

Klaus Pezold

Heinrich Wiegand

Leipziger Sozialdemokrat
Publizist und Freund

Hermann Hesses



Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen
2011

Klaus Pezold: Heinrich Wiegand (1895-1934)

KLAUS PEZOLD

Heinrich Wiegand

Leipziger Sozialdemokrat, Publizist
und Freund Hermann Hesses

ISBN 978-3-89819-371-9

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V. 2011
Harkortstraße 10
D-04107 Leipzig
Telefon (0341) 9 60 85 31 / Fax (0341) 2 12 58 77
www.rosa-luxemburg-stiftung-sachsen.de

Umschlaggestaltung: Jutta Damm-Fiedler
Redaktion & Satz: Lutz Höll
Herstellung: GNN Verlag Sachsen/Berlin GmbH,
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
1. Bildungsgang und berufliche Anfänge.	11
2. Der Weg zur Arbeiterbewegung.	27
3. Das Wirken des Musikkritikers Heinrich Wiegand	39
3.1. Prämissen und Aspekte seines Musikverständnisses.	39
3.2. Exkurs: »Lieber will ich ein Barbar heißen, als im Fall Wagner heucheln« – Wiegands schwieriges Verhältnis zu Richard Wagner	83
3.3. Heinrich Wiegand und das Leipziger Musikleben in den letzten Jahren der Weimarer Republik.	99
4. Der Literat Heinrich Wiegand.	151
4.1. Spannweite und Positionen des Literaturkritikers	151
4.2. Exkurs: »H.W. der einzige gute Leser des Dichters H.H.« – Der Literaturkritiker Heinrich Wiegand und Hermann Hesse	184
4.3. Zwischen journalistischem Auftrag und literarischem Anspruch. Heinrich Wiegands publizistisches Wirken jenseits seiner Verpflichtungen als Kritiker	202
5. Heinrich Wiegand im Krisenjahr 1932/33	229
5.1. Sein Wirken als letzter Redakteur der Monatsschrift »Kulturwille«.	229
5.2. Wiegands Bemühen um einen Roman des Jahres 1932: das Fragment »Die Väter ohne Söhne«	253

6 Klaus Pezold: Heinrich Wiegand (1895-1934)

6. Ein Exilantenschicksal im Zeitraffer: Heinrich Wiegands letztes Lebensjahr	271
6.1. Schwierige Lebensbedingungen und unsichere Hoffnungen	271
6.2. Exkurs: »Nach der Begegnung bei Ihnen interessiert er mich mehr als vorher.« – Heinrich Wiegands neues Verhältnis zu Thomas Mann	285
6.3 Das Ende in Lerici	297
Personenregister	309
Über den Autor	321

Vorbemerkung

Zum kulturellen Leben der Stadt Leipzig in den Jahren der Weimarer Republik leisteten Institutionen und Aktivitäten der organisierten Arbeiterbewegung einen wesentlichen Beitrag. Die »Leipziger Volkszeitung« verfügte über ein Feuilleton von überdurchschnittlicher Qualität. Die deutsche Arbeiter-Chor-Bewegung hatte hier eines ihrer Zentren, das Leipziger Arbeiter-Bildungs-Institut (ABI) galt als eine führende Einrichtung seiner Art im gesamten Reichsgebiet. Vor allem mit dem von ihm als Friedensfeier 1918/19 begründeten jährlichen Silvesterkonzert hat es eine Tradition gestiftet, die weit über Leipzig hinaus Bedeutung erlangte und die sich – wenn auch in veränderter Form – bis in die Gegenwart erhalten konnte. Die vom ABI herausgegebene Zeitschrift »Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft« entwickelte sich zu einem einflussreichen linkssozialistischen Periodikum der Jahre vor 1933.

All dies fußte einerseits auf dem hohen Niveau und dem Organisationsgrad vor allem des sozialdemokratisch geprägten Milieus in der Industrie- und Handelsstadt Leipzig und war andererseits das Werk engagierter einzelner Persönlichkeiten wie des Gründers des »Kulturwille« Valtin Hartig oder des Chordirigenten und langjährigen Kulturberaters des ABI Barnet Licht. In diese Reihe gehört dessen Nachfolger in jener Funktion Heinrich Wiegand, der zugleich seit 1928 als Musikreferent der »Leipziger Volkszeitung« tätig war und 1932 der letzte Redakteur des »Kulturwille« wurde. Ihm ist diese von der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen geförderte monographisch angelegte Untersuchung gewidmet. Sie unternimmt den Versuch, seinen Entwicklungsweg und sein vielfältiges Wirken erstmals detailliert zu erfassen, um damit öffentliches Interesse auf einen Mann zu lenken, der bisher noch kaum in seiner Leistung als Publizist, Literat und Förderer der

Arbeiterkulturbewegung zur Kenntnis genommen worden ist. Damit versteht sich vorliegende Arbeit auch als Ergänzung zu dem 1978 im Aufbau Verlag Berlin und Weimar erschienenen Band »Hermann Hesse: Briefwechsel mit Heinrich Wiegand. 1924-1934«, der speziell auf den Freund und Briefpartner des Schriftstellers aufmerksam gemacht hat, sein sonstiges Wirken aber nur ansatzweise mit erfassen konnte.

Bedeutendes hinterlassen hat Heinrich Wiegand nach seiner kurzen Schaffenszeit vor allem als ein der klassisch-romantischen Tradition verbundener und zugleich der Moderne gegenüber aufgeschlossener Musik- und Literaturkritiker sowie als Feuilletonist, dessen Arbeiten auch in führenden überregionalen Zeitungen und Zeitschriften der Weimarer Republik gedruckt worden sind. Seine eigenen literarischen Ambitionen haben sich demgegenüber nicht erfüllen können. Von Interesse aber sind seine Versuche, sich erzählend mit seiner Zeit auseinander zu setzen, dennoch: Sie – vor allem das Romanfragment aus dem Jahr 1932 – legen ebenso wie seine essayistischen Texte Zeugnis ab von der klaren und unbeugsamen Haltung eines überzeugten Demokraten, der mit den sozialistischen Zielen der Arbeiterbewegung sympathisierte und der als entschiedener Antifaschist gegen die heraufziehende und schließlich blutige Realität werdende nazistische Gefahr zu wirken versucht hat, solange es ihm möglich gewesen ist.

Heinrich Wiegands früher Tod im Exil kurz vor seinem 39. Geburtstag hat nicht nur alle Möglichkeiten einer weiteren Entwicklung seiner Positionen und seines Schaffens abgeschnitten, sondern auch verhindert, dass er seine Arbeiten sammeln und eventuell manches in Buchform hätte neu publizieren können. Außer einer schmalen, vom ABI herausgegebenen Broschüre mit zwei Gedenkreden und einer in eine Anthologie aufgenommenen literarischen Skizze liegen von ihm nur Veröffentlichungen in Tageszeitungen und Zeitschriften oder aber erhalten gebliebene ungedruckte Manuskripte vor. Hieraus ergab sich für die vorliegende Arbeit die Notwendigkeit einer weitgehend dokumentarischen Darstellungsweise, die versucht, das Bild Wiegands aus seinen zu einem großen Teil an schwer zugänglichen Stellen abgedruckten eigenen Texten entstehen zu lassen. Aufschluss über biografische Fakten und persönliche Befindlichkeiten gaben neben einzelnen Ar-

chivfunden die Briefe an Hermann Hesse. Verwendet wurden ebenso die wenigen veröffentlichten Aussagen Dritter über Heinrich Wiegand. Einer, der ihn seit seinen publizistischen Anfängen als 25jähriger Volksschullehrer in Leipzig kannte, war der für das literarische Leben der Stadt in den 1920er Jahren als Anreger bedeutsame Hans Reimann. In seinem 1929 in der Reihe »Was nicht im ›Baedeker‹ steht« erschienenen »Buch von Leipzig« schrieb er über ihn im Zusammenhang mit einem Hinweis auf das Arbeiter-Bildungs-Institut: »als Beirat für Theater, Musik und Literatur fungiert Heinrich Wiegand, der in meinem längst entschlafenen ›Drachen‹ zu schreiben begann und sich zum Referenten auswärtiger Blätter aufgeschwungen hat«. Und er schloss mit einem Urteil, das als Motto über einer Darstellung von Person und Werk Wiegands stehen kann: »ein gründlicher und sauberer Mensch mit Fonds«.

1. Bildungsgang und berufliche Anfänge

Heinrich Wiegand wurde am 16. Februar 1895 in Leipzig-Lindenau geboren. Sein Vater, der aus der Gegend von Mannheim stammte, war Besitzer einer Modelltischlerei. Geschäftliche Misserfolge und wohl auch Konflikte in der Ehe führten dazu, dass er 1904 seine Familie verließ, die außer Gerüchten – er sei nach Russland oder Amerika ausgewandert – nie wieder etwas über seinen Verbleib erfuhr. Offensichtlich ließ sie ihn später für tot erklären, da Wiegand in einem handschriftlichen Lebenslauf von 1920 anführt, sein Vater sei im Jahre 1904 verstorben.¹ Genauere Auskunft über seine persönlichen Empfindungen gibt die Anfang der dreißiger Jahre entstandene literarische Skizze »Die Suche nach dem Vater«:

»Ohne den Krieg, so nehme ich an, wäre eines Tages Nachricht von ihm gekommen; der Krieg hat ihn von uns abgesperrt, und nach dem Kriege ... Ich glaube nicht, daß er da noch zurückkehren mochte oder konnte. Der Vater hatte mehr als die übliche menschliche Abenteuerlust in seiner Brust, und wir, nein, wir sind ihm nicht böse. Es ist auch so gegangen, ohne ihn – und ich weiß nicht, ob mit ihm nicht manches für mich schwerer gewesen wäre. Wir sind nur manchmal traurig darüber, daß wir so gar nichts wieder von ihm gehört haben.«²

Die durch den Weggang des Vaters veränderte wirtschaftliche Lage der Familie hatte allerdings Konsequenzen für den Bildungsgang des zu diesem Zeitpunkt neunjährigen Jungen. Ein weiterer Besuch des

- 1 Siehe Personalakte Wiegand. Stadtarchiv Leipzig. Kap. II. Lehrer-Personal-akten. Nr. 252. Bl. 2.
- 2 Die Suche nach dem Vater. Typoskript. S. 1. Alle zitierten Texte und Materialien aus dem Nachlass Wiegands befinden sich im Besitz des Verfassers oder wurden ihm freundlicher Weise von Herrn Volker Michels (Offenbach) aus dessen Hermann Hesse-Editionsarchiv zur Verfügung gestellt.

Gymnasiums wäre für die Mutter, die noch eine jüngere Schwester von Heinrich mit zu versorgen hatte, nur schwer zu finanzieren gewesen. In dem Romanfragment »Die Väter ohne Söhne« von 1932/33, in dem Wiegand die Hauptfigur unverkennbar mit autobiographischen Zügen ausgestattet hat, wird die Konsequenz aus dieser Situation benannt. Es heißt dort auf den Romanhelden bezogen aber eben wohl als Formulierung eigener Erfahrung: »Als er vierzehn war, fiel dann die Berufswahl doppelt schwer, ließ aber im Grunde nur einen Weg offen: begabte Kinder ohne elterliches Vermögen kamen auf das Lehrerseminar.«³ Heinrich Wiegand besuchte das Königlich Sächsisches Lehrer-Seminar in Leipzig-Connewitz ab Ostern 1909. Die Abgangsprüfung legte er wegen des Kriegsausbruchs vorzeitig bereits im August 1914 ab. Sein Reifezeugnis weist die Hauptzensur »gut« (IIa) aus, »vorzüglich« erreichte er, was auf seine besonderen Interessen und Begabungen rückschließen lässt, in den Fächern Literaturgeschichte, Geschichte und Klavierspiel.

Am 1. September 1914 trat der Neunzehnjährige seine erste Vikarstelle an der achtklassigen Volksschule in Mülsen St. Micheln bei Zwickau an. Vom 1. März 1915 bis zu seiner Einberufung zum Kriegsdienst am 2. Oktober 1916 verwaltete er die Stelle des ständigen Lehrers und Schulleiters an der einfachen, vierklassigen Volksschule im Nachbarort Stangendorf. Als zuständiger Ortsschulinspektor schrieb der Thurmer Pfarrer Auerswald unter dem 16. April 1917 in seiner Abschlussbeurteilung, Herr Wiegand habe »die in ihn gesetzten Erwartungen nicht getäuscht und seine Schule mindestens ebensogut übergeben, als er sie empfangen hat«. Er sei »ein hochbegabter junger Lehrer mit regem, auf das Ideale gerichteten Innenleben«, der es verstehe, die Kinder durch die »ganze, eigenartige Art und Weise seines Unterrichts zu selbständigem Denken anzuregen und vor allem die begeisterte Liebe der ihm anvertrauten Kinder zu erwerben. Noch heute sprechen sie mit großer Liebe von ihm, wie auch Herr Wiegand aus dem Felde ihnen immer noch Briefe zusendet.«⁴

3 Die Väter ohne Söhne. Typoskript. S. 26.

4 Personalakte. Stadtarchiv Leipzig. Kap. II. Lehrer-Personalakte. Nr. 252. Bl. 6.

Pfarrer Auerswald hielt es darüber hinaus für notwendig, ausdrücklich zu erwähnen, »daß Herr Wiegand auch seiner Gemeinde in der Treue gegen die Kirche ein treffliches Vorbild war«. ⁵ Ob er damit anderslautenden Gerüchten über den jungen Lehrer entgegentreten wollte, muss offen bleiben. Später jedenfalls hat sich Wiegand eindeutig zu seiner religiösen Indifferenz bekannt und dazu, »die evangelisch-lutherische Konfession vor allen anderen« zu »verachten«. ⁶ Der Grundstein dafür war wohl schon in der Seminarzeit gelegt worden. In einer autobiographisch geprägten literarische Skizze von 1930 erinnert der Autor an die Situation des neunzehnjährigen Seminaristen, der den sonntäglichen Pflicht-Gottesdienst zur Lektüre von Jacobsens »Niels Lyhne« nutzt, und macht so auf dessen einsetzende Zweifel an dem den künftigen Lehrern verordneten religiösen Weltbild aufmerksam. ⁷

Im August 1918 geriet Heinrich Wiegand in englische Kriegsgefangenschaft, aus der er erst im Oktober 1919 zurückkehrte. Am 1. Dezember nahm er – diesmal in Meerane – wieder seine Tätigkeit als Hilfslehrer im Volksschuldienst auf. Im April 1920 legte er am Leipziger Seminar die Wahlfähigkeitsprüfung ⁸ ab, um die Berechtigung zu ständiger Anstellung an Volksschulen zu erwerben. In einem Brief an das

5 Ebenda.

6 Heinrich Wiegand: Leipziger Bachfeier 1930. In: »Leipziger Volkszeitung« vom 24.6.1930. Im Weiteren wird bei Zitaten aus Beiträgen Wiegands in der LVZ der Erscheinungstag in Klammern direkt dem Zitat hinzugefügt.

7 »Ludwig war bald mitten im »Niels Lyhne«, unterbrach aber die Lektüre, als der Predigttext verlesen wurde. Er hörte seinen Konfirmationsspruch: »Wir können aber nicht wider die Wahrheit, sondern nur für die Wahrheit«. Handelte er nicht dem Spruche gemäß, wenn er jetzt Jacobsens atheistische Gespräche las, anstatt auf den mittelmäßigen Pastor zu hören? Mußte er sich nicht gegen die Schule wehren, die mit ihren Verboten und Geboten ein Haus des Scheins und der Lüge war? Und wenn er daheim oft schwindelte, geschah es nicht außer mit dem einen Zwecke, der Mutter einige Sorgen zu ersparen, in der Absicht, der inneren Wahrheit Platz zu schaffen? Mit Sophismen dieser Art kam der Schüler Eulwanger zum Wahrheitssucher Niels Lyhne zurück und las darin weiter ...« (Heinrich Wiegand: Der Sonntag. In: LVZ vom 18./19.9.1931)

8 Das Wahlfähigkeitszeugnis weist »vorzüglich« in den Wissenschaften und »gut« hinsichtlich der Lehrfähigkeit aus. (Personalakte. Blatt 4)

Schulamt der Stadt Leipzig vom 12. Mai bat er um Berücksichtigung bei den für den 1. Oktober 1920 noch zu vergebenden Volksschullehrerstellen in Leipzig. Er begründete diesen Wunsch mit seiner Leipziger Herkunft und der Absicht, zu seiner Mutter ziehen zu wollen, wodurch auch die Wohnungsfrage sofort geregelt wäre. Nicht erwähnt wird in dem Schreiben, dass ihn Leipzig nicht zuletzt deshalb besonders anzog, weil er sich mit der Hoffnung trug, hier eventuell noch ein Universitätsstudium aufnehmen zu können. Nachdem er am 1. Oktober als Volksschullehrer in Leipzig angestellt worden war, schrieb er sich sofort als Gasthörer an der Universität ein. Seinem besonderen Interesse an Literaturgeschichte entsprechend hörte er drei Semester lang Vorlesungen bei den Germanisten Georg Witkowski und Albert Köster⁹.

Besonders Witkowski fühlte er sich auch später noch nahe, wie aus dem Bericht von zwei Lessing-Feiern im Januar 1929 hervorgeht. Während Wiegand die Festrede Hermann August Korffs an der Universität eher mit Vorbehalt referierte¹⁰, sah er die Georg Witkowskis im Alten Theater sehr positiv: Witkowski »begrenzte klüglich das große Thema und hielt sich an Tatsachen. Er sprach über Lessing und das Leipziger Theater« und vermittelte »neben den Lessing-Kenntnissen [...]

9 Im Wintersemester 1920 belegte er bei Witkowski »Geschichte der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts« und »Deutsche Dramatiker des 19. Jahrhunderts«, bei Köster »Faustsage und Faustdichtung«; im Sommersemester 1921 bei Witkowski »Geschichte der deutschen Literatur im Zeitalter der Romantik« und »Goethes Romane«, bei Köster »Zweiter Teil von Goethes Faust« und im WS 1921/22 bei Witkowski »Geschichte der deutschen Literatur seit dem Jahre 1830«, bei Köster »Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert«.

10 »Wenn sie Morgensterns Herr von Korf gehalten hätte, wäre sie amüsanter gewesen. Man hörte nichts, was man nicht schon gewusst hätte. Von der überzeitlichen Idee Lessings, von seinem Kampf für Freiheit, Idealismus und Toleranz, von der Verweltlichung der Ideale und der Ablösung der Tugend von der christlichen Metaphysik, von Lessings moralischer Leidenschaft, aus der sich die Figuren wie Odoardo und Tellheim erklären. Das war alles richtig, aber zumeist einseitig gesehen und Lessings Erscheinung aufs Deutsch-tümliche hin isolierend. Brav, trocken, eng, konventionell, nicht aus Rahmen und Kostenanschlag fallend.« (23.1.1929)

ein einprägsames Bild vom bewegten Theaterleben der Lessing-Zeit.«
(23.1.1929)

Die Mittel für ein eventuelles reguläres Studium¹¹ versuchte Wiegand sich durch die abendliche Nebenbeschäftigung als Pianist in Eugen Ortner's kurzlebigen Kabarett »Der Bauch« und danach in der von Hans Reimann gegründeten »Retorte« zu beschaffen. 1930 erinnerte sich der Freund aus Seminartagen Max Schwimmer an jene Zeit und die mit ihr verbundene Lebensphase Wiegands: »Seltsamerweise erblühte, als die Idee des literarischen Kabarets nach dem Kriege noch einmal aufflackerte, eine sehr beachtliche Unternehmung ausgerechnet in Leipzig, die Retorte. Hier schoß Walter Mehring verbissen und knapp seine frechen und kühnen Chansons rapide, im ungewohnten Tempo, ins pp. Publikum, der himmlische Zecher und Weltumsegler Joachim Ringelnatz, Admiral der Leipziger Gewässer, brachte mit seinen herrlichen Kuddeldaddelduversen seemännische Gebräuche nach hier, der ewig melancholische Max Hermann-Neiße sehnte sich in traurigen Gedichten immerzu nach zierlichen Mädchen mit hohen Knopfstiefeln und zu ihnen gesellte sich überraschend eine junge Leipziger Schauspielerin, die sich bald als eine Kabarettistin ganz großen Stiles entpuppte, Lina Carstens. In der Retorte sammelten sich die jungen Geister, die Radikalen, die Ästhetiker und die Mondscheinanbeter gaben sich da allabendlich ein Stelldichein, aber die Retorte ging trotzdem ein, die Leipziger Luft bekam ihr nicht, und daran konnte auch das schöne Klavierspiel des damals noch reichlich schlanken Heinrich Wiegands nichts ändern, der Abend für Abend auf dem Klaviersessel thronte.«¹²

11 Wie sehr er sich eine solche Möglichkeit zur eigenen Weiterbildung gewünscht hätte, geht aus einem 1931 veröffentlichten Feuilleton über den Ungeist des Korpsstudententums hervor. An die Frage an einen aus diesem Kreis, wann er denn arbeite, schließt sich die folgende Stelle an: »Die ersten drei Semester wird nichts gemacht«, sagte er fröhlich. Ich sah ihn an ... ach, hätte mir jemand anderthalb Jahr gegeben, in dem ich hätte arbeiten können, was ich wollte! Was für ein Glück hat diese vom Vater erhaltene Jugend, und wie wenig ist sie es wert.« (Ewiger Fasching. LVZ vom 28.2.1931)

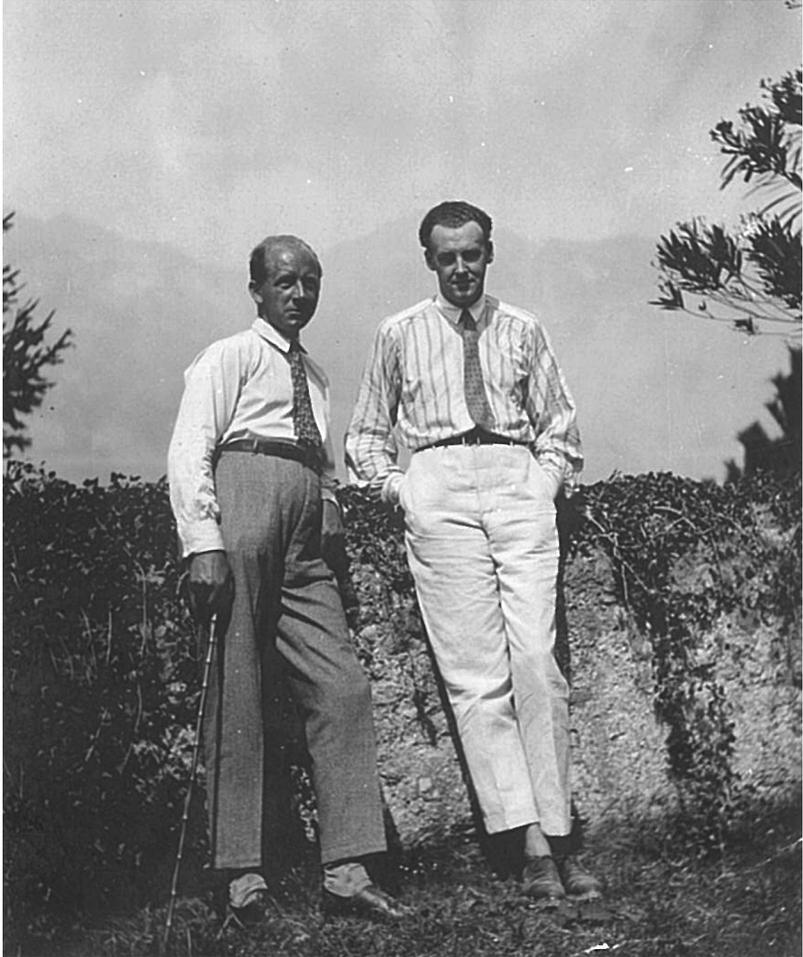
12 Max Schwimmer: Literarisch-politisches Kabarett. LVZ vom 10.4.1930.

Wie kommerzielle Interessen dazu führten, den zeitkritischen Geist der Leipziger Kabarett-Unternehmungen in der frühen Nachkriegszeit zu entschärfen, dafür ist folgende anekdotenhafte Erinnerung Wiegands an seine Zeit im »Bauch« aufschlussreich, die er 1922 unter dem Motto »Das radikale Geschäft« im »Drachen« veröffentlicht hat: »Im radikalen Kabarett vermittelt eine Schauspielerin ›La Furieuse‹ von Agnes Miegel: Das Bild des rasenden Weibes aus der französischen Revolution. Der Klavierspieler läßt in der melodramatischen Begleitmusik Motive des ›*Allons! enfants de la patrie*‹ anklingen und verwertet dann die in diesem Falle rein historisch zu wertende Marseillaise als Zwischenmusik. Der Wirt des Lokals läuft unruhig hin und her. Der Klavierspieler erhält die Mitteilung: Es geht nicht an, die Marseillaise zu spielen; es sitzen heute viele Leute auf dem I. Platz.«¹³

Auch wenn sich die ursprünglichen Studienpläne Wiegands im Strudel der Inflation zerschlugen, verhalfen ihm seine Kabarett-Aktivitäten doch zu interessanten Bekanntschaften wie jener mit der Schauspielerin Lina Carstens und dem Dichter Joachim Ringelnatz. Auch vertieften oder entwickelten sich in dieser Zeit persönliche Freundschaften, die für sein weiteres Leben bedeutungsvoll gewesen sind. Ersteres betraf die Beziehung zu dem ihm aus der Zeit am Lehrer-Seminar bekannten Maler und Zeichner Max Schwimmer, letzteres jene zu dem aus Dresden stammenden Ossip Kalenter (bürgerlicher Name Johannes Burkhardt), der nach Abbruch seines Studiums in Heidelberg nach Leipzig gekommen war.¹⁴ All diese Kontakte und Erfahrungen halfen Heinrich Wiegand schließlich dabei, einen seinen Neigungen und Möglichkeiten entsprechenden Platz im kulturellen Leben seiner Vaterstadt zu finden: Er begann, Konzert- und Literaturkritiken zu schreiben, zuerst für Hans Reimanns satirische Wochenschrift »Der Drache«

13 Der Drache. 3. Jg. (1922). Heft 16. S. 64.

14 In dem Ossip Kalenter zum 100. Geburtstag gewidmeten Sonderheft 2 von »Signum. Blätter für Literatur und Kritik«. 1. Jg. 2000. S. 97 schreibt Norbert Weiß: »Das Jahr 1923 jedenfalls sieht den umtriebigen Jungliteraten im Leipziger Umkreis Erich Kästners, Hans Natoneks, Heinrich Wiegands und Max Schwimmers als Redakteur des ›Leipziger Tageblattes‹ und der ›Neuen Leipziger Zeitung‹.« Danach ließ er sich in Malcesine am Gardasee nieder, wo ihn Wiegand mehrfach in den Sommerferien besucht hat.



Heinrich Wiegand und sein Freund Ossip Kalenter in Malcesine (Foto aus dem Nachlass)

und die »Neue Leipziger Zeitung«, dann für die »Leipziger Volkszeitung«, an die ihn deren neuer Feuilletonredakteur Hans Georg Richter vermittelt hatte. Hier ging er 1924 eine Verpflichtung als freier Mitarbeiter für Musikkritik ein, verfasste aber ebenso literaturkritische und feuilletonistische Beiträge. Der Umfang dieser Nebentätigkeit, die sich durch Publikationsmöglichkeiten auch bei anderen Zeitungen auszuweiten begann und zu der noch das Engagement beim Leipziger Arbeiter-Bildungs-Institut hinzukommen sollte, musste die gleichzeitige Tätigkeit als Volksschullehrer immer mehr zu einer Belastung werden lassen. Wie groß der Widerspruch zwischen beiden Lebenssphären geworden war, verdeutlicht Wiegands Beschreibung eines gemeinsam mit Max Schwimmer verbrachten Tages im Mai 1928: »Morgens hatte ich fünf Stunden Schule und ging mit den Bedauernswerten in den Park, keinen Augenblick verstummte der Anruf meines Namens ... Danach fuhr ich in die Redaktion, wo ich schon morgens gegen 7 gewesen war, um ein Theaterreferat in Satz zu geben und die Korrektur eines am nämlichen Tag illustriert erscheinenden Aufsatzes über Karussellzieher, Wundermenschen, Vogelwiesen zu lesen, weil er von mir selber war (>Ozeanflug der kleinen Leute< heißt er). In der Redaktion traf ich den Zeichner [...] und ging mit ihm essen, das Essen war sehr dumm und machte keine Freude, deshalb gingen wir Kaffeetrinken zusammen und dann spazieren und dann in ein Antiquariat und dann zu einem Abschiedstrunk, und zuletzt war die Mitternacht lange vorüber, als wir uns trennten.«¹⁵

Hinzu kam, dass Wiegand bei den Schulbehörden mit keinerlei Verständnis für seine besondere Situation rechnen konnte. So wurde er 1925 von der in günstiger Nähe zu seiner Wohnung liegenden 3. Volksschule, weil hier Lehrer überflüssig geworden waren, an die 43. Volksschule in Lindenau versetzt, was einen wesentlich längeren Anfahrtsweg für ihn zur Folge hatte. Die zwei Jahre später mit einer aus dem Krieg herrührenden »überaus starken Empfindlichkeit und Empfäng-

15 Brief an Hesse vom 6. Mai 1928. In: Hermann Hesse: Briefwechsel mit Heinrich Wiegand. Hrsg. von Klaus Pezold. Berlin / Weimar 1978. S. 93f. Künftig zitiert in der Kurzform Briefwechsel.

lichkeit für Erkältungen«¹⁶ begründete Bitte, ihm die unter diesen Umständen problematische Straßenbahnfahrt von 35 Minuten auf dem häufig überfüllten offenen Perron durch eine Zurückversetzung an eine näher gelegene Schule zu ersparen, wurde abschlägig beschieden. Im Herbst 1928 dann bat Wiegand das zuständige Leipziger Bezirksschulamt um einen unbezahlten Urlaub für ein Jahr. »Ich bitte höflichst«, schrieb er am 1. September 1928, »mich für eine Jahr ohne Gehalt zu beurlauben und mir für diese Zeit, vom 1. Oktober 1928 an, meine Stelle als ständiger Lehrer in Leipzig offen zu halten. [...] Der Grund für mein Gesuch: ich will einige literarische, zum Teil literatur- und musikwissenschaftliche Arbeiten ausführen, für die ich Bewegungsfreiheit brauche, die natürlich meiner Weiterbildung dienen, für die aber ein reguläres Universitätsstudium ganz unwesentlich sein würde. Ich habe also die Absicht, vielmehr: ich bin im Verfolgen meines Zieles gezwungen, im nächsten Jahr als freier Schriftsteller zu leben.«¹⁷

Die Absicht, den Schuldienst aufzugeben, hatte Wiegand schon im Juni desselben Jahres in einem Brief an Hermann Hesse angekündigt: »Ich habe immer meine Schule gehalten, verzweifelt steh ich auf den Treppen des Schulhauses, betrachte die Fische im Aquarium, die sind glücklicher als ich. Dann steh ich vor den Klassen, weiß nicht, was ich soll, sehe den Sinn nicht ein, denn schließlich bin ich ja kein Lehrer mehr und rette mich dann in die Berechnung: Wenn ich von den Sommerferien heimkehre, kündige ich den Dienst. Ja, das ist nun beschlossene Sache. Ich tue es auch, ohne irgend etwas Festes zu haben außer meinem kritischen Dienst bei der ›Leipziger Volkszeitung‹. Davon kann man zwar nicht leben, aber ich kann ja schließlich etwas mehr, also müssen mir doch auch andere etwas abnehmen.«¹⁸

Im Bewusstsein des Risikos der völlig auf das Schreiben gestellten Situation als freier Autor wollte sich Wiegand allerdings für den Notfall eine Lehrerstelle in Reserve halten. Doch die Schulbehörde verweigerte ihm nach längerer interner Auseinandersetzung eine solche Möglichkeit. Der Entlassungsschein vom 15. Januar 1929 stellte kom-

16 Personalakte. Stadtarchiv Leipzig, Kap. II, Nr. 252, Bl. 24.

17 Ebenda, Bl. 26.

18 Briefwechsel, S. 104f.

promisslos fest: »Herr Wiegand ist unterm 30. September 1928 freiwillig aus dem Volksschuldienst ausgeschieden, um sich schriftstellerisch betätigen zu können. Bei evtl. späteren Wiedereintritt in den Schuldienst kann Herr Wiegand nicht damit rechnen, daß ihm die bereits früher im Schuldienst verbrachte Zeit in Anrechnung gebracht wird.«¹⁹ Da auch – letztlich wohl nur halbherzig unternommene – Versuche, sich in Plauen bzw. Mannheim um eine Redakteurstelle zu bewerben, keinen Erfolg hatten²⁰, sah sich Wiegand ab Herbst 1928 endgültig auf eine unsichere freiberufliche Existenz verwiesen, deren größeren Möglichkeiten konzentrierter Arbeit an eigenen Projekten er allerdings zugleich mit neuen Hoffnungen entgegensah. Hatte sich doch nun endlich der Widerspruch aufgelöst, der durch die erzwungene frühe Berufswahl begründet worden war: »Mit vierzehn wurde entschieden: du wirst Schullehrer! Ob einer mit zwanzig noch Neigung und Eignung dafür hatte: danach fragte niemand.«²¹

Der relative Optimismus, mit dem Wiegand seine neue Lage betrachten konnte, resultierte nicht zuletzt daraus, dass es ihm 1927/28 gelungen war, mit einzelnen Publikationen in bedeutenden überregionalen Zeitschriften und Zeitungen Fuß zu fassen. Im Februar 1927 hatte er Hesse von einem »Aufsätzchen« in der »Literarischen Welt«²² berichten können, die »Weltbühne« hatte seine Besprechung der Uraufführung von Othmar Schoecks Oper »Penthesilea« in Dresden sowie jener von Ernst Krenek »Jonny spielt auf« in Leipzig gebracht, und am 24. Mai 1928 war im »Berliner Tageblatt« erstmals ein Feuilleton von ihm, die autobiographische Skizze »Das Honorar«, erschienen. Auch die immer intensiver werdende Mitarbeit beim »Kulturwille« bedeute-

19 Personalakte. Stadtarchiv Leipzig. Kap. II. Nr. 252. Bl. 35.

20 Wie er an Hesse schrieb, war er in Plauen in die engere Wahl gekommen, doch hatte man am Ende »statt eines Unsicheren einen biederen Parteiveterinär« genommen: »Im letzten war das richtig, denn ich hätte nicht hingepaßt.« (Briefwechsel. S. 96)

21 Romanmanuskript »Die Väter ohne Söhne«. S. 26.

22 Die Wochenzeitung »Die Literarische Welt« hatte in Nr.7/1927 vom 18.2.1927 (auf S. 7f.) Wiegands Kurzbesprechung der Leipziger Uraufführung des Dramas »Der Kuckucks knecht« von Paul Zech veröffentlicht, woraus sich jedoch keine ständige Mitarbeit entwickelt hat.

te gegenüber der kritischen Tätigkeit für die »Leipziger Volkszeitung« eine Erweiterung des Wirkungsraumes, denn diese Zeitschrift, konnte er an Hesse schreiben, »kommt weit herum, sie ist durchaus nicht auf Leipzig beschränkt«. ²³ Vor allem unter ökonomischem Aspekt bedeutsam für Wiegand war außerdem der Umstand, dass andere sozialdemokratische Tageszeitungen regelmäßig Arbeiten von ihm übernahmen. So vor allem das »Sächsische Volksblatt« in Zwickau, dessen Feuilletonchef zu dieser Zeit Walther Victor gewesen ist und in dem Wiegand bereits 1926 regelmäßig Berichte über das Theater in Leipzig veröffentlicht hatte. ²⁴ Und so fiel sein Resümee des Jahres 1928, in dem er den Mut aufgebracht hatte, einen beruflichen Neuanfang zu wagen, durchaus positiv aus. Im Silvesterbrief an Hesse heißt es: »Für mich war das Jahr, das bald vergehende, das wichtigste nach dem Kriege. Der Anfang dünkt mich diskutabel. Ich werde mir harte Mühe geben, daß es weitergeht und ein Stück freier und höher wird. Ich werde auch auf mich selber trinken.« ²⁵

Die »harte Mühe«, zu der Wiegand entschlossen war, ließe sich auch als intensive Selbstaussbeutung beschreiben. Sie bedeutete regelmäßige Nacharbeit, nicht selten Reduktion der Schlafzeit auf »zwischen 3 und 5 Stunden« ²⁶ und eine gesundheitsschädigende Lebensweise, die er mit häufigen starken Kopfschmerzen zu bezahlen hatte. Erschwerend hinzu kamen die äußeren Lebensumstände. Bis zur Heirat 1926 mit seiner Freundin Lore, der am 26. Mai 1896 geborenen Haushaltslehrerin Eleonore Förster, hatte er seit seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft wieder bei seiner Mutter gewohnt. Nachdem seine Frau Ostern 1927 ihre Stelle an einer Dresdener Schule aufgegeben hatte, bezog das Ehepaar Ende September 1927 zwei Zimmer in der Wohnung von Lores Eltern. Eine andere Lösung ließ die damalige Situation in Leipzig nicht zu, eine eigene Wohnung wäre nur zu »Wucherpreisen« erhältlich gewesen. Obwohl Wiegand seinen Schwiegervater persönlich sehr

23 Briefwechsel. S. 127.

24 Vgl. den Brief an Hesse vom 26.8.1926. Briefwechsel. S. 37.

25 Ebenda. S. 130.

26 Ebenda. S. 99.

schätzte²⁷, bot das enge Zusammenleben zunehmend Anlass zu Konflikten. Vor allem die Aufgabe des Lehrerberufs²⁸ und der mit diesem verbundenen materiellen Sicherheit wurde dem Schwiegersohn heftig verübelt. Im Oktober 1928 schildert ein Brief an Hesse die gespannte Situation: »Aber die Mutter Lores ist unheilbar böse vorläufig über mein Beginnen. So alte Leute sehen das Leben nur unterm Gesichtspunkt der Pension und der Versorgung. Daß man einer unerbittlichen Notwendigkeit folgte, seit Jahren nichts anderes herbeizuschaffen bemüht war – daß man 33 Jahre alt ist und von niemand einen Pfennig geschenkt nimmt und arbeitet, täglich arbeitet – das sehen sie nicht, sondern werden heftig krank, bekommen schmerzhaft Gallenfälle, die natürlich ihre Ursache im Verhalten der Kinder haben, nicht in der unnatürlichen Reaktion der Alten.«²⁹

Nach dem Tod von Lores Vater verschärfte sich der Konflikt mit ihrer Mutter immer mehr. Im November 1930 kam es zum offenen Eklat. Während der Abwesenheit Wiegands hatte die alte Frau Briefe und Aufzeichnung von ihm an sich gebracht, mit denen sie einen Skandal zu provozieren beabsichtigte. Wiegand musste sie »mit Gewalt zurücknehmen«³⁰, ein sofortiger Auszug aus der gemeinsamen Wohnung wurde unabdingbar. Den weiteren Gang schildert sein folgender Bericht an Hesse: »Drei Tage später unterschrieb ich den Mietsvertrag für eine eigene beschlagnahmefreie Wohnung. Wir hatten Glück in unserem Unglück. Es war die letzte einer modernen Privatsiedlung, der Beamte, der sie gemietet hatte, war versetzt worden. Die Wohnung ist klein, aber wir sind ihre Herren, und es gibt da weder Hausmann noch

27 Nach seinem Krebstod Anfang 1929 zeichnete er in einem Brief an Hesse ein sehr schönes Porträt von ihm. Vgl. ebenda. S. 134f.

28 Auch Lore Wiegand hatte nur noch einmal kurzfristig im Frühjahr 1928 eine Vertretungsstelle übernommen. Rückblickend schrieb sie im Herbst 1934: »Damit endete meine schulische Tätigkeit und meine Tätigkeit als Hausfrau und Sekretärin meines Mannes, der den Lehrerberuf inzwischen aufgegeben hatte und freier Schriftsteller geworden war, begann.« Sächsisches Staatsarchiv. Hauptstaatsarchiv Dresden. 19117 Personalakten sächsischer Behörden. Gerichte und Betriebe vor 1945. Personalakte Eleonore Förster. Bl. 6.

29 Briefwechsel. S. 114f.

30 Ebenda. S. 220.

Hauswirt, der Besitzer ist eine anonyme AG. Sie liegt weit draußen, 3 Zimmer: Arbeits-, Wohn- und Schlafzimmer, eine Küche, ein Keller, ein Bad [...] Ich nenne die Siedlung Jerusalem, weil sie orientalisches Aussehen mit ihren flachen Dächern und glatten hellfarbenen Wänden. Die Leipziger nennen sie leider Neu-Gohlis. (Ach ja, Gohlis, das ist der Ort, wo Schiller schrieb: »Freude, schöner Götterfunken.«)³¹

Zuvor hatten Wiegand und seine Frau geplant, für 1932 eine eigene Wohnung anzustreben – zu diesem Zeitpunkt, glaubten sie, würden sie es sich leisten können. Dass es nun früher dazu gekommen war, bedeutete neben der erwünschten Befreiung aus der alten Abhängigkeit doch auch eine größere finanzielle Belastung. Und dies in einer Zeit, in der es durch die überall einsetzenden Sparmaßnahmen auch bei den Zeitungen und beim Rundfunk³² zu Honorarkürzungen kam und es immer schwieriger wurde, Manuskripte unterzubringen. Vieles, so die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Sommerreise, hing Anfang der 30er Jahre »vom Schicksal der vielen Manuskriptboote« ab, die »die Reederei Wiegand« jeweils »durch Deutschland segeln« ließ.³³ Ungünstig wirkte sich dabei auch aus, dass Wiegand offensichtlich über kein geschäftliches Geschick verfügte, das er gegenüber Redaktionen hätte einsetzen können. In dieser Hinsicht hegte er eine distanzierte Bewunderung für seinen »vertriebstüchtigen« Freund Ossip Kalenter, der seit 1924 in Malcesine am Gardasee lebte, wo er ihn mehrfach im Sommer besucht hat, und der einmal im Jahr nach Deutschland kam, um alle einschlägigen Redaktionen abzuklappern. Im November 1931 schrieb er darüber an Hesse: »Seit letztem Samstag ist Ossip Kalenter bei uns, der Freund meiner italienischen Sommer. Er macht Besuch von Redaktion zu Redaktion – ich könnte das nicht aushalten, und selbst

31 Ebenda. S. 221. Der offizielle Name lautete »Kroch-Siedlung«. Die reichlich 1000 Wohnungen umfassende Anlage stellt eines der wichtigsten Zeugnisse der Bauhausarchitektur in Leipzig dar.

32 So hatte er Ende 1931 für den Leipziger Sender eine längere Hörfolge »Jean Paul in Leipzig« verfasst und, da ihm das Thema besonders am Herzen lag, viel Arbeit in dieses Projekt investiert. Doch als dann im Sommer 1932 die Sendung unmittelbar bevorstand, musste er an Hesse schreiben: »Das Honorar für die große Arbeit ist erbärmlich.« (Briefwechsel. S. 299)

33 Briefwechsel. S. 212.

das Zusehen macht mich manchmal nervös (ich meine nicht, daß ich mit ihm ginge, sondern während ich zu Hause bleibe). Aber schließlich könnte er vieles auch nicht aushalten, was ich hier mitmachen muß ...«³⁴

Finanzielle Bedrängnis blieb für Wiegand ein Dauerzustand. Als er 1931 nach einer Lesung von einer Leipziger literarischen Stiftung überraschend 300 Mark ausgezahlt bekam, tat das, wie er in einem Brief formulierte, nicht so sehr ihm direkt als vielmehr seinen Schulden wohl, war dann aber gerade deshalb für ihn »doch eine Wohltat.«³⁵

34 Ebenda. S. 258f.

35 Briefwechsel. S. 234.

2. Der Weg zur Arbeiterbewegung

Als Heinrich Wiegand 1924 die Verpflichtung zur Mitarbeit an der »Leipziger Volkszeitung« einging, war das auch eine politische Entscheidung des damals knapp Dreißigjährigen, der um diese Zeit ebenfalls der SPD beitrug. Von vornherein, das heißt durch Herkunft und eigene soziale Alltagserfahrung, hatte dieser Schritt nicht nahegelegen. Ihm war vielmehr eine Entwicklung vorangegangen, über die keine detaillierte Selbstdarstellung Wiegands vorliegt, die sich jedoch in ihren Grundzügen rekonstruieren lässt. Nichts bekannt ist über eventuelle politische Vorstellungen des Seminaristen und jungen Lehrers, dem, wie die zitierten Formulierungen in der Beurteilung des Thurmer Pfarrers nahe legen, eine aus der klassischen und romantischen Literatur abgeleitete humanistische Grundhaltung eigen gewesen sein wird, aus der er auch seinen pädagogischen Impetus im Umgang mit den ihm anvertrauten Kindern gewonnen hat. Als er im Herbst 1916 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, war die große allgemeinen Begeisterung, mit der 1914 die Massen ins Feld gezogen waren, längst vorüber, wobei offen bleibt, ob er diese zwei Jahre zuvor geteilt hätte. Alle späteren Aussagen über seine Soldatenzeit sprechen eher dagegen. Von seinem Alter Ego im Romanmanuskript von 1932/33 heißt es rückblickend: »Er war Infanterist und hat viel durchgemacht, die Champagne und der Houthoulster Wald waren die Blutplätze seiner schlimmsten Erlebnisse. Mit verbissener Gewissenhaftigkeit erfüllte er die Befehle, ein Feind aller Vorgesetzten, einer, der den Krieg als das Sinnloseste vom ersten Tag an haßte und auch die Niederlage voraussah«. ³⁶

Auch dort, wo Wiegand zuvor schon in nicht fiktional gebrochenen bzw. überhöhten Äußerungen auf seine Kriegserfahrung zu sprechen gekommen war, ist seine Grundhaltung die gleiche gewesen. 1927

36 Romanmanuskript. S. 27.

veröffentlichte er in der »LVZ« den Beitrag »November-Frühling. Eine Revolutionserinnerung«. In ihm schildert er, wie die Nachricht von Waffenstillstand und Revolution im englischen Kriegsgefangenenlager bei Pas de Calais von ihm und seinen »Lagergenossen aus allen Ständen und Konfessionen vom Feldweibel abwärts« aufgenommen wurde. Sie wußten, dass der Krieg für Deutschland verloren war, hatten sie doch nach den »erbärmlichen, ärmlichen Verhältnissen der deutschen Front« im Spätsommer 1918 »den Kontrast bei den Gegnern erfahren: Fülle, Frische, Kraft, Reserven.« Auch die ungünstigen Waffenstillstandsbedingungen konnten daher bei ihnen das Gefühl von Erlösung und Hoffnung nicht beeinträchtigen: »Keiner der Prisoniers of War meint, man hätte die Bedingungen nicht annehmen dürfen und weiterkämpfen müssen, keiner bedauert den Sturz des Kaisertums, keiner mißbilligt die Umwälzung.« Für einen Moment einte alle das »reine Gefühl [...], der Götzendienst vor der armierten Bestie sei vorüber, der Gottesdienst der Brüderlichkeit beginne«. Zur Ablehnung des Krieges und vor allem jener nationalistischen »Drahtzieher in der Heimat«, die noch fünf Minuten vor Zwölf »Werbegedichte mit Siegeshoffnungen für die neue Krieganleihe« verbreiten ließen, kam die für Wiegand folgenreiche Erfahrung des einfachen Soldaten hinzu, der das gesamte »militärische System« als »eine Verschwörung der Vorgesetzten gegen den gemeinen Mann« (10.11.1927) erlebt. Und der andererseits, wie es die literarische Skizze »Das Honorar« schildert, als Kriegsgefangener »die wunderbare Kameradschaft des einzelnen englischen Mannes« erfahren konnte:

»Mir, einer Nummer aus Haut und Knochen, verschafften die Feinde Medizin, steckten mich, wenn es mir schlecht ging, in eine Ruhekammer statt an die Arbeitsstelle, füllten mich mit Speisen, schenkten Zigaretten und Bücher. Trotz aller Verbote von oben!«³⁷

Um so enttäuschender war es für ihn, dass 1927 bereits viele seiner Mitgefangenen vergessen zu haben schienen, »wie sehr sie damals die alten Mächte verflucht« hatten: »Sie marschieren beim Stahlhelm, beprosten sich bei Regimentsfeiern, telegrafieren an den geflohe-

37 Heinrich Wiegand: Das Honorar. In: »Berliner Tageblatt« vom 24. Mai 1928.

nen Holländer, sind reaktionäre bleisoldatentolle Spießer geworden.« (10.11.1927)

Einer solchen Haltung entgegenzuwirken, darin sah Heinrich Wiegand seine eigentliche Aufgabe und Verpflichtung. Wie er sich ihr bereits als junger Lehrer zu stellen versucht hatte, belegt die 1926 entstandene Abschrift eines Redemanuskripts aus dem Jahre 1923. Damals gestaltete er an seiner Schule die erste Feier, die zum Jahrestag der Annahme der Weimarer Verfassung am 11. August 1919 stattfand. Grundtenor war das Bekenntnis zu Republik, Demokratie und Friedensgedanken, Ausgangspunkt die Abrechnung mit der Realität des Krieges. Als mahnende Stimmen vorangestellt wurden Gryphius' »Tränen des Vaterlandes« und Matthias Claudius' »Kriegslied«. Ihnen sollten die Schüler lauschen und eben »nicht leichtfertigen, die den Krieg preisen«, indem sie »von Helden und ihren Kämpfen in vergangenen Zeiten« erzählen: »Liebe Kinder, merkt eines: Vergangene Kriege lassen sich nicht mit der Massenschlächterei von heute vergleichen. In den alten Kriegsgeschichten ist viel Poesie enthalten, viel lockende Geschichte, nationale Tugenden und Eigenarten der Völker kamen in ihnen zur Geltung. Heute ist der Krieg eine spottschlechte Geschichte. [...] Mit Gas werden die Menschen erblinden gemacht, 20 Kilometer entfernt schießen welche Granaten ab, andere zu zerreißen, die friedlich ruhen. Auf Tapferkeit und Klugheit kommt es nicht an, wenn Soldaten acht Tage lang unter der Erde liegen, um das von unsichtbaren Rohren geschleuderte Eisen zu erwarten, das ihnen das Gehirn zerschmettert. Wer da fällt, stirbt keinen Heldentod, er hält nur seinen Leib hin.« Die Not der Nachkriegszeit dürfe nicht dazu verführen, »alte Glanzzeiten zurückzuwünschen, da Wilhelm II. Deutschland vorstand, der Mann, der von der Hauptmasse des arbeitenden Volkes einst gesagt hat, es seien »vaterlandslose Gesellen, eine Rotte von Menschen, nicht wert den Namen Deutsche zu tragen«. Die vaterlandslosen Gesellen verbluteten in den Schützengräben, der kaiserliche Redner reiste nach Holland. Wohl uns, daß die Republik kam. So haben wir doch nicht umsonst vier Jahre in Blut und Dreck gekämpft.«

Mit seinem Bekenntnis zur Republik, für das ihn nach eigener Angabe Thomas Manns »Rede von deutscher Republik« und die von Hein-

rich Mann zur Verfassungsfeier des gleichen Jahres in Dresden als Orientierungspunkte gedient hatten, verband Wiegand die Warnung vor Gefahren, die der jungen Demokratie in Deutschland drohten. Separatistische Bestrebungen wie in Bayern werden in diesem Zusammenhang genannt, vor allem aber die von den Krisenerscheinungen der Inflationszeit profitierende antisemitische Propaganda:

»Nicht eine fremde Rasse führte uns ins Elend, sondern der Krieg, der vier Jahre lang vernichtete und nichts erschuf. In diesem Krieg sind viele tausend Juden gefallen. Die Judenhetze ist einer der größten Schäden Deutschlands. Wie viel Kraft und Arbeit gehen dabei verloren! Haß ist immer unfruchtbar. Außerdem: wir möchten nie in einer Reihe mit Leuten stehen, die zum Mord an den besten Köpfen aufforderten, nur weil sie Juden gehörten. Der Geist von Weimar ist Giftmischern und Autoschützen fremd! Denkt an den ermordeten Walter Rathenau!«

Dass die Republik mit dem verlorenen Krieg und den Repressalien durch die Siegermächte ein undankbares Erbe antreten musste, dürfe nicht zu nationalistischen, mit dem Gedanken an neue kriegerische Verstrickungen liebäugelnden Reaktionen führen. Es gäbe »zum Beispiel auch viele Franzosen, die die Ruhrbesetzung verurteilen, die schon lange friedlich mit uns arbeiten wollen. Und an diese müssen wir uns halten. Denn wenn wir auch böse und haßerfüllten Willens sind, wie Kriegsschreier in anderen Ländern, gibt es nur schlimmeren Kampf und größeres Elend. Darum haben solche Leute wie Schlageter, dessen Tod wir bedauern, nicht recht getan, sie haben ihren Volksgenossen nur geschadet.«

Der »häßliche (häßlich kommt von Hassen!), sinnlose Nationalismus«, für den es bei allen Völkern Beispiele gibt, müsse überwunden werden, dies versucht Wiegand seinen jungen Zuhörern eindringlich bewusst zu machen: »Nicht von den Franzosen oder Italienern rührt das Übel, nein, vom Kriegsgeist, der bei uns oft eben so schlimm war und es bei vielen noch ist. Vom Thron mit diesem Blutkönig, dieser Götzenfratze Kriegsgott! Mit der Idee der Republik soll immer verbunden sein die einer volkstümlichen Friedenskultur. Wir wollen deutsch fühlen nicht als Gegensatz, sondern als Teil der Völker.«

Als Heinrich Wiegand 1926 die in seinem Nachlass erhaltene Abschrift dieser Rede anfertigte, stellte er dem Typoskript eine Anmerkung voran, mit der er an die besonderen Umstände ihrer Entstehungszeit im August 1923 erinnern wollte: an jene »Tage, in denen der Inflationsirrsinn die grellsten Blüten und die schlimmsten Opfer zeitigte, in denen die Gegner der Republik zu Putschen hetzten.« Zwar sei der Text »auf Veranlassung des Herausgebers an vielen Stellen in der Formulierung gemildert« worden, er selber aber »hätte die Worte viel lieber verschärft, weil er sich inzwischen unter dem Zwang der Ereignisse weiter links aufstellte als er damals tat«. ³⁸

Die Konsequenz der hier angedeuteten Entwicklung seit 1923 war der Beitritt Wiegands zur SPD und seine ständige Mitarbeit an der von ihr getragenen »Leipziger Volkszeitung«. Eine Entscheidung für die Arbeiterbewegung, die nicht einem unmittelbar eigenem Interesse bzw. eigener Klassenerfahrung folgte, sondern der Überzeugung, hier seine humanistische, internationalistische und demokratische Grundhaltung am besten realisieren zu können. Da das Romanfragment auch in diesem Punkt autobiographisch bestimmt ist, kann in diesem Zusammenhang noch einmal eine Aussage der Hauptfigur als Selbstausgabe Wiegands zitiert werden. Sein Romanheld rechnet sich zu den »intellektuellen, finanziell von der Richtung unabhängigen Schichten« und ist einer derer, die »aus Gerechtigkeitssinn, aus Protest- und Solidaritätswillen mit den marxistischen Parteien marschieren«. ³⁹

Aus dem Bewusstsein dieser vorwiegend ethisch begründeten Entscheidung für die Arbeiterbewegung resultierten wesentliche Prämissen für das Handeln des linksbürgerlichen Intellektuellen in ihr und für seine Reflexionen über sie. Zum ersten fühlte er sich in seiner Eigenschaft als SPD-Mitglied nie im direkten Sinne als Politiker⁴⁰. Zweitens bewahrte er sich bei grundsätzlicher Solidarität mit der Partei eine innere Unabhängigkeit des Urteils gegenüber der von ihr betriebenen Politik, was besonders in den Krisenjahren vor 1933 wichtig wer-

38 Eine Veröffentlichung der Rede konnte nicht nachgewiesen werden.

39 Romanmanuskript. S. 124f.

40 So schrieb er 1932 rückblickend in einem Brief an Hermann Hesse, er habe jahrelang keine politischen Versammlungen besucht.

den sollte. Drittens fühlte er sich verpflichtet, der Arbeiterbewegung mit seinen spezifischen Möglichkeiten zu dienen, d.h. durch Vermittlung seines kulturellen Wissens vor allem auf literarischem und musikalischem Gebiet, wobei er nicht bereit war, Bevormundung durch Unkenntnis oder dogmatische Engstirnigkeit zu akzeptieren. Letzteres verwickelte ihn nicht selten in Kontroversen mit der Redaktion der LVZ und dann auch mit der Leitung des Arbeiter-Bildungs-Institutes, nachdem er 1929 dort die Funktion des Kulturbeirats übernommen hatte.

In einem nicht abgeschickten Briefentwurf vom 15. Juli 1930 an die Redaktionssekretärin der LVZ Anne Unger, mit der ihn ein besonderes Vertrauensverhältnis verband, hat Wiegand versucht, seine Position folgendermaßen zu bestimmen: »Ganz im Großen, aber unbedingt richtig ließe sich meine Stellung etwa so bezeichnen: ich gehe konform mit allen ökonomischen (im strengen Sinne) Lehren des Marxismus, ich sage zu allem ja, was zur Besserung der Lage der Arbeiterschaft dient, ich will die Aufhebung der alten Gesellschaft und die Umformung zum Sozialismus – ich sehe in der Sozialdemokratie das relativ stärkste Mittel zu solchem Ziele. Aber ich leugne, daß zu solchem Ziele auch philosophisch alle eines Bekenntnisses sein müßten, einer Meinung über das Geistige sein müßten, ich meine, daß man in einer Zeit, wo die Gesellschaft in ihren Grundbedingungen sozialistisch wäre, weit über Marx hinausgehen wird, hinausgehen muß, wenn sie bestehen soll.«

Gegen die Haltung der Orthodoxen, die sich durch eine dünkelfhafte Berufung auf die marxistische Dialektik von vornherein allen anderen denkerisch überlegen fühlen würden, stellt Wiegand seine Forderung nach »Wahrhaftigkeit und geistige(r) Gerechtigkeit im Sozialismus«. In diesem Sinne wendet er sich zum Beispiel gegen einen respektlosen Umgang mit Friedrich Nietzsche: »In unseren Zeitungen spottet man über Nietzsche in der überheblichsten geringschätzigsten Weise. Irgend ein, ja jeder kleine Funktionär wird mit dem Gedanken genährt, daß er darüber viel besser Bescheid wisse, daß der Mann individualistischen Quatsch geredet habe.«

Dieses Beispiel war von Wiegand nicht beliebig gewählt. Offensichtlich hatte das Nietzsche-Erlebnis für seine eigene geistige Entwicklung eine wichtige Rolle gespielt. In einem Brief an Hermann Hesse von Sommer 1932 stellt er den Zusammenhang her zwischen diesem Erlebnis und der eigenen Erfahrung aus der Weltkriegszeit, wobei er zugleich gegen nationalistische Fehldeutungen des Philosophen polemisiert: »Wenn man bedenkt, wie Nietzsche fehlgedeutet wurde, wie vergewaltigt, wie die Hurratrioten und die späteren Nationalisten sich seiner, Einzelsprüche pflückend, bedienen (ihren ›Zarathustra‹ im Tornister, wo er sich im übrigen Stroh freilich merkwürdig genug ausnehmen mußte) und ihn als Verherrlicher dessen zurichteten, an dem er zugrunde ging, an der eiteln deutschen Sünde wider den Geist – wenn man bedenkt, daß er vor mehr als einem halben Jahrhundert schon erkannte, was wir erst nach 1914 deutlicher spürten, die Isolation des Geistes, die Lügen der Gemeinschaft – wenn man diese Dinge zur Deutung des politischen Höllengerichts heranzieht, dann wird das Leben Nietzsches allein schon zu einem großen Schauspiel der Weltgeschichte.«⁴¹

In seinem Brief-Entwurf an Anne Unger besteht Wiegand auf der Verantwortlichkeit des Individuums, das sich von der Masse abhebt. Dieses Individuum zugunsten eines Kollektivbegriffs zu leugnen, sei nichts als Bequemlichkeit, sei aber auch eine Flucht: »ich will sie niemandem übelnehmen, aber ich habe sie noch nicht angetreten«.

Unter diesen Voraussetzungen verstand Heinrich Wiegand seine Aufgabe innerhalb der Arbeiterbewegung, wie es in einem Brief an Hermann Hesse vom 12. März 1929 heißt, als ein »Brückenbau-Unternehmen«, als Versuch, vor politisch organisierten Arbeitern, deren politischen und wirtschaftlichen Kampf er zu unterstützen und zu seinem eigenen zu machen gewillt war, den Anspruch der Kunst auf unvoreingenommene Betrachtung ihrer »Gesetze, Wahrheiten und Phänomene« zu verfechten und damit »mitten im Reiche offizieller materialistischer Systeme ihre Grenzen zu zeigen.«⁴²

41 Briefwechsel. S. 305.

42 Ebenda. S. 141f.

Die Mitarbeit an der »Leipziger Volkszeitung« bot Wiegand vorerst nur in begrenzter Form Gelegenheit, seine eigenen kulturellen Vorstellungen in zusammenhängender Form darzulegen. Meist bestand sein Dienst als Kritiker in der Verpflichtung, über eine Vielzahl von Veranstaltungen in Kurzfassung berichten zu müssen, wobei nicht wenig Belangloses mit im Spiel war. Vor allem litt Wiegand unter der Zurücksetzung der Buchkritik gegenüber den Konzert- und Theaterbesprechungen. Weitaus befriedigendere Möglichkeiten als die Arbeit für die Tageszeitung bot da die Tätigkeit für das Leipziger Arbeiter-Bildungs-Institut und die Mitwirkung an der von ihm seit dem Jahre 1924 herausgegebenen Monatsschrift »Kulturwille«.

Als Wiegand Mitte der zwanziger Jahre mit dem ABI in Kontakt kam, vollzog sich gerade eine wichtige Akzentverschiebung in dessen Funktionsverständnis. Bei seiner Gründung im Jahre 1907 waren im ersten Statut zwei Aufgabenbereiche für das Institut festgelegt worden:

»1. Die Arbeiterschaft auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet im Geiste des wissenschaftlichen Sozialismus auszubilden. 2. Die künstlerischen und gesellschaftlichen Bedürfnisse derselben nach Möglichkeit zu befriedigen.«⁴³ Für den mit der Verwaltung und Leitung des Instituts beauftragten Ausschuss hatte die SPD vier, die Gewerkschaft drei Vertreter gestellt, um so die speziellen Interessen beider Organisationsformen miteinander verbinden zu können. Punkt 1 der Aufgabenstellung sollte durch Bildungskurse erfüllt werden⁴⁴, im Herbst 1923 wurde dazu noch eine spezielle Funktionärsschule eingerichtet. Außerdem fanden Einzelvorträge allgemeinbildenden Inhalts für einen größeren Teilnehmerkreis statt. 1924/25 sprachen in diesem Rahmen u.a. der Sexualforscher Magnus Hirschfeld über »Die sexuelle Not der Gegenwart«⁴⁵ und Wassili Kandinski zum Thema »Das Weimarer Bauhaus als synthetische Idee«⁴⁶.

43 Zitiert nach: Kulturwille. Leipzig 9(1932) 4/5. S. 51.

44 So fanden im 1921/22 zweiundzwanzig Kurse mit 1.850 Teilnehmern statt.

45 Zwei Veranstaltungen mit insgesamt 2.882 Besuchern.

46 Eine Veranstaltung mit 736 Besuchern.

Punkt 2 der Aufgabenstellung, die »Kunstpflge«, wie der Jahresbericht von Mai 1925 formulierte, wurde im wesentlichen durch die Vermittlung von Opern- und Schauspielaufführungen sowie von Konzerten realisiert.⁴⁷ Hinzu kamen eigene Kunstabende des ABI, vor allem Schriftstellerlesungen wie beispielsweise 1926/27 mit Max Barthel, Johannes R. Becher, Ernst Toller und Erich Weinert. Zu weiteren Aktivitäten des ABI zählten Filmveranstaltungen, die Organisation von Gemeinschaftsreisen (1929 von der Kulturabteilung des ADGB übernommen) und die Zusammenstellung kultureller Programme für andere Organisationen, beispielsweise für Jugendweihen.

Im Zusammenhang mit einer Neugestaltung des Anrechtswesens gab das Institut ab 1. Februar 1924 die als ein Mitteilungsblatt für die Anrechtsinhaber gedachte Monatsschrift »Kulturwille« heraus. Diese beschränkte sich jedoch bald nicht mehr auf die ursprüngliche Aufgabe, das jeweilige Monatsprogramm des ABI bekannt zu geben und zu erläutern, sondern wurde – bei einer Auflage von etwa 5000 – rasch zu einer Bildungszeitschrift mit einer über »das ganze Reich zerstreuten Abonnentenzahl«⁴⁸ und zunehmend »vor allem von jungen Sozialisten in allen Teilen der Republik begeistert gelesen«⁴⁹. Ab 1925 trug sie den Untertitel »Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft« und entwickelte sich, wie Fritz Hüser rückblickend formuliert hat, zur »wesentlichsten Zeitschrift für Kultur der Arbeiterschaft in der Weimarer Republik.«⁵⁰. Bis zum Aprilheft 1928 wurde die redaktionelle Verantwortung vom jeweiligen Leiter des Arbeiter-Bildungs-Instituts (zu-

47 1923/24 waren es 39 Vorstellungen im Schauspiel und 22 in der Oper mit jeweils knapp 27.000 Besuchern, sowie 23 Konzerte mit knapp 15.000 Teilnehmern.

48 Jahresbericht 1924. S. 30.

49 Walter Fabian: Vorwort zu: Frank Heidenreich: Arbeiterbildung und Kulturpolitik. Kontroversen in der sozialdemokratischen Zeitschrift »Kulturwille« 1924-1933. Berlin 1983. S. 2.

50 Fritz Hüser: Literatur- und Kulturzeitschriften der Arbeiterbewegung. In: Arbeiterbewegung. Erwachsenenbildung. Presse. Festschrift für Walter Fabian zum 75. Geburtstag. Mit einem Vorwort von Carola Stern. Hrsg. von Anne-Marie Fabian. Köln / Frankfurt a.M. 1977. S. 159.

erst Valtin Hartig⁵¹, ab Juliheft 1926 Martin Loose) wahrgenommen. Mit Beginn des Jahrgangs 1929 erschien der »Kulturwille« dann nicht mehr als Organ des ABI, sondern in eigener Verantwortung im Verlag der Leipziger Buchdruckerei A.-G.⁵² Parallel zu dieser Entwicklung der Monatsschrift verlagerte sich die Tätigkeit des ABI Mitte der zwanziger Jahre mehr und mehr zur Seite der »Kunstpflge« hin. Im Bericht von 1924 hieß es bereits: »Auf dem Gebiet der Wissensvermittlung leistet für die Leipziger Arbeiterschaft die Volkshochschule sehr Bedeutungsvolles. Durch sie und durch das ABI ist den Genossen wie in keiner anderen Stadt die Möglichkeit geboten, ihr Wissen zu erweitern. Auf dem Gebiet der Kunstpflge [...] kommt für die organisierte Leipziger Arbeiterschaft das ABI allein in Frage. Und wenn des ABI auf etwas stolz sein kann, so ist es seine vorbildliche Tätigkeit in dieser Hinsicht.«⁵³ Im Frühjahr 1924 war das während der Inflation zusammengebrochene Anrechtssystem wieder eingeführt worden, das schließlich 8.000 monatlich zahlende Mitglieder umfasste. Voraussetzung dafür, dass Valtin Hartig 1928 im Rückblick voll Stolz erklären konnte: »In bezug auf die Musikpflge steht bekanntlich das ABI in der gesamten internationalen Arbeiterschaft einzig da. Wenn man anderwärts davon erzählt, erregt man staunende Bewunderung.«⁵⁴ Im Sommer 1924 fand dann, angeregt vom ABI und unterstützt vom Reichsausschuss für soziale Bildungsarbeit der SPD, in Leipzig eine Arbeiter-Kultur-Woche statt, mit der »Wesentliches zur Belebung des gesamten Arbei-

51 Valtin Hartig (1889-1980), ab 1918 Mitglied der USPD, wegen aktiver Beteiligung an der Münchner Räterepublik bis 1922 gemeinsam mit Ernst Niekisch und Ernst Toller in Niederschönfeld inhaftiert, war von 1923 bis 1926 Geschäftsführer des Leipziger ABI, danach Bildungssekretär beim Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter in Berlin.

52 Nach dem Ausscheiden von Martin Loose aus dem Amt des Leiters des ABI gestattete der Ortsausschuß Leipzig des ADGB die Wiederbesetzung der Stelle nicht, so dass Joh. Kretzen als einer der Vorsitzenden des zur Betreuung des ABI bestellten Bildungsausschusses die Schriftleitung nebenamtlich übernehmen musste.

53 Jahresbericht 1924. S. 27.

54 Valtin Hartig: 3 Jahre ABI (1923-1926). In: Kulturwille. 5(1928) 3. S. 50.

terbildungswesens« in Deutschland geleistet wurde.⁵⁵ Wie der Jahresbericht 1925 hervorhebt, brachte diese Woche auch eine bedeutsame Klärung: »Im »Kulturwillen« zuerst ausgesprochen, wurde es in der Kulturwoche noch deutlicher, daß immer stärker neben die politische und wirtschaftliche Bewegung im Sozialismus, die in Partei, in Gewerkschaft und Genossenschaft die entsprechende Organisation findet, eine mit diesen zwar im engsten Zusammenhang stehende, aber doch mehr und mehr selbständig werdende eigene soziale Kulturbewegung tritt.«⁵⁶ Als Konsequenz dieser Entwicklung wurde 1928 die politische Bildungsarbeit vom ABI getrennt und in die direkte Verantwortung von SPD und Gewerkschaft übernommen. Das Arbeiter-Bildungs-Institut wurde so, wie es 1932 aus Anlass seines 25jährigen Jubiläums im »Kulturwille« hieß, ganz zu dem, was es von Anfang an mit gewesen war: »die Leipziger Volksbühne«⁵⁷. Heinrich Wiegands Mitarbeit beim ABI begann 1926. Ab Sommer dieses Jahres schrieb er Einführungen zu dessen Konzert- und Opernveranstaltungen, außerdem publizierte er im »Kulturwille« aber auch Rezensionen und größere Aufsätze.⁵⁸ Im Frühjahr 1927 gestaltete er erstmals im Rahmen der Kunstabende des ABI eine Veranstaltung zum 100. Todestag Beethovens, der eine Viel-

55 Jahresbericht 1925. S. 18. Wie berechtigt diese Selbsteinschätzung war, belegt die 1983 von Walter Fabian rückblickend getroffene Feststellung, dass »das ABI Modellcharakter im Bereich der Arbeiterbildung« besessen hat. (Vorwort zu Frank Heidenreich. S. 2.)

56 Jahresbericht 1925. S. 18.

57 Johannes Kretzen: Wandlungen der Bildungsarbeit in 25 Jahren. In: Kulturwille. 9(1932) 4/5. S. 47. 1929 hatte das ABI die offizielle Bezeichnung erhalten: Arbeiter-Bildungs-Institut. Kunststelle der Leipziger Arbeiterschaft und wurde danach auch Mitglied des Verbandes freier Volksbühnen.

58 Der erste in Heft 6/1926 widmete sich dem Thema »Operette, Schlager, Jazz« und war ein Vorläufer des umfassenderen »Jazz«-Aufsatzes in Heft 2/1929.

zahl anderer folgen sollten. Seit 1929 war er als Nachfolger von Barnet Licht⁵⁹ Beirat des Instituts für Theater, Musik und Literatur.

59 Barnet Licht (1874-1951) wirkte seit 1902 als Arbeiterchordirigent in Leipzig und war von Gustav Hennig für die Arbeit des neu gegründeten ABI gewonnen worden. 1932 schrieb er rückblickend: »Ich nahm diese Aufforderung gern an und ging mit Freuden an meine Arbeit, die Musikkultur, die bisher nur Vorrecht der herrschenden Klasse war, auch unter der Arbeiterschaft zu entwickeln.« (Kulturwille. 9(1932) 4/5. S. 70.) Im März 1915 konnte er das erste Gewandhauskonzert für das ABI vermitteln (Arthur Nikisch dirigierte ohne Honorar). 1918 begründete er mit der von ihm auf Anregung des LVZ-Redakteurs Dr. Franz zum Jahreswechsel organisierten Revolutions- und Friedensfeier (Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie unter Nikisch) die Tradition der Leipziger Silvesterkonzerte des ABI.

3. Das Wirken des Musikkritikers Heinrich Wiegand

3.1. Prämissen und Aspekte seines Musikverständnisses

Auf dem Höhepunkt seines Wirkens in Leipzig Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre verfügte Heinrich Wiegand in erster Linie als Musikkritiker über Ansehen und Einfluss.⁶⁰ Er hatte es verstanden, die Arbeit als Musikreferent der Leipziger Volkszeitung so mit seiner Funktion beim Arbeiter-Bildungs-Institut zu verbinden, dass daraus ein Maximum an Impulsen für das kulturelle Leben der Stadt zu gewinnen war. Doch belegen die Anfänge seiner durch Hans Georg Richter vermittelten Mitarbeit an der LVZ ab Herbst 1924, dass er die Festlegung auf den Musikkritiker keineswegs bewusst angestrebt hatte. Im Schreiben für die LVZ (und für andere Zeitungen) sah und suchte er damals vor allem die Möglichkeit, sich eine Existenz außerhalb der Zwänge des ungeliebten Lehrerberufs aufzubauen. Und unter Schreiben verstand er keine einseitige Bindung an die Musikkritik, sondern schriftstellerische Arbeit in einem umfassenderen Sinne, wie er sie schon für den »Drachen« betrieben hatte. So finden sich unter sei-

60 In diesem Sinne wurde er im August 1930 in »Leipzig. Illustrierte Monatschrift für Kultur, Wirtschaft und Verkehr. Hrsg. unter Förderung des Rates der Stadt Leipzig« mit einer von Max Schwimmer stammenden Porträtzeichnung in der Reihe »Leipziger Persönlichkeiten« als »Musikkritiker der Leipziger Volkszeitung« vorgestellt. Die LVZ war zu dieser Zeit mit einer Auflage von 40.000 nach den nationalkonservativen »Leipziger Neuesten Nachrichten« mit 170.000 und der bürgerlich-republikanischen »Neuen Leipziger Zeitung« mit 100.000 die drittstärkste Tageszeitung in Leipzig.

nen ersten LVZ-Beiträgen literarische Skizzen⁶¹, Reisefeuilletons⁶² und Literaturkritiken⁶³ ebenso wie Konzertberichte, Aufsätze zu Jubiläen von Schriftstellern ebenso wie solche zu Gedenktagen für Komponisten.⁶⁴ Das Missverhältnis zwischen dem äußerst geringen Raum, den das Feuilleton dem gründlichen Besprechen literarischer Neuerscheinungen einräumte, und der Tradition, über jedes auch noch so unbedeutende Konzert zumindest einen Kurzbericht zu bringen, empfand Wiegand in den ersten Jahren seiner Tätigkeit für die LVZ immer wieder als Ärgernis. An Hermann Hesse schrieb er darüber Ende 1926: »Ich will Ihnen nicht die Zahl der von mir im November besprochenen Tenöre, Klavierspieler, Damen, Geigen usw. nennen, Sie erschrecken vielleicht.«⁶⁵

Meist waren es Sammelbesprechungen in der Rubrik »Kleine Chronik« bzw. »Leipziger Konzerte«, in denen er seine Eindrücke von mehreren besuchten Veranstaltungen niederschrieb, nicht selten auch mit sarkastischen Wendungen oder Überschriften. »An jungen Pianistinnen gab es zwei. [...] An Kammermusiken gab es drei« (17.11.1925), hieß es da etwa oder die Überschrift lautete: »Konzerte mit und ohne Wirkung« (1.12.1925). Da ihm die Besprechungen der großen Orchesterkonzerte und Opernaufführungen erst 1928 übertragen wurden, als er in der Nachfolge von Barnet Licht die Stellung des Musikreferenten der LVZ übernahm, waren es in den ersten Jahren vor allem Soloabende und Kammermusikveranstaltungen, die er in großer Zahl wahrzunehmen hatte. Neben der Konfrontation mit viel Belanglosem ergaben sich dabei aber auch Aufgaben, die den Referenten herausforderten und ihm Gelegenheit boten, sein Verständnis von Musikkritik deutlich zu

61 So als erste Veröffentlichung in der LVZ überhaupt: »Man geht unter die Genießer«. (16.9.1924)

62 So »Ausflug zum Lido« (2.9.1925) und »Italienische Stadt- und Dorftheater«. (24.10.1925)

63 Die erste galt Franz Kafkas Roman »Der Prozeß«. (23.6.1925)

64 So zum 100. Geburtstag von Conrad Ferdinand Meyer (10.10.1925) und zum 75. Todestag von Chopin, für Wiegand »unter den Musikern, die nur für ein Instrument schufen ... das einzige Genie, ... der einzige Unvergängliche«. (29.10.1924)

65 Briefwechsel. S. 47.

machen. In jener »Konzerte mit und ohne Wirkung« überschriebenen Besprechung beispielsweise, die unter fünf Veranstaltungen der Woche nur eine positive zu benennen vermochte, schrieb Wiegand über diese, einen Kammermusikabend des Arbeiter-Bildungs-Instituts: »Das eingangs erwähnte einzige Konzert mit vollem Erfolg [...] war der erste Kammermusikabend des Arbeiter-Bildungs-Instituts. Im fast gefüllten großen Saal des Gewandhauses spielte das Gewandhaus-Quartett liebenswert schön. [...] Aufgeführt wurden Mozart, Händel, Beethoven. Die rechten Werke, ebenso verständlich, weil sie klar sind, wie erhebend, weil ihre Kraft und Schönheit viel vergessen macht. Ich sah mehr als ein Paar, das nach einem Menuett, nach einer Cavatine, ohne ein Wort zu sprechen, sich nur ansah, mit einem guten, frohen, dankbaren Lächeln. Ist die Feststellung solcher Wirkung nicht die beste Kritik?« (1.12.1925)

Die hier zitierte Stelle ist in mehrfacher Hinsicht symptomatisch dafür, wie Wiegand seine Aufgabe als Musikkritiker bei der »Leipziger Volkszeitung« verstand. Qualität der musikalischen Darbietung und Substanz des Dargebotenen stehen an erster Stelle der Wertungsskala. Von ihrem Zusammenwirken versprach er sich eine emotionale Bereicherung der Zuhörer, wenn diese unvoreingenommen und mit echtem Interesse der Musik begegnen. Jene, denen das Arbeiter-Bildungs-Institut durch seine preisgünstigen Angebote solche für sie keineswegs selbstverständlichen Erlebnisse vermittelte, schienen Wiegand dazu in einem weitaus höheren Grade fähig als ein traditionelles bürgerliches Konzertpublikum. Diese Erfahrung zieht sich wie ein roter Faden durch seine Kritiken bis zum Verbot der LVZ im März 1933. Immer wieder stellt er beglückt fest, dass die Hörer des ABI im Gewandhaus oder in der Oper das Kunsterlebnis und nicht ein gesellschaftliches Ereignis suchen. So heißt es etwa 1929 in einer Besprechung des ersten ABI-Sonderkonzertes im Gewandhaus mit Bruno Walter über die Aufnahme von Beethovens »Egmont«-Ouvertüre und dessen Sinfonie Nr. 5 durch die Zuhörer: »Nach der Pause kam der Höhepunkt des Festes. Für die vertrauten Werke dankten die Hörer mit einer Herzlichkeit, Begeisterung und Ausdauer, die sie selber ehrte und den ABI-Abend zu einem viel schöneren Konzert machte als den Gesellschaftsabend

vom Donnerstag. Denn während da einige hundert musikalische Menschen begeistert waren und das Gros nach pflichtgemäßem Absitzen sich stumpf hinausschob, stand hier eine schwer zu gewinnende Masse, die die seltene Meisterleistung fühlend erkannte und nun einheitlich gepackt und hingerissen war.« (2.12.1929)

Die gleiche Erfahrung konnte der Verdi-Verehrer und besondere Liebhaber von dessen später Oper »Falstaff« machen, als diese im Dezember 1930 im Neuen Theater für das ABI gegeben wurde: »Ich gewann meine Wette gegen die Zweifler: das ABI-Publikum bestand vor jener Oper, die der Referent als das vollkommenste Werk der Gattung ansieht und anhört, die Intelligenzprobe, denn der Beifall erreichte höheren Grad als in den Abonnements-Vorstellungen, wo das Verständnis für Verdis Krondiamanten beschämend gering ist.« (15.12.1930) Diesem, seinem Publikum große musikalische Erlebnisse zu ermöglichen, es für sie zu sensibilisieren und sein Qualitätsbewusstsein zu fördern, darin sah Wiegand eine vorrangige Aufgabe seiner kritischen Tätigkeit bei der LVZ ebenso wie bei der bald hinzukommenden praktisch-vermittelnden für das ABI selbst.

Bei dem erwähnten Kammermusikabend von 1925 waren es Werke von Händel, Mozart und Beethoven gewesen, die jene erwünschte Wirkung hervorgerufen hatten. Diese Namensreihe steht – erweitert durch Bach, Haydn und Schubert – für das Kernstück dessen, was Wiegand aus der musikgeschichtlichen Überlieferung als besonders wichtig für seine Vermittlertätigkeit ansah. Musik des Barock, der Wiener Klassik und der Romantik waren bereits Schwerpunkte seiner Ausbildung am Lehrerseminar gewesen, deren musikalischen Teil er rückblickend als dem in anderen Schulformen Gebotenen überlegen bewertet hat⁶⁶. Diesem Erbe bewahrte er die Treue, er sah es aber auf Grund seiner weltanschaulichen Entwicklung und seines sozialen Engagements jetzt auf neue Weise. Mit Blick auf sein Publikum aus der organisierten Arbeiterbewegung ging es ihm darum, in diesem Erbe auch jene vom bürgerlichen Kulturbetrieb verdeckten revolutionären Elemente

66 In einem Artikel zum Thema »Reform der Schulmusik« betonte er 1925 die »Ausnahmestellung der Lehrerseminare« gegenüber den anderen Schulen in den letzten 100 Jahren, was »die Rolle der Musik« betrifft. (15.1.1925)

sichtbar zu machen, »die den aufstrebenden Klassen teuer sind«. Die antifeudale Kühnheit des Mozartschen »Figaro« ebenso wie den auf-rührerischen Plebejerstolz Beethovens, der »die demokratische Gesin-nung schon in seiner Jugend mit der Lektüre Rousseaus und der rhei-nischen Luft, die von der nahen französischen Revolution vibrierte, in sich eingesogen«⁶⁷ hatte. Und den er deshalb in seiner am 27. März 1927 in der Alten Handelsbörse im Auftrag des ABI gehaltenen Rede zum 100. Todestag als verpflichtende Tradition beschwor: »Niemand sollte, vor Augen den Menschen und im Ohr seine Musik, aufrichtiger ja! dazu sagen als ein Proletariat mit dem Ziel: Brüder, zur Sonne, zur Freiheit! Nicht in Wien, wo acht Tage lang mit glänzenden Gesell-schaften und ministerpräsidentlichen Reden dergestalt gefeiert wurde, daß die Beethoven-Ehrung stellenweise einer Leichenbestattung glich – nicht dort, nein: bei uns ist die Heimat des Mannes, den der ermordete Kurt Eisner den größten Künstler nannte, der, als sich der bolsche-wistische Freistaat begründet hatte, in den ersten Beschlüssen des neuen Regimes erhoben wurde zum Schutzheiligen des neuen Wesens.«⁶⁸

Im Bewusstsein eines solchen historischen Zusammenhangs trat Wiegand jedoch nicht nur einem bürgerlichen Repräsentationsan-spruch entgegen, sondern auch jenem kleinen »Zirkel von Snobisten, der heute mit pseudo-revolutionärer Geste doziert, Beethoven sei für unsere Zeit erledigt«⁶⁹. Stattdessen sah er die Arbeiterbildungsbewegung in der Pflicht mitzuhelfen, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass »das überwältigende Wunder« der Musik dieses Menschheitsge-nies allen, die dafür offen sind, zugänglich gemacht wird: »Beethoven-Feiern möchten außer der Verschönerung proletarischen Alltags durch die Kunst und der Stärkung des Gemeinschaftsgefühls daran mahnen, wie vielen heute noch die erste Freude und wie viel mehr die letzte an Beethoven versperrt ist durch unzureichende Belehrung. Daran kön-nen nicht Denkmäler etwas ändern, sondern nur die Erschaffung dau-ernder Erziehungseinrichtungen, die allen, die es wollen, helfen kön-

67 Heinrich Wiegand: Beethoven und Schubert. Zwei Gedenkreden. Arbeiter-Bildungsinstitut Leipzig. 1929. S. 12.

68 Ebenda. S. 16.

69 Ebenda. S. 7.

nen, die Schönheit und Freiheit Beethovens im Herzen zu tragen. Noch lange nicht binden seine Zauber wieder, was die Mode frech geteilt. Volksmusik- und Volkssingschulen, Volksbühnen und Volkskonzerte sind Stationen des Weges.«⁷⁰

Anders als bei Beethoven – und auch bei Händel⁷¹ – ergaben sich bei Johann Sebastian Bach keine Ansätze für Wiegand, das Werk im Sinne einer für die Arbeiterbewegung traditionsstiftenden Überlieferung zu deuten. In diesem Falle ging es ihm vielmehr darum herauszuarbeiten, dass »Bach als Musiker und im besonderen als Gestalter des Jesusdramas jenseits aller konfessionellen Bindungen ein höchstes Gut der Menschheit« (24.6.30) sei und so auch den religiös Indifferenten und der protestantischen Kirche kritisch Gegenüberstehenden nah und wichtig sein könne.⁷² Dies war aus Anlass einer Aufführung der »Johannespassion« zur Leipziger Bachfeier 1930 geschrieben worden. Ein Jahr zuvor hatte Wiegand in einer Besprechung der »Matthäuspasion« ausführlicher argumentiert: »Bachs Passion ist im Kirchendienst entstanden, für den Gebrauch am Karfreitag-Nachmittag. Aber die Kräfte, die in seiner Musik wirksam sind, haben mit konfessioneller Bindung nichts mehr zu tun, sie erwachsen aus den allgemeinen menschlichen Schicksalen, Begebenheiten, Zweifeln und Leiden, die alle Konfessionen und Nichtkonfessionen verbinden. Man könnte sagen, die einzige Beziehung von Bachs Kunst – nicht seiner Person! – zum Protestantismus sei die, daß sich alle Schönheit, alle Freiheit,

70 Ebenda. S. 17. 1928 machte er in diesem Zusammenhang den in die Zukunft weisenden konkreten Vorschlag, staatliche »Elementarmusikschulen« einzurichten: »Den notleidenden Musiklehrern könnte geholfen werden und den Arbeiterkindern, die musikfähig und –süchtig sind, auch, wenn der private Musikunterricht Ausnahme würde und eine allgemeine staatliche Musikschulung einsetzte.« (Von Musikunterricht, Musiklehrern und Feinbürgern. LVZ vom 13.10.1928)

71 »Händels von den Schicksalen der Völker erfülltes Werk ist wegen der Vielfalt und Weltlichkeit seiner Stoffe und Formen der Welt und dem Volke offener als dasjenige Bachs.« (Wiegand in der Besprechung einer Aufführung des Oratoriums »Salomo« in der. LVZ vom 10.6.1925)

72 So war das ABI auch bemüht, Hauptproben in der Thomaskirche für seine Mitglieder nutzen zu können.

aller Geist und alle Kunst aus dem trockenen, engen, ungeistigen protestantischen Kirchenwesen in die Musik Bachs geflüchtet habe.« Bemerkenswert an dieser Besprechung Wiegands sind auch die folgenden Überlegungen zur Aufführungspraxis: »Daß bei der Massenbesetzung der Chöre instrumentale Linien oft nicht mehr in ihrer Gänze zu verfolgen sind, ist unvermeidlich. Daß solche Wirkung, also auch ihre Ursache: die für uns so selbstverständliche Massenbesetzung, Bachs Absichten widerspricht, scheint mir unbezweifelbar. Es wäre eine große Aufgabe für ein künftiges Leipziger Bach-Fest, es einmal mit der historischen, kleinen Besetzung zu versuchen.« (12.6.1929)

Im Herbst 1928 ergab sich für Heinrich Wiegand noch einmal die Gelegenheit, über einen seiner musikalischen Heiligen öffentlich zu sprechen: aus Anlass von dessen hundertstem Todestag hielt er bei der Gedenkveranstaltungen des ABI eine »Rede auf Franz Schubert«⁷³. Sie begann mit einer persönlichen Erinnerung aus der Kriegszeit, als er zwei Wintermonate lang in einem flandrischen Lazarett gelegen hatte. An einem Abend nach dem Löschen des Lichts habe ein Soldat leise mit Singen angefangen: »Am Brunnen vor dem Tore«, andere »»fielen

73 Über diese Rede, die – wie bereits die auf Beethoven – auch außerhalb Leipzigs in Halle, Dessau und Zwickau bei entsprechenden Gedenkveranstaltungen gehalten wurde, schrieb die LVZ: »Das Bild, das Heinrich Wiegand von Schubert entwarf, weicht beträchtlich von den landläufigen ab, ist herber und fester umrissen. Vor Wiegands auf eingehenden Quellenstudium gegründeten Ausführungen zerfließt die Legende deutscher Männerchöre, die den toten Meister, sein deutsches Lied und ihren Biervereinspatriotismus gleichsetzen. Vor seinen musikalisch belegten Erörterungen muß sich auch die Dreistigkeit verkriechen, die ein Machwerk wie das ›Dreimäderlhaus‹ gerade in diesen Erinnerungstagen als Schubertsche Musik auszugeben wagt. Wiegands Fähigkeit, musikalische Kulturbringer von der rührsam-zuckrigen Verfälschung durch das bürgerliche Anbiederungsbedürfnis zu reinigen, von der er vor einem Jahr gelegentlich seiner großen Rede auf Beethoven die erste Probe gab, sollte vom ABI systematisch für die Leipziger Arbeiterbildung in Anspruch genommen werden.« (13.11.1928) Auf Anregung von Hörern beider Reden gab das ABI dann 1929 diese in einer Broschüre gesammelt heraus, wozu der »Kulturwille« anmerkte, nun erwiese es sich, »daß die Reden gedruckt eine fast noch stärkere Wirkung tun als zu ihrer Zeit gesprochen«. Vgl. Kulturwille. 6(1929) 6. S. 134.

ein, und immer mehr. Wir sangen das Lied bis zu seinem zauberhaften Ende. [...] Hinterher blieb es still, es war so viel Sehnsucht da, und darüber der Nachklang von etwas Fernem und Schönem als ein milder Trost.« Dass viele unter den Soldaten nicht gewusst haben würden, »daß das Lied von Franz Schubert und für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben ist, daß auf die Worte, wo die kalten Winde wehen und der Hut vom Kopf fliegt, bei Schubert andere Noten stehen«, nahm Wiegand als Beleg für »eines der großen Geheimnisse von Schuberts Wirkung«⁷⁴, seine Volksverbundenheit, von der auch das Schicksal manch anderer Melodie des Komponisten zeuge.

Mit dem betont subjektiven Auftakt seiner Gedenkrede sprach Wiegand seine Hörer unmittelbar an, holte sie bei eigenem Erleben und selbst Erfahrenem ab, um sie dann tiefer in Zeit und Schicksal Franz Schuberts einzuführen. Dabei immer den Bezug zum musikalischen Werk suchend, froh darüber, »daß die Worte von Musik umrahmt sind, daß heute auch Schubert selber zu Ihnen spricht«.⁷⁵ Soziologische Aspekte der gegenüber der Hochzeit der Wiener Klassik veränderten Wirkungsbedingungen für den Komponisten werden ebenso detailgenau entwickelt wie seine musikgeschichtliche Stellung. Gesehen wird gleichermaßen »der Musikant der kleinen Leute, ein proletarisierter Bohemien, der für sein leibliches Wohlbefinden selbst im musikbegnadeten Wien zu spät lebte«, wie jener, der »geistig-musikalisch als Vorläufer« kam und »in weite Zukunft«, auf Bruckner und Mahler und Wolf, voraus wies: »ein verfrühter, romantischer, ein ungesicherter, von Bindungen gelöster, zwiespältiger Mensch«. In konzentriertester Form stellte Wiegand seinen Hörern dieses Gegenbild zum Operetten-Schubert aus dem »Dreimäderlhaus« mit folgender Textkollage aus einem seiner bedeutendsten Werke vor: »Sein letzter Liederzyklus, ›Die Winterreise«, enthüllt alle Verlorenheit und Heimatlosigkeit dieses Menschen. Krähen und Wegweiser künden ihm nur das eine: auf allen Wegen wartet der Tod. Das in der musikalischen Kühnheit auf

74 Zwei Gedenkreden. S. 19.

75 Ebenda. S. 20. Gespielt wurden das A-Moll-Quartett und das Klaviertrio B-Dur. Ausführende waren das Gewandhausquartett und der Pianist Otto Weinreich.

Mussorgskij weisende Schlusslied der ›Winterreise‹ heißt symbolisch genug ›Der Leiermann‹, und darin steht die Zeile: ›Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer‹. Das war das äußere Resultat seiner Arbeit, er hinterließ kein bares Geld, nur Kleidungsstücke und alte Musikalien. Die nämliche Liederreise beginnt zu einer rührenden Melodie mit dem Wahlspruch seines Lebens: ›Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.‹⁷⁶

Doch entlässt Wiegand seine Hörer nicht mit dieser Beschwörung der Düsternis biographischer Umstände. Worauf er sie orientieren will, ist der ungeheure Facettenreichtum der unter diesen Bedingungen entstandenen Musik Schuberts: »Während seiner Entbehrungen schuf er Musik, blühend im Klang, gesättigt von Humor und selbst in der Klage noch berückend.« Und: »Er war als Schöpfer wie ein Instrument, durch das die Musik der Welt ging, er schrieb wie nach Diktat.«⁷⁷ An den Schluss dieses Gedankengangs stellte Wiegand das auf Schubert geprägte Wort Friedrich Nietzsches vom »idealen Spielmann«, damit einen zitierend, der für ihn »als geistigster, aristokratischster, verzweifeltster Typus unter den Verehrern Schuberts merkwürdig zu den Arbeitermassenchören kontrastiert und so einen schönen Beweis für Schuberts Universalität abgibt«⁷⁸.

Innerhalb der »Internationale der Arbeitersänger«, deren »gewaltigen Anteil an der Schubertehrerung« Wiegand an anderer Stelle seiner Rede ausdrücklich hervorgehoben hatte, spielten die etwa 5300 Mitglieder des Deutschen Arbeiter-Sänger-Bundes (DAS) im Stadtgebiet Leipzigs eine besondere Rolle. In drei Chorvereinigungen, geleitet von Paul Michael (1867-1932)⁷⁹, Barnet Licht (1874-1951) und Otto Didam (1890-

76 Ebenda. S. 23.

77 Ebenda. S. 28.

78 Ebenda. S. 29.

79 In der LVZ vom 27.6.1932 veröffentlichte Wiegand einen Nachruf auf Paul Michael, in dem es u.a. heißt: »Der berühmteste der Leipziger Arbeiterdirigenten ist gestorben. [...] Ich habe ihn zuletzt bei der Arbeit gesehen, wie er im April beim ABI-Jubiläum dirigierte. Die Chöre boten die erwartete Höchstleistung. Und der Schluß: er drehte sich um und dirigierte uns alle zum gemeinsamen Gesang der Internationale. Es ist mir lieb, dass dies meine letzte Erinnerung an den Künstler und Menschen Paul Michael ist. So

1966), pflegten sie nicht nur das klassische Chorliedrepertoire und die Tradition des Arbeiterliedes, sondern stellten sich auch den Anforderungen großer Konzertwerke wie der Händelscher Oratorien.⁸⁰

Eine erste größere Aufgabe für den Musikkritiker Heinrich Wiegands bei der LVZ ergab sich 1926 im Zusammenhang mit dem Arbeiter-Händel-Fest, das vom ABI und dem Gau Leipzig des DAS veranstaltet wurde. Im Jahr zuvor hatte bereits ein Händel-Fest in Leipzig stattgefunden und ihn veranlasst, sich zum Stellenwert seines Schaffens für die öffentliche Musikpflege zu äußern. Er sah diese vor allem in der Möglichkeit der Massenbeteiligung von Chören, bedauerte aber, dass bei jenem bürgerlichen Fest 1925 »der Leipziger Beitrag zur Händel-Erneuerung Angelegenheit eines geschlossenen Kreises« geblieben wäre: »Die Aufführungen würden für Leipzig erst wahre Kulturtat, wenn man sie zu erträglichen Preisen wiederholte.« (10.6.1925) In dem von beiden Arbeiterparteien SPD und KPD durch eine Garantiesumme finanziell gesicherten Arbeiter-Händel-Fest von 1926⁸¹ dagegen, der ersten großen Veranstaltung dieser Art in Deutschland, sah er eine echte Händel-Renaissance erreicht, weil sie sich unter Teilnahme des Volkes vollzog. Diese Teilnahme aber entsprach für Wiegand dem Wesen der Chorwerke des großen Komponisten. In seinem programmatischen längeren Artikel »Georg Friedrich Händel. Zum Arbeiter-Händel-Fest in Leipzig«, der die Leser der LVZ auf dieses Ereignis einstimmen sollte, heißt es: »Das Oratorium ist die Tragödie des Chores, der Chor die Seele des Volkes, und des Chores höchste Mission: dem Willen und Gefühl des Volkes Ausdruck zu geben. [...] Und zu

hoch seine artistischen Leistungen im Männerchor waren: erst der Dirigent der Massen im Tenzenzlied, das war er ganz.«

80 Zur Bedeutung der Leipziger Arbeiterchorbewegung siehe auch: Manfred Richter: Die Musikpflege in der Zeit der Weimarer Republik. In: Das Musikleben Leipzigs in Vergangenheit und Gegenwart. Hrsg. vom Bezirkskabinett für Lehrerweiterbildung in Verbindung mit den Abteilungen Volksbildung und Kultur beim Rat des Bezirkes Leipzig und dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Bezirksverband Leipzig. Leipzig 1979. S. 48ff.

81 Vgl. Monika Lippold: Händelfest 1926 in Leipzig. In: Leipziger Blätter 7. Herbst 1985. S. 63.

allem kommt Händels demokratische, revolutionäre Gesinnung, die sich in der Stoffwahl seiner Oratorien dokumentiert.« (26.6.1926) Als ihren Beitrag zum Fest boten die Lichtschen Chöre das Oratorium »Herakles«, die Didamschen Chöre das Oratorium »Samson«. In seinem Konzertbericht dann spendete Wiegand den Sängern und ihren Dirigenten höchstes Lob: »Den Chören gebührt die größte und freudigste Anerkennung. Die polyphonen Sätze, die Fugen sangen sie, daß es eine Lust war. Die Arbeitsgemeinschaft von Didams Chören und der Verband von Lichts Chören können stolz auf das Geleistete sein. Daß sie es erreichten in so schöner Form, haben sie und wir den Dirigenten zu danken. Nicht nur, daß Licht und Didam mit Ruhe und Überlegenheit den großen Apparat leiteten, ist hier mit Hochachtung zu bekunden, sondern nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß das Arbeiter-Händel-Fest sein Entstehen vor allem der Initiative und Energie der beiden Arbeiterdirigenten verdankt.«

Bei allem Lob nutzte Wiegand seinen Bericht aber auch dazu, deutlich zu machen, welche Ansprüche er mit dem Wirken der Arbeiterchöre verband. Gerade nach dem schönen Erfolg wolle er etwaigen missvergnügten, weil sich überfordert fühlenden Sängern ans Herz legen, dass es außer »der Pflege des kämpferischen Tendenzliedes« immer »höchstes Ziel der Chöre sein und bleiben« müsse, zusammenhängende große Chorwerke aufzuführen.⁸² Und nur die Besten seien »des Schweißes der Sänger, des Geldes der Zuhörer wert«. (28.6.1926) Schon 1925 hatte er in einem Artikel zum Thema »Kulturaufgaben der Arbeitersänger« der proletarischen Chorbewegung einen anderen Stellenwert als den der bürgerlichen zuerkannt, der diese in einem höheren Maße fordere. Die besten Diener der Arbeiterchöre wären deshalb »strenge Kritiker

82 Diese Erwartung Wiegands erfüllte sich in den folgenden Jahren zunehmend. So konnte er 1930 über die Arbeitersänger der Leipziger Volkssingakademie im »Kulturwille« schreiben: »Unter ihrem Dirigenten Otto Didam führten sie in der Alberthalle Berlioz' ›Fausts Verdammnis‹ auf [...]. Das Werk verdankt seine Wiedererweckung dem Arbeiter-Sänger-Bund, der in diesem Falle seine Kräfte nicht für ein neues sozialistisches Chorwerk einsetzte, aber mit Zehntausenden proletarischer Sänger an einem wertvollen Werke der Musik eine historische Mission erfüllte.« Kulturwille. 7(1930) 5. S. 93.

und Dirigenten«⁸³, die »keinerlei Kompromiß im Programm dulden.« (30.5.1925) Neben der Vermittlung des Wertvollsten aus dem tradierten Kulturgut habe die Chorbewegung der Arbeiter auch die Möglichkeit und die Verpflichtung, mit der progressivsten modernen Musik mitzugehen. Denkbar wäre zum Beispiel die Beteiligung von Arbeitersängern an Aufführungen der »Gurrelieder« von Arnold Schönberg oder der »Sinfonie der Tausend« von Gustav Mahler. Wiegand war sich jedoch dessen bewusst, dass der Realisierung einer solchen Forderung zahlreiche Hemmnisse entgegenstanden. Innerhalb der Artikelreihe »Arbeiterschaft und Musikkultur« beschäftigte er sich auch noch 1931 mit diesem Problem. Unter den Sängern war mit Widerstand gegen exponierte problematische Musik zu rechnen. Einmal wegen der technischen Schwierigkeiten bei der Aufführung zeitgenössischer Werke, die vor allem dann ins Gewicht fielen, wenn in der Chorarbeit die Auseinandersetzung mit moderner Musik nur aller vier bis sechs Jahre und nicht kontinuierlich betrieben wurde. Zum anderen gäbe es aber auch einen inneren Widerstand, der aus dem Wunsch der Sänger nach Harmonie und Wohlklang resultiere, dem die Komponisten der Gegenwart mit ihren Werken oft nicht entsprächen und entsprechen könnten: »Ja, wo soll in dieser verzweifelten, wankenden, faulenden, fiebernden Zeit ein ehrlicher Komponist Gefälligkeit und Genußfreude hernehmen? Der klassische Heroismus ist so ganz anders als der Straßen- und Pressekampf 1931.« Auch wenn von der Aufgabe, die Rechte der großen alten Musik zu verteidigen zu müssen, keinerlei Abstriche gemacht werden dürften, sollten verantwortliche Musiker gleichermaßen durch Pflege des Neuen an der Erweiterung der Musikalität von Sängern und Hörern arbeiten: »Blüte der Musik kann sich nur einstellen in einer Zeit, in der sie überall gut erklingt.« Diese von Wiegand immer wieder in der Öffentlichkeit vertretene Forderung zielte darauf, keine Trennung des Kampfes der Arbeiterbewegung für sozialen Fortschritt

83 1931 sprach Wiegand auf einer Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Arbeiterchor-Dirigenten zum Thema »Arbeitersänger und Arbeiterpresse« und fand dort, wie ein mit O.D. (Otto Didam) gezeichneter Bericht belegt, mit seinen Ausführungen »uneingeschränkte, allseitige Zustimmung« (5.5.1931)

von dem in den Künsten zuzulassen, so widerspruchsvoll sich dieser auch darstellen möge: »Man darf die neue Musik nicht verlassen, nur weil einem dies und jenes daran nicht gefällt und unbequem ist. Wer nicht will, daß Kunst und Sozialismus getrennte Wege gehen, daß unsere Weltanschauung und Forderung an die Welt künstlerisch, musisch verarmt: der muß die neue Musik pflegen, Mut zum Experiment haben, Undankbarkeit nicht scheuen.« (10.12.1931)⁸⁴

In seinem eigenen Umgang mit der musikalischen Moderne versuchte Wiegand konsequent dieser Maxime zu folgen. So zeugte es sicherlich von Mut zum Experiment, wenn 1930 für das vierte Sinfoniekonzert des ABI ein Programm übernommen wurde, das ausschließlich zeitgenössische Werke umfasste. Wiegand war sich dessen bewusst, der »Ruf der musikliebenden, fortschrittlichen, unbürgerlichen und kritischen Arbeiterschaft« stünde bei Besuch und Erfolg dieses ungewöhnlichen Konzertes auf dem Spiel, und warb deshalb in der LVZ nachdrücklich dafür. Als besonderen Anreiz konnte er dabei Kurt Weills amüsante »Kleine Dreigroschenmusik« ankündigen, die wegen des großen Erfolgs der »Dreigroschenoper« von vornherein mit einer sehr guten Aufnahme durch die Hörer rechnen konnte.⁸⁵ Vor allem aber empfahl er jedem, der »sich nur ein bißchen für die Mu-

84 Dass die Arbeitersängerbewegung bereit war, »auch die schwierigsten Wege mitzugehen«, konnte Wiegand 1932 in einem Bericht über eine Veranstaltung »Chormusik der Gegenwart« in Berlin bestätigen: »Man ist damit sogar bis zur Grenze des Möglichen gegangen, denn es wurden Arnold Schönbergs ›Sechs Stücke für Männerchor‹, op. 35, gesungen. Das bleibt ein Ausnahmefall und Paradestück, an eine weitere Nutzbarmachung ist kaum zu denken, weil – das wird mit hoher Bewunderung vor Schönbergs musikalischer Persönlichkeit gesagt – diese problematischen Stücke über die Aufgaben eines Chores von Menschenstimmen, zumal bei Laien weit hinausreichen.« Vgl. Heinrich Wiegand: Kunst und Volk. In: Kulturwille. 9(1932) 3. S. 37.

85 In Leipzig war die »Dreigroschenoper« allein dreimal für das ABI gegeben worden (vgl. LVZ vom 3.1.1929) und bereits am 30.9.1929 hatte Wiegand seinen Lesern ein ihr gewidmetes Notenheft der Ullstein-Sammlung »Musik für alle« empfehlen können, dessen Preis nur 90 Pfennig betrug und so für die Liebhaber dieser »reizvolle(n), stark gewürzte(n) und eingängliche(n) Musik ... unter der Arbeiterschaft« erschwinglicher war als der zuvor schon erhältliche Klavierauszug.

sik der Zeit« interessiere, das darüber hinaus mit Werken von Honegger, Bartok, Suk und Strawinsky »interessanteste Musikprogramm des Winters« (10.1.1930) nicht zu verpassen. In der Besprechung des Abends konnte er dann einen ausgezeichneten Besuch der Alberthalle als Zeichen für den Mut der Arbeiterschaft zu ungewissen Stücken werten. Kritische Einschränkungen einzelnen der gespielten Werke gegenüber⁸⁶ beeinträchtigten nicht das positive Gesamturteil: da neben der Dreigroschenoper-Musik von Weill auch Bartoks Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1 als Treffer zu werten sei, könne man insgesamt »höchst zufrieden sein, zumal bei Honegger und Strawinsky das Kennenlernen an sich interessant genug ist«. (15.1.1930)

Igor Strawinsky (1882-1971) zählte mit früheren Werken als der von Wiegand kritisch aufgenommenen Ballettmusik »Apollon Musagète« aus dem Jahre 1928 für den Kritiker zu den wichtigsten Repräsentanten der modernen Musik. In einem Artikel zu seinem 50. Geburtstag nannte er ihn 1932 den »führenden Musiker der Welt«. Er sei deren interessantester und kühnster Führer in dem Sinne, »daß zwei Jahrzehnte seines Schaffens die geistige und musikalische Kurve der Zeit spiegeln«. Zwar hätten andere theoretisch Waghalsigeres unternommen, aber ihre Musik lebe nicht: »Strawinsky hingegen ist eine urmusikalische Begabung, in der vielfältigen Rhythmik ganz dem Volke verhaftet, und besitzt einen aufs höchste entwickelten Klangsinn.« Mit Werken wie »Feuervogel«, »ein heute noch gültiger Gipfel impressionistischer Musik«, und der, »primitive russische Melodik mit Aufhebung aller tonalen Verhältnisse verbindende(n) Expression« in »Petruschka«⁸⁷ und

86 Josef Suks Phantasie für Violine und Orchester op. 24 zähle eigentlich nicht zur modernen Musik, »Rugby« von Honegger könne sich nicht mit dessen »Lokomotivstück (Pacific 231) messen« und Strawinskys Ballettmusik »Apollon Musagète« sei »die Enttäuschung des Konzerts« gewesen. (15.1.1930)

87 Nach einer Aufführung in Leipzig schrieb Wiegand: »Man dankt Harald Kreuzberg, eines der schönsten und stärksten Ballette im Neuen Theater gezeigt zu haben, Strawinskys »Petruschka«. [...] Das ist ein Ballett, das Jahre hindurch auf dem Spielplan bleiben sollte, wegen der Genialität seiner Musik, der Hintergründigkeit seiner Gedanken.« Gleichzeitig mahnte er an, es sei »noch viel nachzuholen – man bringe Strawinskys »Frühlingsopfer«, etliches von Milhaud, den herrlichen »Dreispiß« von Falla, den »Wunderbaren

»Frühlingsopfer« habe sein Werk Resonanz bis in die breite Masse hinein gefunden. Wiegand erinnerte in diesem Zusammenhang besonders an Strawinskys, in Leipzig 1922 für das ABI erstaufgeführte musikalische Jahrmarktkomödie »Geschichte vom Soldaten«⁸⁸ als »schönste Frucht und Höhe seines Schaffens«. Die spätere Wendung des Komponisten zum Neoklassizismus sah er dagegen mit Distanz und als Ausdruck einer die »ganze europäische Welt« der Gegenwart umfassenden Krise. Doch seien »seine früheren Werke ... begründeter Anlaß zum Glauben, daß dieser große Musiker uns jederzeit noch mit einem geglückten Werk ganz neuen Gesichts überraschen kann«. (16.6.1932)

Strawinskys Generationsgefährte Béla Bartók (1881-1945) war für Wiegand, wie dieser aus Anlass des 50. Geburtstages schrieb, »einer der sympathischsten Köpfe unter allen lebenden Musikern«. Ihn sah er neben anderem als »Vorbild in der Befreiung der Volksmusik von gefälligen Verfälschungen, in ihrer ernsthaften künstlerischen Umwandlung«. Mit seinen fünfzig Jahren sei er »mehr noch als vordem eine große, wohlbegründete Hoffnung der europäischen Musik«. (27.3.1931) Außer den Balletten »Der holzgeschnittene Prinz« und »Der wunderbare Mandarin« waren es vor allem kammermusikalische Werke, die Wiegands besondere Wertschätzung genossen. So schrieb er – nicht zuletzt mit dem Blick auf Hörer, die bei der ersten Begegnung eventuell Verständnisschwierigkeiten gehabt hatten – nach einem Konzert mit Bartóks Zweitem Streichquartett op. 17: »Stark in der Melodik und Rhythmik, überzeugend in der Echtheit seines Ausdrucks. Die Häu-

Mandarin« und »Hölzernen Prinzen« von Bartok. Damit, mit der Vorführung dieser uns weit überlegenen Ausländer, würde man wirklich etwas für die deutsche Musik und den deutschen Bühnentanz tun.« (25.4.1930)

88 Wiegand war offensichtlich Zeuge dieses Theaterereignisses gewesen, wie aus einer im »Drachen« veröffentlichten Besprechung einer Aufführung von Strawinskys Konzert für Klavier und Blasorchester hervorgeht, bei der er den Komponisten selbst als Solist erlebt hat: »Ob tonal, ob atonal, ob wohlklingend oder misslautend, das knappe, von packenden Rhythmen getriebene Werk überzeugt und fesselt bis zum Ende. Auch die »absolute« Musik dieses Russen ist von dramatischen Spannungen erfüllt wie seine »Geschichte vom Soldaten«, die allerdings für mich ein noch stärkeres Erlebnis bedeutet.« Der Drache. Heft 13 (30.12.1924). S. 15.

fung der Dissonanz ist hier Konzentration des Inhalts und der Form. Ein Quartett, das von Anfang bis Ende fesselt, das freilich zum Genießen auch mehrmaliges Hören verlangt, dann erst lohnt das schwierige eigenwillige Werk alle Mühe.« (20.1.1930) Den Konzertbesuchern durch die Programmgestaltung Gelegenheit zu bieten, dank wiederholtem Hören mit den Schlüsselwerken der Moderne ebenso vertraut zu werden wie mit denen der Klassik, war deshalb eine ständige Forderung des Kritikers.⁸⁹

Die dritte große Gestalt der zeitgenössischen Musik, der Wiegands besondere Aufmerksamkeit galt, war der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch äußerst umstrittene Arnold Schönberg (1874-1951). Veranstaltungen aus Anlass seines 50. Geburtstages im Herbst 1924 gehörten zu den ersten Konzerten, über die Wiegand für die LVZ berichtet hat. »Die erste Tat dieses Konzertwinters galt dem mutigen und konsequentesten Pfadfinder der Moderne, dem heuer 50jährigen Arnold Schönberg«, beginnt sein Bericht über die Leipziger Erstaufführung des 1912 entstandenen »Pierrot Lunaire« für Sprechstimme und Kammerorchester. Schönbergs Musik zu diesem Zyklus kunstvoller Gedichte vom mondestrunkenen Pierrot sei »der radikalste Versuch zur Lösung des melodramatischen Problems«, dem Wiegand – von einzelnen kleineren Einwänden abgesehen – eindrucksvolles Gelingen bescheinigt: »Ein solcher Abend wiegt mit der Fülle seiner Anregungen gut zwei Dutzend der üblichen Solistenkonzerte auf –, möchten ihm viele folgen.« (4.10.1924) Wenige Wochen später veranstaltete auch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik einen Schönberg-Abend in Leipzig. Es spielte das durch seine Interpretation modernster Musik berühmte Amar-Quartett aus Frankfurt am Main, »das Cello neu besetzt mit Rudolf Hindemith, die Bratsche, wie immer, eksta-

89 Noch in seiner letzten Besprechung eines Sinfonie-Konzertes des ABI, die am 22. Februar 1933 – wenige Tage vor ihrem Verbot – in der LVZ erschien, schrieb er mit Blick auf die Aufnahme des Orchesterwerkes »La Mer« von Claude Debussy, das immer noch viel zu selten aufgeführt würde: »Debussys auch heute noch überraschende und unerschöpfte Kunst verlangt freilich das Vertrautwerden; wenn die Hörer Debussys »Meer« so oft hörten wie Beethovens Fünfte, dann könnten sie die Schönheit und Lebenskraft auch des neuen Werkes bald alle erkennen.«

tisch gespielt von Paul Hindemith [...] ideal sowohl in der Verschmelzung des Klanges wie in der Klarheit der Stimmführung, beglückend durch Tonschönheit und hinreißend durch Inbrunst«. Unter diesen Voraussetzungen wurde die Aufführung des I. Streichquartetts D-Moll für Wiegand zum Fest: »das erste Quartett Schönbergs [...] erhob sich wiederum in mächtigen Wirkungen. Reich an melodischen Schönheiten, durch alle Himmel und Höllen (spiritueller Art) führend, ohne zu erlösen, behauptete es seinen Rang, neben Regers D-Moll-Quartett das bedeutendste Bekenntnis moderner Kammermusik zu sein«. Demgegenüber sah er es als ungünstig an, unmittelbar anschließend das II. Streichquartett Fis-Moll aufzuführen. Denn diese Zusammenstellung enthülle »mitleidlos seine Schwächen. Man hört Ähnliches, erkennt die Enge der Erfindung, spürt Monotonie und empfindet, allen Schönbergpropheten zum Trotz, lange Strecken brach liegender Inspiration als Füllsel.« (28.10.1924) Näheren Aufschluss über die Gründe für diesen kritischen Einwand Wiegands gibt seine Besprechung der Aufführung des Streichsextetts »Verklärte Nacht« in der Gewandhaus-Kammermusik im April 1925. Im Wissen darum, dass der Komponist selbst dieses von Wagners »Tristan« stark beeinflusste Frühwerk schon nicht mehr anerkenne, hebt er ausdrücklich dessen Qualitäten hervor. Schönberg brauche »sich der satztechnisch und motivisch meisterhaften, herrlich klingenden und von Anfang bis Ende fesselnden Arbeit nicht zu schämen.« Die eigentliche Schwäche beträfe den »alten und neuen Schönberg« gleichermaßen. Es sei »die kurzatmige Erfindung, kaum eines seiner Themen reicht über einen halben Takt hinaus, sie sind alle als langsame Motive erfunden und werden nur durch die ekstatische Aufmachung beschleunigt. [...] So hoch man auch das Können dieser stärksten Persönlichkeit unter den Modernen schätzt, einzelne Stellen seines Werkes wirken heute schon veraltet.« (14.4.1925)

Offensichtlich hatte Wiegand vor allem Schwierigkeiten mit Werken der zweiten und dritten Schaffensperiode Schönbergs, als dieser mit der ersten nichttonalen Musik Neuland betrat und seine zwölftönige Kompositionsmethode entwickelte. Wie sehr er sich jedoch um historisches Verständnis für dessen Weg bemühte, zeigt seine Besprechung einer vom Mitteldeutschen Rundfunk veranstalteten Aufführung der

»Gurrelieder« im Jahre 1929. Wiegand sah in ihnen zusammen mit Mahlers »Sinfonie der Tausend« einen »nicht übersteigbaren Gipfel«, der auf grandiose, bewundernswert schönheitsreiche Weise »die Epoche der Monsterwerke« abschlieÙe. Dies sei ihr dokumentarischer, historischer Wert: Schönberg selber habe erkannt, »daß sein Jugendweg nicht weiterführte, und die Umkehr und Abkehr am entschlossensten durchgeführt. Alle seine späteren kühnen Experimente sind beglaubigt durch die Genietat im so anders gearteten Reich der Gurrelieder«. (10.5.1929)

In diesem Sinne konnte er dann drei Jahre später nach der ersten Leipziger Aufführung des III. Streichquartetts in einem Programm zusammen mit Werken von Hindemith und Milhaud schreiben: »Gegen die Kühnheit und Konsequenz von Schönberg erscheint Hindemith naiv, Milhaud gefällig.« (22.2.1932)

Wiegand sah seine Aufgabe gegenüber seinen Lesern (und immer wieder auch Hörern)⁹⁰ nicht nur darin, Erläuterungen zu einzelnen Werken und Komponisten zu geben, sondern er wollte ebenso ihr Verständnis für musikgeschichtliche Zusammenhänge fördern. In der bereits erwähnten Artikelreihe »Musik und Arbeiterschaft« widmete sich der zweite Teil eines Beitrags mit dem Titel »Symphonie als Gemeinschaftsmusik« der Zeit von Beethoven bis zu den Zeitgenossen. Für die zweite Hälfte des 19. und den Übergang ins 20. Jahrhundert sind es als seine Favoriten in der Orchestermusik Anton Bruckner (1824-1896) und Gustav Mahler (1860-1911), die er besonders hervorhebt. Er tut dies auch in bewusster Abgrenzung von nationalistischen Tendenzen in der musikgeschichtlichen Debatte, in der »manche bürgerlichen ›Wissenschaftler‹ [...] die Hypothese produzieren« würden, daß erst die nationale ›Wiedergeburt‹ uns wieder große Musik liefern könnte«.

90 So veranstaltete er gemeinsam mit seinem Kritiker-Kollegen Hermann Heyer von der »Neuen Leipziger Zeitung« im November 1930 für das ABI einen »Vierhändigen Spaziergang durch die Musikgeschichte« – von Mozart, Schubert, Weber, Bizet bis Debussy und Strawinsky. In der LVZ berichtete darüber sein Freund Hans Pezold in Form eines Briefes, in dem es heißt: »Daß Du vor allen Stücken einige treffende Worte sprachst [...], hat das Verständnis beträchtlich erhöht und Euer Unternehmen zur praktischen Einführung in die Musikgeschichte gemacht.«(18.11.1930)

Dabei widerlege der geschichtliche Rückblick (etwa auf 1813, 1871 und 1914), dass »irgendein ›patriotisch-nationales‹ Ereignis Niederschlag in der Sinfonik gefunden und sie genährt hätte«. Dagegen habe »die revolutionäre Erregung der Welt von 1789, der Gedanke der Befreiung der Geister und sozialen Erhebung der Menschen« sehr wohl große Werke inspiriert, wofür Beethovens Sinfonik das Haupt-Zeugnis darstelle. Dies sei aber alle nationalen Grenzen sprengende »internationale Musik«. Als solche sieht er auch die Bruckners und Mahlers: »Bei Bruckner wirkten ein ungebrochenes religiöses Naturerlebnis und naive Gefühlskraft. Nie hätte der trockene patriotische Protestantismus so gewaltige Werke wie Bruckners Sinfonien geschaffen; auf dem Boden jenes Katholizismus, der eine übernationale wortlose Geistesmacht ist, konnten sie sich zu allgemeinmenschlicher Gültigkeit empor wölben. Die Sinfonik Mahlers, der jüdischer Abstammung war, ist entstanden aus der Kombination internationaler Elemente, der Verzweiflung über den bürgerlichen Zivilisationsbetrieb des wilhelminischen Zeitalters, aus inniger Naturliebe und dem Glauben an die Aufrichtung und den Marsch der Massen.« (8.9.1931)

Während Bruckner in der Wirkungszeit Wiegand zumindest innerhalb Österreichs und Deutschlands bereits als allgemein anerkannt gelten konnte, war Mahler noch äußerst umstritten: »für die einen, z.B. Schönberg, der tiefste Ausdruck seiner Epoche, für die anderen ›Kapellmeistermusik‹.«⁹¹ Sowohl als Musikkritiker als auch im Zusammenhang mit seinem Wirken für das ABI gehörte Wiegand zu den entschiedenen Befürwortern des Komponisten. Eine seiner Besprechungen aus dem Jahre 1930 beginnt mit folgendem demonstrativen Bekenntnis: »Auch die Mahler-Feinde, die am Montag in der Alberthalle der VI. Sinfonie beigewohnt haben, werden bestätigen müssen, daß die Aufführung der großen Werke Mahlers immer wieder ein Erlebnis bedeutet, das hoch über dem üblichen Konzertbetrieb steht und eine gewaltige Zuhöreremenge aus allen Volksschichten erschüttert und mitreißt.« Alle Schwierigkeiten der Form und der Dauer der VI. Sinfonie würden »überbrückt von dem ungeheuren Willen und der Leiden-

91 Riemann Musiklexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Hrsg. von Willibald Gurlitt. Mainz 1961. Bd. 2. S. 129.

schaft Mahlers, sein Gefühl, seine Erkenntnis und sein Lied von der Welt der Menschheit mitzuteilen«. Auch wenn »der Musiker die Echtheit manches musikalischen Gedankens bei Mahler« anfechten könnte, an der Echtheit des Menschlichen sollte niemand zweifeln. Mahler sei auch in der Wahl »exzentrischer Mittel (wie Herdenglocken, Hammer, tiefes Glockengeläute) wohl der hemmungsloseste Ausdrucksmusiker, im wahrsten Sinne ein Expressionist, den nicht äußerliche Abschilderungsabsichten, sondern innere Bilderfülle zum Gewaltsamsten wie zum Feinsten trieb. Das persönlichste, das mahlerischste Stück der Sinfonie: das gigantisch-gespensische, ungemütliche Scherzo scheint mir als Beweis des Genies außerhalb jeder Debatte zu stehen.« (29.10.1930)

Wiegand sah in Mahlers Subjektivismus im Unterschied »von dem Schönbergs, der die Allgemeinheit nichts angeht«, einen, der die Allgemeinheit erfassen könne, weil er alle »mit einem innersten Gefühl«(22.2.1930) zu durchdringen bemüht sei. Deshalb waren für ihn Mahlers Sinfonien durchaus auch »Musik für die Arbeiterschaft«. (29.10.1930) Nach einer Aufführung des »Lied von der Erde« schlug er einen großen musikgeschichtlichen Bogen, um seine Sicht auf die Bedeutung Mahlers verständlich zu machen: »Mahlers ›Lied von der Erde‹ ist nicht nur innerhalb seines eigenen Schaffens das reifste und geistigste Werk, erschütterndes Zeugnis gegen seine Feinde, die ihm Äußerlichkeit und Effektsuche vorgeworfen hatten, wo ein verzweifelter Mensch in Symphonien noch einmal bekennd die Gemeinschaft anrief. Je mehr ich eindringe, um so fester wird auch die Überzeugung, daß Mahlers Erdenlied seit Beethovens Lied an die Freude die bedeutendste Symphonie ist. Ein Jahrhundert liegt dazwischen. Beethoven beschloß mit der Neunten die Klassik, ihre Formen auflösend und der kommenden Epoche ein anderes Ziel gebend. Das Lied von der Erde ist Auflösung der Romantik und ihre Hinüberführung in die Neue Musik, zugleich die am tiefsten gefühlsgesättigte, den weitesten geistigen Raum umfassende Erscheinung des Impressionismus.« (22.2.1930)

Charakteristisch ist, dass Wiegand seinen eigenen Standpunkt hier nicht statisch als ein für alle mal gegeben verkündet, sondern als Ergebnis eines subjektiven Erkenntnisprozesses verstanden wissen will. In anderen Fällen führt dies auch zur öffentlichen Korrektur eigener

älterer Urteile. So wenn er etwa 1932 bekennt, Regers Sinfonietta op. 90 kritischer aufgenommen zu haben als 10 Jahre zuvor,⁹² oder nach einer Aufführung von Brahms »Deutschem Requiem« zugeben muss, für dieses Werk »trotz seiner vielen Schönheiten heute nicht mehr die Begeisterung aufbringen« zu können, »die zu tragen Musikkritiker eigentlich offiziell verpflichtet sind.« (1.12.1930)

Bei all dem ist zu bedenken, dass Heinrich Wiegand sich den Großteil seines Fundus an Werkkenntnis und musikgeschichtlichem Überblick, da ihm ein reguläres Studium versagt geblieben war, selbst (und das heißt bis 1928 auch noch neben seiner Berufsarbeit als Lehrer) autodidaktisch aneignen musste. Den Konzertbesuchen gingen deshalb häufig intensive Stunden der Erarbeitung neuer Werke am Klavier voraus. Denn er hatte er ja bei den Veranstaltungen für das ABI bereits für die Programmzettel einführende Erläuterungen zu verfassen und konnte so nicht den eigenen Höreindruck abwarten, was allerdings generell mit seinem Ethos als Kritiker schwer zu vereinbaren gewesen wäre. Zu gute kam ihm bei all dem seine ausgeprägte Musikalität, die ihn auch als vielseitigen Klavierspieler aufzutreten befähigte⁹³, sowie eine rasche Auffassungsgabe und ein entwickeltes Gespür für musikalische Qualität. Letzteres zeigt sich vor allem bei seinen Reaktionen auf Werke bis dahin weitgehend Unbekannter. So erlebte er im November 1929 im Gewandhaus unter Bruno Walter die erste deutsche Aufführung der »Sinfonie Opus 10 des blutjungen Russen Dimitri Schostakowitsch« als »eine wertvolle, haftende Uraufführung«.⁹⁴ (18.11.1929)

92 Vgl. Heinrich Wiegand: Schuricht-Konzert der Mirag in der Alberthalle. LVZ vom 6.1.1932.

93 Als Kabarett-Pianist ebenso wie als Lied-Begleiter bei entsprechenden Veranstaltungen des ABI. Vgl. S. 147.

94 In seiner Konzertbesprechung heißt es weiter: »Am gelungensten der erste und zweite Satz, jener mit einer originell aufbauenden Introduction und einem konzentrierten, aus Spott und Lyrik gemischten Allegro, dieser ein blitzendes, witziges Scherzo. Der langsame Satz ist für seinen Gehalt überdehnt, der letzte etwas gestückelt, obschon auch diese beiden durchaus fesselnde Musik sind. Vorherrschaft des Melos und raffinierte Instrumentation gewinnen dies Spiel, und Schostakowitschs stärkster Zug, sein Russentum,

Neben Sergej Prokofjew⁹⁵, für Wiegand »wohl der bedeutsamste russische Komponist nach Strawinsky« (27.8.1931), sah er mit ihm nun eine weitere spezifisch russische Stimme der modernen Musik internationale Aufmerksamkeit erregen. Andererseits war er gleichermaßen empfänglich für neue Klänge aus der entgegengesetzten Himmelsrichtung. Nach der Rundfunkübertragung des ersten Festkonzertes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik aus London im Juli 1931 schrieb er über den »Höhepunkt« des Abends, George Gershwins »Ein Amerikaner in Paris«: »Bei Gershwins Werk, das man eine Orchester-Rhapsodie nennen könnte, hört man Autohupen und Verkehrsrummel, Schlagerfetzen und Jazzrhythmen, französische und amerikanische Gefühlsausbrüche. Der gesunde Lärm und das Spielerische, das Freche und der Lyrismus, die bewundernde Entzückung und das muntere Losbummeln – das ist alles aufs beste ausgeglichen und mit meisterhafter Beherrschung des Satzes und der Mittel dargestellt. Ein erfrischendes Beispiel volkstümlicher Kunstmusik oder künstlerische Freiluftmusik.« (31.7.1931)

Wiegands Aufgeschlossenheit für Gershwin resultierte nicht zuletzt daraus, dass er sich in den zwanziger Jahren auch für Jazz zu interessieren begonnen hatte. Anfang Februar 1929 warb der Feuilletonredakteur der LVZ Hans Georg Richter für das Februar-Heft des »Kulturwille«, in dem ein »wirklich grundlegender Aufsatz von Heinrich Wiegand über Jazz« (6.2.1929) zu lesen sei. Wenig später fand ein spezielles Jazz-Konzert für das ABI statt, das vorhandene Vorurteile gegenüber dieser Musik abbauen sollte. In einer Vorschau auf die Veranstaltung schrieb Wiegand u.a.: »Manche Leute entrüsten sich darüber, daß der Jazz geheiligte Melodien, vielleicht gar Choräle auf den Tanzboden ziehe, und rechnen das unserer Zeit zur Schande an. Sie sind nicht gut unterrichtet. Solches war Sitte der Fröhlichkeit zu allen Zeiten.«

das manche Partien über alle kontrapunktischen Künste hinweg mit vitaler Glut erfüllt.« (18.11.1929)

95 Nach der deutschen Erstaufführung von dessen Orchestersuite »Der Spieler« im Gewandhaus charakterisierte er das Werk »als echter« Prokofjew »in seinen scharf konturierten melodischen Linien, seiner durch Repetition wirkenden Rhythmik, der Kühnheit seiner farbigen und harmonischen Ausdrucksmittel«. (12.11.1932)

Das Konzert solle zur besseren Information »eine Art Revue der heutigen Formen der Jazzmusik, vom Tanz über die Parodie zum Konzertstück« geben: »dies war der Leitgedanke bei der Programmbildung.« (19.4.1929)

Unter der Überschrift »Jazz vor Arbeitern« berichtete Max Schwimmer dann über die Veranstaltung, die »mehr als eine angenehme Nachmittagsunterhaltung« gewesen sei:

»Mancher, der vielleicht zweifelnd und ein bißchen voreingenommen in die Veranstaltung gegangen ist, nicht recht einsehen wollend, was Jazz mit Arbeiterbildung zu tun habe, wird überrascht gewesen sein, daß dieses Konzert durch Heinrich Wiegands feine und kluge Regie zu einem sehr instruktiven und interessanten Einblick in die Problematik der Unterhaltungsmusik wurde. Es ist erfreulich, daß das ABI den Mut hat, solche Unternehmungen zu veranstalten, die dem Arbeiter Gelegenheit geben, sich mit Zeiterscheinungen kritisch und ungehemmt auseinandersetzen zu können.« Wiegand habe das Ganze durch seine kenntnisreichen Bemerkungen belebt und in »eine musikalische und musikästhetische Plauderei« verwandelt, die auch dem Laien nützlich und angenehm anzuhören war. Darüber hinaus habe er in einer kleinen Pause des Orchesters am Flügel »gewisse Feinheiten neuer Schlager« vorgeführt: er »spielte die Originalfassungen und zeigte dann, wie deutsche Überarbeiter das Original ›verbessern‹, d.h. verkitschen«. (24.4.1929)

Auch in seinem Aufsatz für die Zeitschrift »Kulturwille« hatte Wiegand die in Deutschland (anders als in der Schweiz und Österreich) grassierende Unsitte beklagt, die amerikanische Stücke vor dem Druck neu zu arrangieren, wobei »alle Feinheit« zerstört würde. Den authentischen amerikanischen Produktionen hatte er demgegenüber, da wo es nicht nur um die fabrikmäßige Herstellung von Massenartikeln ging, hohe künstlerische Ansprüche bestätigt. So könnten »Kapellen wie die Paul Whitmanns oder Jack Hyltons in der Delikatesse ihrer Instrumentierung [...] Richard Strauss neidisch« machen. Die Jazzkomponisten hätten »früher als andere, von der modernen Harmonik profitiert« und durch die Auflösung des Basses eine Polyphonie erreicht, die die Grenze zwischen ihrem Schaffen und der Konzertmusik fließend wer-

den ließen: »Die vollendete Jazzmusik von heute will sich in den Bereich der Kammermusik erheben und umgekehrt versucht die Konzertmusik eine Auffrischung durch Aufnahme von Jazzelementen.«⁹⁶ So erschiene es durchaus denkbar, dass der Jazz nicht als eine kurzlebige Mode bald wieder verschwinden würde, sondern Dauer gewinnen und Geniewerke zurücklassen könnte: »Eine Generation, die um alle theoretischen Kniffe Bescheid weiß, wird der Musik noch andere Türen aufreißen und andere Denkmäler errichten.« In erster Linie aber sah Wiegand im Jazz die Chance zu einer gewaltigen kulturellen Stärkung und »Einflußsteigerung der afro-amerikanischen Rasse«; wichtiger als alle seine übrigen Wirkungen sei diese »seine eminente historisch-politische Funktion.«⁹⁷

Konzerte, die Gelegenheit boten, amerikanische Jazz-Musiker live zu erleben, waren für ihn unter diesen Voraussetzungen von besonderem Interesse. »Jazztaumel« überschrieb er seinen Bericht von einem Konzert Jack Hyltons und seiner Band im November 1930 in der Alberthalle, die selten eine so begeisterte, lebendig gemachte Masse erlebt hätte: »Und wer soviel Fröhlichkeit zu entfesseln vermag, der tut etwas Gutes.« Jack Hylton, einen »der Jazzkönige der Welt« an »der Spitze von zwanzig fabelhaften Instrumentalvirtuosen« zu erleben und zu sehen, »wie diese glänzenden Musiker alles lachend tun, einem Verein aus lauter Buster Keatons« gleichend – der Kritiker konnte es nur mit dem Stoßseufzer quittieren: »o beneidenswerte Frische und Ungehemmtheit!« (12.11.1930) Ähnlich wirkte 1931 auf Wiegand der Auftritt der »Revellers«, der »wohl zur Zeit berühmtesten ›Jazzsinger«, über den er in seinem Bericht für die »LVZ« schrieb: »So sehen sie also im Original aus, die Tausenden, Hunderttausenden manche Minute der Fröhlichkeit und auch der erquickenden zarten Sentimentalität geschenkt haben durch ihre wundervollen Grammophonplatten [...], Vorbilder vieler Nachahmer, unter denen in Leipzig die ›Comedian Harmonists«⁹⁸ die bekanntesten sind.« (11.6.1931)

96 Heinrich Wiegand: Jazz. In: Kulturwille. 6(1929) 2. S.33.

97 Ebenda. S.34.

98 Auch deren Konzert im Jahr zuvor, eine Matinee im Schauspielhaus, hatte Wiegand positiv besprochen, allerdings mehr der Qualität der Darbietung

Zweifellos fühlte sich Heinrich Wiegand als Kritiker immer dann am wohlsten, wenn er für zeitgenössische Musik werben, sein Publikum auf seiner Ansicht nach wertvolles Neues aufmerksam machen konnte. Dass er dabei differenzierte und auch mit einzelnen kritischen Einwänden nicht hinter dem Berg hielt, war selbst am Umgang mit jenen Komponisten zu erkennen gewesen, die er wie Strawinsky oder Schönberg für die bedeutendsten seiner Zeit ansah. Gegenüber den für ihn, am internationalen Standard der Neuen Musik gemessen, nicht gleichermaßen gewichtigen Leistungen deutscher Komponisten der Gegenwart trat dieses kritische Element verstärkt auf (im Extremfall bis hin zum Verriss), blieb aber immer mit dem Bemühen verbunden, positive Aspekte und Entwicklungen besonders hervorzuheben. Ausgesprochen kritisch reagierte er immer dann, wenn er eine Symbiose völkischer Gedanken mit einer unreflektierten Übernahme der musikalischen Tradition des späten 19. Jahrhunderts am Wirken sah. Siegfried Wagner, für ihn »das unproblematischste von Wagners Werken«, nahm er als Komponist überhaupt nicht ernst. Nach einem von ihm gegebenen Orchesterkonzert mit eigenen Kompositionen schrieb Wiegand innerhalb einer Sammelbesprechung verschiedener Leipziger Konzerte: »Etwaige Bemerkungen darüber gehören nicht hierher, sondern in die musikalischen Familiennachrichten.« (25.11.1925) Und in seinem Nachruf nach Siegfried Wagners plötzlichem Tod im August 1930 war nur von seiner Rolle bei den Festspielen die Rede: »Siegfried Wagner hätte dieses Bayreuth aus einem Wagnermuseum nicht zu einem Zentrum wandeln können, das allgemein künstlerische Wirkung ausstrahlt. Er war oft das Opfer eines lauten, unkritischen und geschäftigen Bewundererkreises, der ihn sogar vorübergehend zu völkischer Propaganda missbraucht hat.« (5.8.1930)

wegen als jener des vorgetragenen Repertoires: »Sie zeigen, wie intelligente Musiker auch recht oberflächliche Unterhaltungsmusik durch gute Einfälle, Witz und Geschmack zu einem wahren Genuß machen können. Sie haben freilich das Glück fünf prächtiger, natürlich behandelter Stimmen. [...] Hinzu kommt ihre sichere Musikalität, schauspielerisches komisches Talent und ein hervorragender Pianist als Anführer.« (29.1.1930)

Als einen »Wagnerianer von Format«, der sich aber seit seinen Anfängen in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts »nur handwerklich, nicht geistig entwickelt« habe, sah Wiegand Hans Pfitzner (1869-1949). Seine erste Oper »Der arme Heinrich« – 1929 am Vorabend seines 60. Geburtstages am Neuen Theater wieder aufgeführt – sei wohl sein »ausdrucksstärkstes Werk« geblieben. Seine leidenschaftlich gegen moderne Strömungen in der zeitgenössischen Musik polemisierenden Streitschriften »Futuristengefahr« (1917) und »Die Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?« (1920) dagegen waren für Wiegand »als Dokumente einer verkniffenen, unfreien Menschlichkeit Erklärung seines künstlerischen Privatschicksals, das ich bedauere, weil ich selbst im Widerstreben und Angriff noch seine musikalische Potenz bemerke, neben der nicht viele berühmte Zeitgenossen bestehen. Aber es bestätigt sich doch wieder, daß ein großer Künstler auch ein freier Mensch sein muß, daß noch niemals ein Reaktionär wahrhaft große Kunst geschaffen hat.« (7.5.1929)⁹⁹ Als Liedkomponist sei er »niemals in die Höhe Hugo Wolfs vorgedrungen« (7.5.1929), habe aber »in jungen Jahren einige gute, sehr wirksame Lieder geschrieben (Lockung, Die Einsame) – nicht ohne Konzessionen an den Geschmack des großen Publikums«. (4.11.1925)

Instrumentale Kammermusik wie das Trio op. 8 und das Quartett op. 23 wertete Wiegand als »gangbare Gebrauchsmusik. Eklektisch von Schumann und Brahms beeinflusst«. (6.3.1925)

Zu einer gründlicheren, bei allen Einwänden doch differenziert vorgehenden Auseinandersetzung des Kritikers mit Hans Pfitzner kam es nach der – um mehr als ein Jahrzehnt verspäteten – Erstaufführung seiner Oper »Palestrina« (1917) in Leipzig. Auch hier findet sich der Vorwurf eines epigonalen Verhältnisses zu Wagner, unverkennbar sei die Abhängigkeit von den »Meistersingern« in Stoff und Musik. Nur sei »eben Wagner musikalisch viel reicher und in der Konzeption des

99 Vgl. folgende Einschätzung von Oliver Hilmes in seinem Buch »Der Streit ums ›Deutsche‹. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik. Hamburg 2003. S. 41: »Hans Pfitzner war in der Weimarer Republik nicht nur ein Sympathisant der nationalsozialistischen Bewegung, sondern auch deren engagierter Vorbereiter.«

Stoffes wirklich ein Dramatiker, während Pfitzner das Gegenteil davon darstellt und musikalisch das meiste aus zweiter Hand bezieht«. Insgesamt bliebe die Oper deshalb hinter der Kraft des Frühwerkes, des »Armen Heinrich«, zurück. Einzelne Partien des »Palestrina« jedoch bedachte Wiegand mit hohem Lob. Das Vorspiel zum zweiten Akt sei bewundernswert im musikalischen Offenbaren über das Böse im Menschen, überhaupt erscheine Pfitzner speziell »im Ausdruck der Resignation und des Bösen« als großer Musiker: »Das Ensemble der toten Meister, die Steigerung bis zu den Engelstimmen, dem Einbruch des Morgens und den Glocken Roms: da hat Pfitzner lebendige echte Oper geschrieben, diese Szene sucht Ihresgleichen.« (4.5.1931)

Zuvor hatte Wiegand im Gewandhaus unter Bruno Walter noch die Aufführung eines neueren Werkes des Komponisten erlebt, »Das dunkle Reich. Eine Chorphantasie op. 38«, und bei allem Respekt vor dem Musiker Pfitzner als Haupteindruck Enttäuschung konstatieren müssen. Nur »in wenigen Takten, z.B. in einer außerordentlich schönen Episode des Gretchen-Gebetes« und in dem Chor nach Michelangelo: »Da hat Pfitzner das Leid und das Erleiden schöpferisch gemacht, da ist eine Quelle geflossen. Im übrigen habe ich nur Pfitzners Kombinationstechnik mit einfachsten Motiven bewundert. In der Hauptsache erscheint mir die Substanz dürr und wesenlos, ermüdend in der Askese eines häufig unisono geführten Chores.« (25.10.1930) Keinerlei positive Aspekte konnte der Kritiker dann einer von Pfitzner selbst dirigierten Aufführung seiner neuen Oper »Das Herz« im November 1932 abgewinnen, hier blieb ihm nichts anderes mehr möglich als der klare Verriss.¹⁰⁰

100 Wiegand schrieb in seiner Kritik: »Als Pfitzners ›Herz‹-Oper in Leipzig zum ersten Male gegeben wurde, hatte ich das Glück, sie wegen besserer Verpflichtung nicht besprechen zu brauchen. Ich wäre noch glücklicher, wenn ich sie gar nicht hätte kennenlernen müssen. Dann hätte ich etwas mehr von dem vor Pfitzner, was man den ›schuldigen Respekt‹ oder die Rücksicht auf größere Vergangenheit nennt. Aber dieses ›Herzchen‹ ist wirklich ein schlimmerer Kitsch als viele Filmschauerdramen, und daß Pfitzner sich mit einem solchen Machwerk einließ, bedeutet einen Mangel an künstlerischer Verantwortung, der durch keine deutschen Seelentränen auszufüllen ist.« (30.11.1932)

Am Verhältnis zu Pfitzner wird deutlich, dass sich mit der Übernahme der Position des Musikreferenten der LVZ durch Heinrich Wiegand hier auch ein Generations- und Paradigmenwechsel vollzogen hat. Sein Vorgänger Barnet Licht hatte noch wesentlich unkritischer über den Komponisten geschrieben, wie folgendes Zitat aus der LVZ vom 14.11.1925 belegt: »Der vielumstrittene Komponist Hans Pfitzner hat uns in seiner romantischen Oper ›Die Rose vom Liebesgarten‹ in eine Welt voller Zauber geführt. Die leicht ansprechende Melodik wie die Farbenpracht der Instrumentation bringen Bilder von unbeschreiblicher Schönheit.«

Die der mit Pfitzners »Herz« entgegengesetzte Erfahrung mit dem neuen Bühnenwerk eines Komponisten aus der gleichen Generation hatte Wiegand bei der Uraufführung der Oper »Die ägyptische Helena« von Richard Strauss 1928 an der Staatsoper Dresden gemacht. Sie bedeutete für ihn den Beweis« dafür, »daß Richard Strauss noch immer der erste lebende Musiker der Welt ist«. Auch wenn der Kritiker dem Werk das fortschreitende Alter seines Schöpfers anzumerken glaubte (›die originelle Erfindung blüht wieder um etwas weniger‹), zeigte er sich von der Qualität der Arbeit des Komponisten tief beeindruckt: »Aber ein Bluffen kennt die Musik nicht, in der Arbeit ist Strauss meisterhafter denn je, manches Arioso, Duett und Terzett gibt unmittelbaren Genuß, die plastische Szenengliederung durch den Musiker ist vorbildlich, und die ausströmenden, mit größtem Atem angelegten Finales waren mir, ich gestehe es gern, eine Wonne.« Und so sieht er hoffnungsvoll weiteren Ergebnissen des Schaffens von Strauss entgegen, stellt sie aber in einen ganz bestimmten musikgeschichtlichen Zusammenhang: »Eine Volksoper oder die Oper einer neuen Zeit können wir von Strauss nimmermehr erwarten. Wohl aber eine Oper, die die von Wagner eingeleitete Epoche [...] als ihren Gipfel abschliesse...« (8.6.1928) Eine Epoche der Operngeschichte, zu der Strauss mit »Salome«, »Elektra« und dem »Rosenkavalier«, dessen Popularität nach Wiegands Erwartung »wahrscheinlich noch wachsen wird« (20.5.1930), Werke ersten Ranges beigesteuert hatte. Besondere Hochschätzung brachte er darüber hinaus auch »Ariadne auf Naxos« entgegen. Für ihn eine Oper, »die eine Brücke schlägt von Wagner zurück

in den Barock, traditionsstolz und doch höchst persönlich, [...] in ihrer geistigen Absicht und Haltung so bewundernswert wie in ihrer musikalischen Arbeit.« (20.5.1930).

Gegenüber dem Opernkomponisten Strauss war für Wiegand der Schöpfer großer Tondichtungen noch stärker an jene Epoche der Musikgeschichte gebunden, die der schroffe Einschnitt des Ersten Weltkrieges von der Gegenwart abgetrennt hatte. Diese historische Sichtweise tritt exemplarisch in der Besprechung eines ABI- Sinfoniekonzerts von März 1931 zutage, in dem neben dem Violinkonzert von Ferruccio Busoni (1866-1924) und Rudi Stephans (1887-1915) »Musik für Orchester« die »Alpensinfonie« (1915) von Strauss auf dem Programm stand. In der Vorankündigung des Konzertes stellte Wiegand die Werke von Busoni und Strauss einander gegenüber, wobei sich zwischen der Chronologie ihres Entstehens und ihrem musikgeschichtlichen Platz eine Umkehrung ergibt: »Busonis Violinkonzert [...] weist, vor 30 Jahren geschrieben, schon herüber in unsere Tage mit seinem Bestreben um Wiedererweckung von klassischer Einfachheit und Klarheit. Richard Strauss' Alpensinfonie [...] ist das letzte und größte Prunkstück der Vorkriegszeit – schildernd die Bergwelt und die Empfindung des Menschen in ihr, indem sie mit unerhörter Kunst der Instrumentierung die Eindrücke von einer Gletscher- und Gipfelwanderung von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang in Klänge transformiert.« (7.3.1931)

In der Besprechung des Konzertes dann bringt Wiegand gegenüber dieser informativen Objektivität sein subjektives Empfinden mit ins Spiel und gesteht, dass für ihn die Alpensinfonie auch bei bester Darbietung »ein Versehen von Strauss bleibt, das mir bei aller Bewunderung für technische Details als Ganzes mit ihrer leeren Äußerlichkeit Pein bereitet«. Doch lobt er den Dirigenten Carl Schuricht für die Programmgestaltung, denn dieser habe das Werk »in einen Zusammenhang hineingestellt, der ein Recht zur Aufführung gab: eine Epoche und die Abkehr von ihr zu zeigen«. In diesem Sinne versteht er auch die Musik für Orchester des im Krieg gefallenen jungen Komponisten Rudi Stephan (1887-1915), »eine große Hoffnung der deutschen Musik«, als ein Werk des Übergangs: es lebe »zwar noch vom Wagnerischen Orchesterklang und von Wagners melodischer Ekstase, aber die

Form ist gebildet von einem neuen konzentrierenden Ausdruckswillen, der sich von allen unterzulegenden literarischen und illustrativen Programmen wegwendet hin zur ›reinen Musik‹. Damit steht es für Wiegand auf der Seite des Violinkonzertes von Busoni, das er als »un-
gemein liebenswert und geistvoll« charakterisiert, so wie er in seinem Schöpfer eine »der interessantesten modernen Künstlerpersönlichkeiten« bewundert. (11.3.1931) Trotz aller handwerklichen Meisterschaft repräsentierte Richard Strauss mit seinen Orchesterwerken für Wiegand demgegenüber eine musikgeschichtlich überholte Position, die allerdings innerhalb seines Oeuvres mit Stücken wie »Don Quichotte«¹⁰¹ und »Till Eulenspiegel« individuell vollendete Ausprägung und damit zeitlose Gültigkeit erhalten hatte. Übertroffen nur noch von der Lebenskraft seiner besten Opern. Was den Kritiker in einer Besprechung der Aufführung von »Also sprach Zarathustra« zu dem Wortspiel veranlasste, »diese enorme Partitur«, bei der allerdings »der Glanz der Arbeit und des Könnens, die Begeisterung über technische Einfälle den musikalischen und geistigen Gehalt weit überstrahlen« würden, müsste über längere Strecken richtiger heißen: »Also sprach der Rosenkavalier«. (6.12.1932)

Am nächsten aus der Generation von Richard Strauss stand Wiegand Hugo Wolf¹⁰². Er war für ihn neben Schubert der »genialste Liederkomponist«. In seiner einzigen Oper »Der Corregidor«, deren Partitur ihm »als eine Sammlung schönster Lieder« erschien, sah er »eine der feinsten heiteren Opern, die es gibt«. (9.1.1932) Und als Bruno Walter in einem Gewandhauskonzert neben Wagners Venusberg-Musik

101 Im Januar 1931 schrieb Wiegand über ein Gewandhauskonzert unter Bruno Walter: »Höhepunkt des anderen Teils: eine prachtvolle Aufführung des Don Quichotte von Strauss, deren Farbigkeit, Anmut und Ironie das allerbeste des Werkes aufzeigte und das Gewandhausorchester in höchster Form an Klang und Technik vorführte.« (10.1.1931)

102 Eine Vorliebe, die er wie manche andere mit Hermann Hesse teilte. Dieser hatte in einem Brief an Wiegand vom 27. Januar 1928 geschrieben: »Dieser einsame Hugo Steppenwolf mit seinem furchtbaren Blick und seiner schönen Figur ist zeitlebens einer meiner Intimen gewesen, d.h. seit etwa meinem 17. Jahr, wo ich zum erstenmal Lieder von ihm kennenlernte.« (Briefwechsel. S. 85)

aus dem »Tannhäuser« auch Wolfs »Italienische Serenade« für kleines Orchester aufführte, war das für Wiegand »die entzückendste Gabe« des Abends. (12.12.1931)

Unter den zeitgenössischen Liederkomponisten schätzte er besonders den mit Hermann Hesse befreundeten Schweizer Othmar Schoeck. Als das ABI 1930 für die Weihnachtszeit einen Liederabend plante, bemühte er sich besonders darum, »eine Sängerin zu gewinnen, die uns ein halbes Dutzend Schoeck-Lieder singt«, wie er im April an Hesse schrieb¹⁰³. Einen außergewöhnlich großen und nachhaltigen Eindruck hatte bei Wiegand zuvor Schoecks Oper »Penthesilea« hinterlassen, deren Uraufführung er im Januar 1927 in Dresden miterlebt hatte. Lobende Besprechungen von ihm erschienen in der »Leipziger Volkszeitung«, im »Kulturwille« und in der »Weltbühne«. Ihr Grundtenor: zur musikalischen Geltung des Schweizer Komponisten in Lied und Kammermusik sei nun auch noch ein Beleg für dessen besondere musikdramatische Begabung hinzugekommen. In »einem Stil, der in eigener Formung entfernt an Straussens Elektra gemahnt, der trotz rücksichtsloser vielstimmiger Führung fern von orthodoxer Atonalität bleibt«, habe Schoeck, »ein moderner Romantiker, zum entrückten zeitlosen Geschehen, eine über die Zeit hinaus bedeutsame Oper geschrieben.« Wiegand empfand vor allem den Umgang des Komponisten mit der Dichtung Heinrich von Kleists als maßstabsetzend: Konzentration auf den Kern des Dramas, Mut zum gesprochenen Wort an Stellen, die berichtend, episch, durch dessen Verwendung »völlig erschöpfend ausgedrückt sind«; dagegen Einsatz der Musik zur »Vertiefung und Erhöhung der Absichten Kleists« bei der Konfrontation von Kampf und Gewalt mit der tragischen Liebesbeziehung zwischen Achilles und Penthesilea, den Anführern der Kämpfenden: »Durch die Musik tönt der Horizont vom Kriege, sein Leid und Weh schreit aus den aufs kühnste verwandten Chören (die in Dresden mit äußerster Präzision gearbeitet haben), seine Unerbittlichkeit zerschneidet die traumfernen Liebes-

103 Vgl. ebenda. S. 196. Der Plan ließ sich jedoch nicht verwirklichen. Bei dem Liederabend am 26.12.1930 sang die Leipziger Sopranistin Anny Quistorp neben Liedern von Hugo Wolf, Brahms und Schubert einen Zyklus Hölderlin-Lieder von Hermann Heyer, der als Begleiter mitwirkte.

gespräche der Führer. In diesen letzten, dem lyrischen Hauptbestandteil der Oper, blüht, oft in Riesenintervallen, strömende Erfindung, die allein durch Melodie zu charakterisieren vermag.«¹⁰⁴ Wiegand hebt in seiner positiven Bewertung Schoecks »Penthesilea« deutlich von anderen zeitgenössischen Versuchen ab, klassische Werke der Dramatik als Textgrundlage von Opern zu verwenden. Und das nicht nur mit Blick auf die heute vergessenen Opern des »geschickten, gefälligeren« Max Ettinger (1874-1951)¹⁰⁵, sondern auch im Vergleich mit einem Standardwerk moderner Opernliteratur, dem »Wozzeck« von Alban Berg (1885-1935). Wiegands letztlich ablehnende Haltung diesem sonst von der maßgebenden Fachkritik begeistert gefeierten Werk gegenüber ist ein seltenes Beispiel für eine negative Reaktion von ihm auf bedeutende moderne Musik. Zugleich aber ein Beleg für seine Ehrlichkeit als Kritiker, der nicht bereit war, sich gegen das eigene Empfinden dem allgemeinen Trend anzupassen. Im September 1931 schrieb er an Hermann Hesse: »Die Opernkritik zwingt mich, in diesen Tagen ungeliebte Musik zu spielen: ›Götterdämmerung‹, Bergs ›Wozzeck‹. Aber gerade wenn man eine Musik nicht liebt und muß von Berufs wegen darüber schreiben, mein ich, muß man es gewissenhaft mit ihr nehmen. Doch scheint mir, kann die Liebe mit der Vertiefung der Kenntnis hier leider nicht wachsen. Das sind Entscheidungen für immer.«¹⁰⁶

104 Heinrich Wiegand: Kleists Penthesilea als Oper. In: Die Weltbühne. 23(1927) 5. S. 196. Seine Besprechung der erst in den letzten Jahrzehnten wiederentdeckten Oper Schoecks hob sich in ihrer Begeisterung offensichtlich deutlich von anderen Besprechungen der Uraufführung ab, die entweder wie die von Ludwig Misch im »Berliner Lokalanzeiger« sehr kritisch oder wie die von Hans Schnoor im »Dresdner Anzeiger« wohlwollend skeptisch reagierten. (Vgl. Chris Walton: Othmar Schoeck. Eine Biographie. Zürich / Mainz 1994. S. 168ff.)

105 »Judith«(1921) nach Hebbel, »Clavigo«(1926) nach Goethe und »Frühlings Erwachen«(1928) nach Frank Wedekind. Die Uraufführung letzterer Oper war Wiegand Anlass folgende Regel (mit den Ausnahmen Strauss und Schoeck) zu formulieren: »Du sollst nicht wörtlich Prosa der Weltliteratur vertonen, sondern den klassischen Stoff neu formen lassen als Opernbretto.« Denn: »Anders sind die Gesetze des Schauspiels als die der Oper.« (LVZ vom 14.10.1928)

106 Briefwechsel. S. 246.

Wiegands gründliche Besprechung der Leipziger Erstaufführung des »Wozzeck« bestätigte dann beides, das Bekenntnis zu seiner grundsätzlichen persönlichen Entscheidung und die Gewissenhaftigkeit, mit der der Kritiker zugleich um eine möglichst gerechte Beurteilung im Einzelnen bemüht war. »Die mir wohlbekanntesten überschwänglichen Hymnen auf Bergs Wozzeck vermag ich nicht zu übernehmen«, gestand er seinen Lesern. Und er benannte die Gründe für diese seine Zurückhaltung. Der erste und für ihn entscheidende bestand in der von ihm gesehenen Diskrepanz zwischen der »Leidenschaft des Genies« und der »Kraft des Wortes« bei Büchner und der Problematik einer Vertonung dieses Textes generell: »Jeder Satz bricht Tore zu den Seelen auf, ist letzter Extrakt. Daraus ergibt sich, daß Musik, dem Worte die scharfen Konturen nehmend, hier kaum erwünscht sein kann.« Diese könne zwar »die stofflichen Kraßheiten brutal verstärken« und »an Wagners ›Tristan‹ orientierte schwüle lyrische Klänge zur Liebesgeschichte geben«, dabei müsse aber »die dialektische Schärfe Büchners verschwinden.«

In zweiter Linie begründete Wiegand seine Distanz mit musikgeschichtlichen Argumenten: »Ich sehe in Bergs ›Wozzeck‹ trotz aller Schönbergschule nur den nicht mehr zu überbieten-den Abschluß jener Linie, die vom ›Tristan‹ über ›Elektra‹, Busoni und Debussy führt, das Musikalische ein Minimum, das Konstruktive ein Maximum. Seit zehn Jahren schon sucht die neue Musik neue Wege. Hindemith, Strawinsky, Weill, Krenek wandten sich weg von der thematischen Inzucht und komplizierten Mosaik- und Knüpfarbeit zur Einfachheit und Durchsichtigkeit, zu menschlichem Gesang, zur musikalischen ... Schönheit.« Trotz dieses grundsätzlichen Einwandes sei er jedoch beeindruckt »von Bergs Ehrlichkeit, dem in der Stoffwahl ausgedrückten Ernst seiner Gesinnung«, und respektiere »seine imponierende einzigartige Konsequenz« und die bewundernswerte »Gewissenhaftigkeit der Arbeit und des musikalischen Denkens«. ¹⁰⁷ Infolgedessen

107 Berg und Büchner würden sich manchmal »in irrealen Regionen begegnen. Am großartigsten in der gespenstigen Schnarchmusik der Schlafenden, in der Begleitung der Handwerksburschenpredigt durch einen Bombardonchoral, in der Verzerrung der Wirtshausmusik, in der barbarischen Füh-

rät er am Ende seiner Besprechung jedem Musik- und Opernfreund ausdrücklich, sich dieses exponierte Werk anzusehen, und dem Arbeiter-Bildungs-Institut empfiehlt er, mindestens zwei Vorstellungen zu übernehmen. Denn dieser »Wozzeck« kennzeichne »eine Epoche, hier scheiden sich die Geister, Nerven und Ohren, und nur wer selber hörte, darf hier urteilen«. (13.10.1931)¹⁰⁸

Die von Wiegand in seiner Auseinandersetzung mit Berg neben Strawinsky als Kronzeugen einer neuen Wendung in der modernen Musik genannten Komponisten Hindemith (Jahrgang 1895), Weill (Jahrgang 1900) und Krenek (Jahrgang 1900) waren nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch Angehörige seiner eigenen Generation. Dies gilt ebenso für Arthur Honegger (Jahrgang 1892), Ottmar Gerster (Jahrgang 1897) und Hanns Eisler (Jahrgang 1908). Sie alle befanden sich also in den Jahren von Wiegands Tätigkeit als Musikreferent bei der »Leipziger Volkszeitung« noch mehr oder weniger in der Frühphase ihres Schaffens. Es handelt sich daher bei seinen Stellungnahmen zum Werk dieser Komponisten um den Mitvollzug einer nach vorn hin offenen Entwicklung. Die Gefahr von einzelnen Fehlurteilen war unter diesen Umständen besonders groß. Insgesamt gesehen, bewährten sich aber Wiegands Gespür für künstlerische Substanz und seine Bereitschaft zur eventuellen Selbstkorrektur auch auf diesem schwierigen Feld.

So empfand Wiegand beispielsweise Arthur Honeggers Oratorium »König David« von 1921 als »zeitgenössische Musik der allerbesten Art«, als ein Zoltan Kodálys »Psalmus hungaricus« an die Seite zu stellendes »grandioses Chorwerk« (28.11.1927). Ebenfalls positiv

rung des Jägerchores. In allen Szenen mit phantastisch unrealem Gesicht kann der Artist Berg parodieren und paradieren mit seiner Klangphantastik.«

108 In seiner Einführung für Abonnenten des ABI im »Kulturwillen« hat Wiegand dann seine kritischen Vorbehalte gegenüber dem Werk zu Gunsten der Werbung für den Besuch ganz zurückgenommen und dem Laienhörer empfohlen, »sich einfach und allein den dramatischen Wirkungen« aufzuschließen, und auf die Qualität der Leipziger Aufführung verwiesen: »Das exponierteste Werk des Dramas mit Musik, das jeder Musik- und Operninteressent kennen müßte, [...] wird in Leipzig ausgezeichnet dargeboten.« (Kulturwille. 8(1931) 12. S. 185)

reagierte er ein Jahr später auf seine Oper »Judith«.¹⁰⁹ Von den Orchesterwerken schätzte auch er den symphonischen Satz »Pacific 231« (1923) besonders, das geniale musikalische Porträt einer Schnellzuglokomotive, durch das Honegger international bekannt geworden war¹¹⁰. Die Weiterführung mit »Rugby« (1928) konnte sich seiner Ansicht nach damit dann allerdings »nicht messen« (15.1.1930).

Paul Hindemith, den Wiegand mehrfach auch als Bratscher im Konzert erlebt hat, war für ihn, wie er 1929 nach der Berliner Uraufführung seiner Oper »Neues vom Tage« schrieb, »die vielleicht hervorragendste Begabung unter den zeitgenössischen Komponisten«, der »Führer der jungen Musikergeneration«. Obwohl die Oper von vornherein an einem Widerspruch zwischen dem Libretto, das nach einer Kabarett-Musik à la Spolanski verlangen würde, und dem Charakter der Musik Hindemiths gelitten hätte, spüre man an einigen Stellen in »Hindemiths Versuch den Falstaff-Geist« – für Wiegand, der diese späte Oper Verdis ganz besonders schätzte, ein hohes Lob. Hindemith sei »doch stärker als seine Konkurrenten, und näher auch als Weill und Krenek dem echten Stil einer modernen *Opera buffa*«. (10.6.1929)¹¹¹ Aber nicht alle Versuche Hindemiths auf dem Feld szenischer Musik fanden Wiegands Zustimmung. Nach einer Rundfunkübertragung vom Deutschen Kam-

109 Besprechung in der LVZ vom 29.3.1928.

110 In einem ABI-Konzert im Januar 1926 hatte Hermann Scherchen »Pacific 231« mit großem Erfolg aufgeführt. Vgl. Barnet Licht: Neue Musik im ABI Konzert. LVZ vom 22.1.1926.

111 Ein Jahr später, nach der Dresdener Uraufführung von Othmar Schoecks dramatischer Kantate »Vom Fischer und syner Fru« schrieb Wiegand allerdings an Hermann Hesse: »Ich bewundere den »Fischer« sehr – es ist die schönste Musik, die ich von den Heutigen seit langem gehört habe, erstaunlich in vielem. Ich gebe ihr mehr Gewicht als etwa Hindemiths »Neues vom Tage« und also auch mehr Dauer.« (Briefwechsel. S. 218) Auch die bei gleicher Gelegenheit, der Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, aufgeführte Schoeck-Oper »Don Ranudo« hatte Wiegand stark beeindruckt, wie sein Bericht in der LVZ belegt: sie »enthält eine solche Fülle kostbarer Musik, ist etwas so Seltenes in ihrem echten musikalischen Lustspielgeist, daß sie überall den starken Beifall finden müsste, der ihr in Dresden vom mißgünstigsten Publikum, das es gibt: dem der Kollegen, zuteil wurde.« (7.10.1930)

mermusikfest Baden-Baden urteilte er über seinen und Weills musikalischen Beitrag zu Brechts »Lindberghflug«, den er auch vom Text her als »ärmlich und läppisch« empfand: »Die Musiken dazu waren nette, anspruchslose Gelegenheitsarbeiten von sicheren Könnern [...]. Rasch gemacht und nirgends zwingend.« (1.8.1929) Anders bewertete er die stärker in der Tradition verwurzelte Orchestermusik des Komponisten. Als in einem Leipziger Sinfoniekonzert unter Carl Schuricht nach Werken von Vivaldi und Telemann Hindemiths Konzert für Orchester op. 38 aufgeführt wurde, sah er darin ein vorzüglich als Kontrast zu Vivaldi passendes Stück. Zwar bestünde »gewiß der Verdacht, daß manche Teile dieser Musik nur Lärmen sind – nicht weniger als vieles, was von Hindemith bekämpft wird,« aber es überwältigte »Hindemiths Vitalität und Robustheit, sein echter Allegrogeist und das fabelhafte technische Können«. Vor allem »der *Basso ostinato*« sei »verblüffend in seiner Kühnheit wie seiner Natürlichkeit«. Der große Beifall der Konzertbesucher habe bewiesen, »daß Hindemith in seinen besten Stücken eine enorme enervierende Wirkung auf die Masse des Publikums ausübt«. (4.2.1931) Letzteres bestätigte auch die Leipziger Erstaufführung seiner Konzertmusik für Bratsche mit ihm selbst als Solisten im Oktober 1931, nach der er sozusagen dreifach gefeiert wurde: »als Virtuose, als Komponist des gespielten Werkes und als Führer der ›Neuen Musik‹.« In seinem eigenen detaillierteren Urteil knüpfte Wiegand an das von ihm über das Orchesterkonzert Gesagte an: »Das fünfsätziges Bratschenkonzert gewinnt durch seine Frische, seine rhythmisch energische Musizierlust – der einzige langsame unter fünf Sätzen ist auch der gleichgültigste, am wenigsten inspirierte. In den anderen Sätzen eine Fülle von witzigen Einfällen der Melodik, Instrumentation und Kontrapunktik, typischer Hindemith, und an einigen Stellen wirklich bezaubernde Musik.« (8.10.1931)

Wiegands Verhältnis zu Ernst Krenek und Kurt Weill, um die sich die Leipziger Oper in seinen Kritikerjahren mit Uraufführungen sehr verdient gemacht hat, blieb letztlich zwiespältig. Kreneks Jazzoper »Jonny spielt auf« (1927), die von Leipzig aus in kurzer Zeit über mehr als 100 Bühnen ging, stand er skeptisch gegenüber. In einem von der »Weltbühne« veröffentlichten Bericht über die Uraufführung wun-

derte er sich über die Begeisterung ekstatischer Fachmusikschreiber, die den Eindruck erwecken wollten, die Opernkrise könne überwunden werden »durch die Einführung modischen Tanzes und bargemäßer Instrumentierung in das Musikdrama«. Modern seien in dieser Oper aber nur die Requisiten (»Der Lautsprecher ersetzt den Brief, ein Filmstreifen erfüllt die Aufgaben der Romerzählung Tannhäusers«), »textlich und zeitsymbolisch« stünde ein Harry Priel-Film »auf nämlichen Niveau«. ¹¹² Und vor allem: »In dem, was Jonny aufspielt, ist auch musikalisch kein Schritt in neues Land, keine originelle Persönlichkeit zu erkennen. [...] Erfrischend und witzig alle operettenhaften Szenen, Blues und Onesteps, stark und fesselnd die polyphonen Führungen, schön die Zitate, aber leer und kalt der tragödisch gemeinte Teil. Die Zwischenspiele starr in Erfindungsarmut und eine harte Enttäuschung der Krönungsjazz am Ende. Exerzitium statt Taumel. Nicht ein einziges Mal gelingt der Oper die Erschütterung des Herzens. Blendende technische Könnerschaft, temperamentvolles musikalisches Wollen erheben den Autor über viele. Aber sein Werk ist nicht viel mehr als ein raffiniert und naiv gemischtes Amusement. Nichts gegen den Beifall für Krenek. Er verdient schon welchen. Aber wie viel Lärm um ein kleines freches synkopiertes Saxophon!« ¹¹³

Diese skeptische Anerkennung wiederholte sich in gesteigerter Form bei der Uraufführung von »Leben des Orest« im Januar 1930. Der Umgang mit dem antiken Mythos und damit »die geistige Grundlage dieser effektvollen Schauoper« könne zwar nicht seine Sympathie haben, schrieb Wiegand in seiner Besprechung, doch müsse er »den frischen Zugriff Kreneks« bewundern, »seinen theatralischen Instinkt, seine dramatische Vision und sein Wissen um die Entzündbarkeit des Publikums.« Insgesamt, so sein Schluss, habe sich jedenfalls der von Wal-

112 Heinrich Wiegand: Spielt Jonny auf? In: Die Weltbühne. 23(1927) 9. S. 355.

113 Ebenda. S. 356.

ter Brüggemann als Regisseur und von Gustav Brecher als Dirigent »mit Geist und Temperament« betriebene »Aufwand gelohnt«. (21.1.1930)¹¹⁴

Auch der Leipziger Uraufführung von Kurt Weills Oper »Der Zar läßt sich photographieren« nach Georg Kaiser im Februar 1928 hatte Wiegand bestätigt, sie sei eine »reine Freude« gewesen – allerdings auch nicht viel mehr: »Überhaupt, ich wiederhole: das Operchen des raffinierten Komponisten macht großes Vergnügen, nur ist es dünnblütig und nicht eben wichtig«. (20.2.1928) Der zwei Jahre zuvor in Dresden uraufgeführten Oper »Der Protagonist« sprach er größere Bedeutung zu: »Mir gilt, trotz seiner melodischen Schwäche, der »Protagonist« noch immer für das stärkste Zeugnis von Weills Talent und für eine der stärksten zeitgenössischen Opern.« Als Weills besondere Vorzüge sah er dessen »markante Rhythmik und resolut borstige Harmonik« (29.1.1929) an, Vorzüge, die dann in der »Dreigroschenoper« durch die Begegnung mit der »bissigen Wurstigkeit« der Verse Brechts eine besondere Steigerung erfahren hatten: »Diesem Musiker Weill, bei dem eine raffinierte Instrumentation, im Effekt den besten amerikanischen Jazzkapellen nahekommend, selbstverständlich ist, mit seiner stilistischen Einfühlungsgabe und Beweglichkeit, seiner eingängigen und im kleinen formfesten Art, wünschen wir, er möge immer so unkonventionelle, in Brechts Jargon: in die Fresse springende Texte finden wie bei der Dreigroschenoper«. Wiegand betrachtete die »Dreigroschenoper« als Schauspiel mit Musik, als erfolgreiche Erneuerung einer nach Gay verflachten Singspieltradition und sah die Leistung Weills gerade darin, dass er mit seiner vorzüglichen Gebrauchsmusik die Wirkung des

114 Kritischer als die Opern Kreneks beurteilte Wiegand dessen Orchestermusik. Nach einer Aufführung seiner Kleinen Sinfonie (op. 58) in einem Sonderkonzert für das ABI im Gewandhaus unter Bruno Walter schrieb er: »Bei Krenek galt der Beifall den Ausführenden – die unverbildeten, nicht artistischen Hörer des ABI spürten die innere Leere des Werkes.« Es sei »Unterhaltungsmusik mit vielen Scherzen der Melodie und des Klanges« und einer »trompetenfrohen Frechheit«, verliere aber »beim wiederholten Hören, weil die zuerst verblüffenden Äußerlichkeiten nicht mehr interessieren«. Dennoch begrüße er »nachdrücklich, daß das extrem moderne Werk gespielt wurde«. (2.12.1929)

Textes erhöht und erleichtert habe.¹¹⁵ Womit er sich zugleich gegen eine Tendenz der Kritik wandte, die Musik in der »Dreigroschenoper« als das Tragende anzusehen¹¹⁶ und das Stück auf die reine Opernparodie festzulegen¹¹⁷: »Man stelle sich die Katastrophe vor: Opernsänger spielen die Dreigroschenoper!« (3.1.1929)

Eine solche Katastrophe oder zumindest der Ansatz zu ihr trat in Wiegands Augen ein Jahr später ein, als die Leipziger Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« zur Uraufführung brachte. Sein Fazit nach der Premiere lautete, die »Deplacirtheit und Hoffnungslosigkeit« dieses »Opern-Erneuerungsversuchs« wäre weder »durch die sonstigen faszinierenden Talente der Autoren« noch durch den Dank an die teilweise glänzenden Leistungen der Ausführenden zu verhüllen gewesen. Weill habe seinem bekannten Bild kaum weitere Züge hinzugefügt: »Er erweist sich in den zwanzig geschlossenen Musiknummern als der große Könner in kleinen Formen«, habe aber »keinen neuen Weg gefunden. Statt die epische Oper zu schaffen, hat er sie beerdigt. Die Oper ist dramatisch. Episch ist das Oratorium.« Gescheitert sei »Mahagonny« nicht zuletzt an der Diskrepanz zwischen den »legeren Kabarettsongs« auf der einen und dem »seriösen Pathos des Opern-

115 Anders als in seinen vorangegangenen Opern habe Weill, auf die Möglichkeiten der Schauspieler Rücksicht nehmend, leichter singbare Songs in der Tradition des Berliner Kabarettchansons geschrieben: »das gepfefferte Kanonenlied, die Zuhälterballade und die beiden respektabelsten, kaum zu übertreffenden Stücke, der Barbarasong und die Seeräuberjenny«.

116 In dieser Tendenz bei Kritikern der bürgerlichen Zeitungen Leipzigs sah Wiegand einen Versuch, den gesellschaftskritischen Gehalt des Stückes, seine »maskierte, aber gefährliche und brennende Revolte«, zu verdrängen: »Aus solchen Sätzen spricht die Angst, der Spaß könne nachdenklich machen. Erschreckt von den rohen Tatsachenformulierungen, die sie zersetzend nennen, erschreckt vom Positiven des Stückes, seiner moralischen Schonungslosigkeit und seinem versteckten Ernst ...«

117 Im »Kulturwille« schrieb er nach der ersten Aufführung der »Dreigroschenoper« für das ABI: »Der reaktionären Presse vom Peterssteinweg blieb vorbehalten, der Dreigroschenoper den Grundcharakter einer Opernparodie zu verleihen«, was »das Werk dem Bürger erträglich und schmackhaft machen soll«. Vgl.: Kulturwille. 6(1929) 2. S. 41.

apparates« auf der anderen Seite¹¹⁸. Weill habe »für Opernsänger geschrieben, was Schauspieler machen sollten, aber nicht tun können, weil die Ensembles und viele andere Stücke allzu kompliziert sind«. (11.3.1930)

Der Widerspruch zwischen Wiegands Vorstellung vom Charakter der Oper auf der einen und dem experimentellen Ansatz von Brecht/Weill auf der anderen Seite war zu groß, um dem Kritiker ein weiterreichendes Verständnis für deren Werk zu ermöglichen. Trotzdem wurde er, wie in anderem Zusammenhang genauer zu zeigen sein wird, zu dessen entschiedenem Verteidiger gegen Angriffe reaktionärer Kreise, die aus der Uraufführung einen Theaterskandal gemacht hatten und danach die Absetzung der Oper vom Spielplan zu erzwingen versuchten. Dem musikalischen Schaffen Weills widmete Wiegand auch danach noch eine durchaus von Sympathie getragene Aufmerksamkeit. Als im Februar 1933 am Alten Theater in Leipzig Georg Kaisers Drama »Der Silbersee« erstaufgeführt wurde, lobte er Stück und Musik gleichermaßen: »Kurt Weills Musik ist entzückend gearbeitet und stellenweise von hoher Eindringlichkeit. Eine Verfeinerung des ›objektiven‹ Dreigroschenstils.«¹¹⁹

Wiegands Engagement für die Arbeiterbewegung hatte zur Konsequenz, dass er mit besonderem Interesse und deutlicher Parteinahme Versuche von Komponisten verfolgte, die ihr Werk in deren Dienst zu stellen gewillt waren. Ein Beispiel hierfür war 1929 seine positive Reaktion auf die Kantate »Das Lied vom Arbeitsmann« für Chor und Orchester von dem bis dahin unbekanntem Ottmar Gerster. Am stärksten beeindruckt zeigte er sich jedoch ab 1930 vom Schaffen des Schönberg-

118 Nach der Berliner Erstaufführung von »Mahagonny« schrieb Franz Köppen in der Berliner »Börsen-Zeitung« vom 22.12.1931: »Wie sich das Werk heute präsentiert, hat es auf der Opernbühne nichts zu suchen, und vielleicht trug an dem Leipziger Fehlschlag die falsche örtliche Placierung (eben im Opernhaue) und die Besetzung mit Opernkräften die Hauptschuld. Jetzt tat man das einzig Richtige, indem man für die Hauptpartien Künstler einsetzte, die den kabarettistischen und Operettenstil sicher beherrschen«. Zit. nach: Brecht in der Kritik. Eine Dokumentation von Monika Wyss. München 1972. S. 118.

119 Kulturwille. 10(1933) 3. S. 47.

Schülers Hanns Eisler. In ihm sah er die größte Hoffnung für eine Verbindung von gesellschaftlicher Progressivität und musikalischer Avantgarde. Nach einem Konzert der Volkssingakademie unter Otto Didam, bei dem zwei Chöre Eislers aufgeführt wurden, schrieb er begeistert: »Der Männerchor ›Bauernrevolution‹ ist von seltener Wucht und Plastik und ebenso mitreißend inspiriert wie der gemischte Chor (mit sparsamer, aber aufrüttelnder Schlagzeug-Begleitung): ›Auf den Straßen zu singen‹. Diese beiden Chöre sind in der modernen Arbeiterchorliteratur ein seltener Glücksfall, bei dem Potenz, musikalische Potenz und Massenwirkung auf einen Nenner gebracht sind.« (27.11.1930)

Als kurz danach in der Universal-Edition in der Sammlung »Der Arbeiterchor« zwei neue Stücke für Männerchor (op. 19) des Komponisten publiziert wurden, besprach er die Neuerscheinung sofort als Beleg dafür, »daß Eisler (übrigens ein Schönberg-Schüler!) auf dem rechten Wege zum proletarischen Chorstück ist. In den vorliegenden zwei Chören hat er es schon geschaffen.« (31.3.1931) Von nun an nutzte Wiegand jeden geeigneten Anlass, für Eisler zu werben. So bei Gelegenheit einer Vortragsveranstaltung des ABI mit Felix Stößinger, bei der »Meisterschallplatten« als Illustration eingesetzt werden sollten, darunter »die besten von Hanns Eislers Chansons, gesungen von dem bekannten Schauspieler Ernst Busch«. (6.2.1932) Nach einer Aufführung des Films »Kuhle Wampe« schrieb er, der »stärkste Eindruck« sei vom »Solidaritätslied« ausgegangen: »Diese Strophen Brechts sind von Hanns Eisler, der Kurt Weills Art ins Robustere übertrug, unheimlich wuchtig und zupackend vertont worden.« (8.9.1932) Selbst dort, wo er Missbehagen gegenüber einem Brecht-Text empfand wie bei dessen Lehrstück »Die Maßnahme«, beurteilte er Eislers Anteil doch weitgehend positiv: »Hanns Eisler hat dazu die Musik geschrieben, und sie ist überall dort, wo sie im Marschtakt losschreitet und mit der Faust zupackt, schneidend und hart sein muß, ausgezeichnet.« (7.5.1932)

Es verwundert daher nicht, dass Wiegand als entschiedener Verteidiger des Eislerschen Schaffens auftrat, wenn er es in irgendeiner Weise bedroht sah. Dies gilt für Eingriffe staatlicher Zensur ebenso wie für unangemessene Aufführungspraktiken. Als im April 1932 in einer Polizeiaktion die Ausgabe der »Bauernrevolution« beschlagnahmt wur-

de, folgte sofort ein heftiger Protest in der LVZ: »Man greift sich an den Kopf, wenn man das liest – und wenn man die Werke kennt, die plötzlich ›lebenswichtige Interessen‹ des Staates bedrohen sollen, nachdem sie jahrelang von Zehntausenden gesungen und angehört worden waren! Eislers Op. 24 enthält nämlich die ›Kurze Anfrage‹ sowie die ›Bauernrevolution‹, zwei Chöre, die im Jahre 1929 bei einem Festkonzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in der Singakademie (einer rein bürgerlichen Veranstaltung) vor einem Parkett berühmter Dirigenten und Komponisten aus aller Herren Länder (wie Strawinsky, Milhaud usw.) als ›neue Arbeitermusik‹ aufgeführt worden und nicht etwa Anstoß, sondern Begeisterung erregten. [...] Chöre, die allerdings eine Richtung neuer Arbeitermusik repräsentieren, gegen deren Verbot wir uns aus allen Kräften wehren werden!« (7.4.1932)¹²⁰

Wenige Monate zuvor hatte sich Wiegands Einspruch gegen eine Veranstaltung der eigenen Seite gerichtet. Die Zentrale des Arbeitersängerbundes hatte unter dem Titel »Neue Tänze und Lieder des Proletariats« u.a. von einem Doppelquartett Eisler-Lieder darbieten lassen. Für Wiegand ein Verstoß gegen »Reinlichkeit in Kunst und Denken«, denn für den Vortrag der »musikalisch eindringlichen Lieder« Hanns Eislers erschien ihm ein Gesangsquartett völlig deplaciert: »Gesungen von einer starken Einzelpersonlichkeit springt uns z.B. Eislers ›Wohltätigkeit‹ emporreißend an, während die schönen Tenorklänge eines Quartetts alle Schärfe aufheben.« Da sich andere Programmtitel der Veranstaltung musikalisch auf Operettenniveau bewegten, erschien sie Wiegand insgesamt als Mischung aus »Heilsarmee« und »Winzerfest«, so dass er sie schon in der Überschrift seines Artikels als »ein problematisches Unternehmen« (26.1.1932) bewertete, was ihm von der Berliner Zentrale des Arbeitersängerbundes sehr übel genommen wurde.¹²¹

120 Am folgenden Tag konnte die LVZ melden, dass die »Bauernrevolution« wieder freigegeben wurde; der Leipziger Polizeipräsident hatte die Berliner Verfügung aufgehoben.

121 Hermann Hesse berichtete er von »einer kleinen Hetze« gegen ihn aus diesem Anlass (Briefwechsel. S. 170).

3.2. Exkurs: »Lieber will ich ein Barbar heißen, als im Fall Wagner heucheln« – Wiegands schwieriges Verhältnis zu Richard Wagner

Das hier zitierte Bekenntnis, hatte Heinrich Wiegand an den Schluss eines Artikels mit der Überschrift »Wagnerisches« gestellt, der am 20. Februar 1929 in der LVZ erschienen war und über zwei dem Komponisten aus Anlass seines Todestages gewidmete Leipziger Opernabende berichtet hatte. Anfang 1930 trat dann der singuläre Fall ein, dass er sich als Musikreferent der Zeitung gezwungen sah, zu einer Debatte Stellung zu nehmen, die ein zweiteiliger Artikel aus seinem Verantwortungsbereich ausgelöst hatte, mit dem er jener Maxime wohl etwas zu unvorsichtig gefolgt war. Offensichtlich waren bei der Redaktion zahlreiche Leserbriefe eingegangen, die mehr oder weniger heftig gegen die satirische »Kleine Führung durch das Richard-Wagner-Panoptikum« protestiert hatten, die Christian Zweter (Text) und Max Schwimmer (Zeichnungen) im Feuilleton der Wochenendausgaben vom 18. und 25. Januar veranstaltet hatten. Unter der Überschrift »Leichte Bewegung um Wagner« veröffentlichte Wiegand am 15. Februar ein ebenfalls mit einer Schwimmer-Zeichnung versehenes Nachwort zu diesem Artikel. Denn dessen Wirkung habe gezeigt, »daß eine heitere und illustrierte Form die bessere Möglichkeit« böte, »eine große Lesermenge an die Problematik eines solchen Themas heranzuführen«. Dies sei der Grund, »weshalb auch dieses Nachwort mit einer Arabeske des Zeichners geschmückt ist – der Musikreferent möchte jene Leser, die Zweter fand, auch für seine Verteidigung Zweters gewinnen«. Die Fiktion der Verteidigung eines anderen – jüngeren – Autors wird in Wiegands Artikel bis zum Ende durchgehalten, obwohl er sich sicherlich dessen bewusst war, dass nicht wenige LVZ-Leser um sein Pseudonym Christian Zweter Bescheid wussten, das er besonders häufig für seine gemeinsam mit Schwimmer gestalteten Feuilletons benutzt hat. Für diese Eingeweihten bestätigte die Kopfzeichnung des Leipziger Malers daher gerade die Einheit aller drei Veröffentlichungen. Auch machte Wiegand in dem mit seinem Namen gezeichneten Nachwort keinen Hehl daraus, ebenso wie der angebliche Verfasser der

beiden vorangegangenen Publikationen »selber zu den Anti-Wagnerianern« zu gehören, »die unter Wagner gelitten haben«, nur habe er »nicht mehr das jugendliche Temperament Christian Zweters, so heftig gegen einen Verführer und Zauberer anzurennen, dessen Macht vorläufig doch nicht zu brechen« sei. Denn er wisse, dass »Lohengrin« im Arbeiter-Bildungs-Institut ausverkauft sein würde, auch wenn er vorher die groteskste Einführung dazu geliefert hätte. Außerdem hätten fast alle Anti-Wagnerianer so wie Nietzsche »in einem Zwischenstadium durch die Wagner-Anbetung hindurch« gemusst, »auch ich, gewiß auch Christian Zweter, denn woher kämen sonst seine Kenntnisse«. Und selbst danach seien sie immer wieder in Gefahr, »an Stellen seines Werkes verführt und von der *Größe der Erscheinung Wagners* überwältigt« zu werden.

Nicht um das unbezweifelbare »besondere musikalische Genie Wagners« sei es Zweter (also ihm, Wiegand) in den Artikeln gegangen, sondern um die Wirkung dessen, was bei Wagner »mit, bei und neben der Musik ist: die Worte, die Vorstellungskomplexe«, kurzum das ideologische »Inventar«. Und dieses habe ihn zum Liebling der Bürgermassen gemacht, habe dazu geführt, »dass alle Spießier sich für diesen Pseudo-Revolutionär begeisterten, das Militär, der Jurist, der Student, der Oberlehrer, der Backfisch, die Mutter und der Turnverein«. (18.1.1930) Gesellschaftliche und – man beachte die Erwähnung der Mutter – private Repräsentanten jener Welt, in der Wiegand aufgewachsen war und gegen die er später rebellierte hatte. Der Eindruck, die Bühnenwelt Wagners sei künstlerischer Überbau jener abgelehnten alten Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs, wurde durch den Umstand verstärkt, dass in der Gegenwart der Weimarer Republik gerade die Feinde der Demokratie und nostalgischen Anhänger der Monar-



„... komm doch, mein Säher ...“



„Deutsche Künste sind die besten...“

Max Schwimmer: Illustrationen zu Wagner-Artikeln (»LVZ« im Bestand des Stadtarchivs)

chie Wagner als ihren Geistesheroen beanspruchten.¹²² Dies bestärkte Wiegand in der Überzeugung, der Arbeiter solle möglichst vom »Wagner-Bazillus« verschont bleiben. Der satirische Abriss seiner Opernstoffe in der »Kleinen Führung durch das Wagner-Panoptikum« war also gewissermaßen als eine Art Schutzimpfung gedacht. So mit Blick auf den »Lohengrin«: »Der ›Lohengrin‹ mußte den Bürger noch mehr entzücken. [als der ›Tannhäuser‹] Seine unbefriedigten Frauen sahen im Schwanenritter den Helden ihrer Nacht- und Tagträume. Das große Wunder kam vom Himmel: der Schwan, Symbol der Lüstertheit seit der Griechenzeit, zog den Gottesstreiter heran. Die finsternen ungläubigen Mächte werden vom Christentum besiegt. Männerchöre in Masse auf der Bühne, ein König singt von des Reiches Wehr und ruft zum Kampf. Heldenwelt von Blech und Goldpapier, keusche Lilienjungfrau mit mannstollen Halluzinationen, Schild- und Schwertererschall, Hochzeitsrummel, kräftiges Heilrufen: ein bombastischer Trompeter von Säckingen, der zum Symbol für das größtenwahnsinnige Deutschland Wilhelm II. wurde. Deutschland vor dem Kriege: das war die reine Wagneroper.« (18.1.1930)¹²³

Man muss sich eine Aufführung des »Lohengrin« aus den Jahren zwischen 1910 und 1914 vorstellen, wie sie Wiegand als Jugendlischer erlebt haben wird, dazu die theatralische Vorliebe Kaiser Wilhelm II.

122 In diesem Sinne hatte er 1928 eine Cosima-Wagner-Feier des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend bei allem Respekt für Cosima Wagner äußerst kritisch besprochen: »Ergebnis: Ablenkung von der Zeit, Verschweigung ihrer Nöte, Verdrängung sozialer Erkenntnisse, Einschläferung politischen Denkens oder die Musik als Vorspann für die Kulturreaktion. Die Arbeitsgemeinschaft deutscher Richard-Wagner-Verbände hielt es von jeher mit dem völkischen Schutz- und Trutzbund, und einen Sommer lang war schon das Hakenkreuz in Bayreuth Trumpf.« (25.1.1928)

123 Hier zitiert Wiegand sich selbst. Bereits 1921 hatte er in seiner allerersten gedruckten Äußerung zu Wagner in der Zeitschrift »Der Drache« geschrieben: »Deutschland vor dem Kriege: das ist die reine Wagner-Oper.« 2. Jg. H. 51 vom 21.9.1921. S. 17. Auch über die Entwicklung seines persönlichen Verhältnisses zu Wagner gab dieser Artikel Aufschluss: »Ich gestehe, daß ich – nach einer sehr kurzen Zeit der Begeisterung – bei aller Bewunderung für das Genie, das Können und die Arbeitsleistung Wagners schon lange kein Fünkchen Liebe für ihn habe.« (Ebenda)

für glänzende Uniformen in pseudohistorischem Stil, um den Ansatz seiner Satire nachvollziehen zu können. Für ihn war diese Welt durch die Erfahrung des wirklichen Krieges, die er als einfacher Soldat hatte machen müssen und die ihn zum überzeugten Demokraten und Pazifisten hatte werden lassen, endgültig obsolet geworden. Hinzu kommt ein literarischer Anstoß. Die Ambivalenz der Wirkung Wagners in der Zeit vor 1914 hat in zwei bedeutenden Romanen der deutschen Literatur jener Epoche ihren Niederschlag gefunden, deren Verfasser zwar Brüder, aber in ihrer Haltung 1914 geistige Antipoden gewesen sind. In Thomas Manns berühmten Debüt-Roman »Buddenbrooks« ist der Besuch des »Lohengrin« im Lübecker Stadttheater für den kleinen Hanno ein musikalisches Fest, das in seinem vom ungeliebten Schulalltag bedrückten Leben für einen Moment ungeahntes Glück zur Wirklichkeit werden lässt: »Es war über ihn gekommen mit seinen Weihen und Entzückungen, seinem heimlichen Erschauern und Erbeben, seinem plötzlichen innerlichen Schluchzen, seinem ganzen überschwänglichen und unersättlichen Rausche ...«¹²⁴

Auch in Heinrich Manns Roman »Der Untertan«, 1914 vollendet aber erst 1918 in Deutschland zu veröffentlichen, erlebt der Leser mit der Hauptfigur eine Aufführung des »Lohengrin«. Diederich Heßling, der satirisch überhöhte Prototyp des preußisch-deutschen Untertanen, als Karikatur ein Ebenbild seines geliebten Kaisers, lässt sich im Hochgefühl der ihn erwartenden guten Partie von seiner Braut Gustchen ins Theater führen. (Die reale Vorlage hierfür war höchstwahrscheinlich wie bei Thomas Mann das Lübecker Stadttheater.) Was Diederich auf der Bühne zu sehen bekommt, gibt ihm schnell ein Gefühl von Zugehörigkeit: »Schilder und Schwerter, viel rasseldes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner, und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen.«¹²⁵ Es folgt ein Glanzstück satirischer Prosa, die Wiedergabe und Kommentierung des Verlaufs der Opernhandlung aus der Perspektive Diederichs Heßlings, an die sich sein folgendes, auf dem Heimweg formuliertes Urteil anschließt: »Das

124 Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. In: Thomas Mann: Gesammelte Werke. Erster Band. Berlin 1955. S. 724.

125 Heinrich Mann: Der Untertan. Roman. Leipzig / Wien 1918. S. 372.

ist die Kunst, die wir brauchen! rief Diederich aus. ›Das ist deutsche Kunst!‹ Denn hier erschienen ihm, in Text und Musik, alle nationalen Forderungen erfüllt. Empörung war hier dasselbe wie Verbrechen, das Bestehende, Legitime ward glanzvoll gefeiert, auf Adel und Gottesgnadentum der höchste Wert gelegt, und das Volk, ein von den Ereignissen ewig überraschter Chor, schlug sich willig gegen die Feinde seiner Herren. Der kriegerische Unterbau und die mystischen Spitzen, beides war gewahrt. [...] Wer widerstand da? Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war! [...] Er schlug ein Zustimmungstelegramm an Wagner vor: Guste musste ihn aufklären, es sei nicht mehr zu machen.«¹²⁶

Es nimmt nach all dem nicht Wunder, dass Heinrich Mann zu denen gehörte, auf die sich Wiegand in seinem Nachwort berief, um Zweters, d.h. seinen eigenen satirischen Angriff auf Wagner in der Artikelserie der LVZ als durchaus legitim gegen Vorwürfe zu verteidigen. Schon 1927 hatte er bei einer Einführung in eine »Lohengrin«-Aufführung für das ABI demjenigen, der »sich einen Spaß machen will«, empfohlen, diese Seiten »in H. Manns ›Untertan« zu lesen.¹²⁷ Selbstverständlich zitierte er in diesem Zusammenhang auch Nietzsche und verwies auf Schopenhauer. Ein damals sehr aktuelles Zeugnis war ein von ihm erwähnter Aufsatz des Philosophen Ernst Bloch »Rettung Wagners durch Karl May«, publiziert in Heft 1/1929 der Monatsschrift für moderne Musik »Anbruch«, den wiederum Theodor Wiesengrund-Adorno an gleicher Stelle gegenüber der nach seiner Veröffentlichung »al-lenthalben« aufgetretenen »Entrüstung« in Schutz genommen hat¹²⁸. Wiegands Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit Werk und vor allem Wirkung Wagners aus linker Perspektive, stand in jener Zeit um 1930 also nicht für sich allein. Dabei wurden Fragen aufgeworfen, die allerdings erst Jahrzehnte später praktische Konsequenzen für die Wagner-Rezeption auf der Opernbühne gewinnen konnten. Zwei Beispiele können dies verdeutlichen.

126 Ebenda. S. 378.

127 Kulturwille. 4(1927) 4. S. 86.

128 Vgl. Theodor Wiesengrund-Adorno: Berliner Opernmemorial. In: Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik. 11 (1929) 6. S. 262.

Das erste bezieht sich auf das Ende der »Meistersinger« (Wachauf-Chor, Ansprache des Hans Sachs und Schlusschor), das Programmteil des Festkonzertes zum Gewandhausjubiläum im November 1931 gewesen ist. Vorangegangen waren die Es-Dur-Sinfonie Mozarts und Beethovens 5. Sinfonie. In seiner Besprechung in der LVZ stellte Wiegand diese drei Werke in folgenden Zusammenhang: »Auf das letzte Wort Wüllners [der Schauspieler Ludwig Wüllner hatte mit Schiller- und Goetheworten den festlichen Abend eröffnet] folgte unmittelbar die Zauberflöten-Harmonie des Es-Dur-Dreiklangs in Mozarts Sinfonie. Das ist die richtige Tonart für hohe Feste, das war das Werk, von dem das vorher gesprochene Goethe-Wort galt: ›Und alle deine hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag‹. Musik der Weisheit, der gelösten befreiten Geister, überirdisch empfunden, jenseits auch über dem Anlaß, über dem bis auf den letzten Platz mit Menschen gefüllten Saal. Nach der Pause: Beethovens V. Sinfonie, von C-Moll nach C-Dur, Menschenmusik, nicht göttliche, aus Qual und Leid durch Kämpfe zur Befreiung [...] Diese Musik hatte ihren Raum um den Gewandhaussaal herum, in der Welt der Nöte und des Willens zur Änderung. Kein geringerer Raum als bei Mozart, ein Mensch in seinem Drange nach Befreiung ist immer großartig, und dieser, Beethoven, wollte die Menschheit. Nur die Ebenen bei Mozart und Beethoven sind verschieden. [...] Wieder andere Ideen in Wagners ›Meistersingern‹. Musik nicht mehr für die Menschheit, sondern für das deutsche Bürgertum. So war der Raum der drei Werke immer enger geworden – das letzte, Wachauf-Chor, Ansprache des Hans Sachs und Schlußchor aus den ›Meistersingern‹, spielte wirklich handfest im Jubiläums-Saale mit seinen Fräcken und Ordensausschreitungen über die ganze Brust hinweg, mit der Betonung sich selber feiernder Äußerlichkeiten. Gewiß ist in diesen Klängen noch prachtvolle Musik und Meisterlichkeit, aber ihr lärmendes C-Dur ist doch trivial und kein flammendes Feuer mehr wie bei Beethoven, es ist eine Musik des Selbstlobs. Was sagt ihr gegen Tendenzmusik? Wagners Meistersinger-Schluß ist welche im stärksten Maße: politische Musik des deutschen Bürgertums. So ging der Weg mit Mozart, Beethoven und Wagner vom Himmlischen zur Menschheit und dann nach Leipzig.« (27.11.1931)

Es ist unverkennbar, dass Wiegand hier vor einem Dreivierteljahrhundert genau die Problematik beschrieben hat, durch die sich an der Wende zum 21. Jahrhundert Regisseure wie Peter Konwitschny in Hamburg und Katharina Wagner in Bayreuth bei ihren Inszenierungen der »Meistersinger« zu ihren zum Teil als schroffe Eingriffe empfundenen neuen Akzentsetzungen herausgefordert gefühlt haben.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf den »Ring« und den durch George Bernard Shaw provozierten Gedanken, diesen anti-kapitalistisch zu deuten. Wiegand kannte selbstverständlich diesen Denkansatz des eigenwilligen irischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers von 1925, betrachtete ihn aber mit Skepsis. In der »Kleinen Führung durch das Wagner-Panoptikum« heißt es dazu: »Eine Auslegung des ›Ringes‹ behauptet, Wagners Walhallabilder vom Fluch des Goldes seien gegen Kapital und Bürger gerichtet. Diese Deutung wackelt bei näherem Zusehen in jedem Gliede, muß wackeln, weil die Handlung Wagners sich in finsternen Familiengeschichten verfitzt und im Schwall der Phrasen untergeht.« Beim Namen nannte er Shaw dann in seiner Besprechung der Neu-Einstudierung der »Götterdämmerung« am Neuen Theater von September 1931, wobei zu spüren ist, dass ihm das Bühnenerlebnis der Oper offensichtlich den zumindest ansatzweisen Nachvollzug von dessen Überlegung näher gebracht hat. Da es Wagner anders als im christlichen Mythos »um die materialistische Welt« ginge, »um Herrschsucht, Besitz und Geschlechtsliebe«, habe »Shaw in seinem Wagner-Brevier die Ring-Trilogie als ein soziales Drama von heute ausgelegt«, heißt es da, worauf allerdings wieder die Einschränkung gemacht wird: »Im einzelnen kann er freilich davon nicht überzeugen, denn dazu ist das Konglomerat zu widerspruchsvoll.« (29.9.1931)

Eine interessante Parallele zu dieser Überlegung Wiegands findet sich in einer Aussage des Operndirektors und Regisseurs Walther Brüggemann in einem Gespräch, das bereits im Februarheft 1931 der unter Förderung des Rates der Stadt Leipzig herausgegebenen »Illustrierten Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Verkehr« veröffentlicht worden war. Der Herausgeber Dr. Schöne hatte nach dem möglichen Interesse der Jugend an Wagner gefragt und gemeint, diese sei »doch aufgewachsen unter Erlebnissen, die dem Ideengehalt der Wagnerschen

Kunst nahe stehen: Kampf um Weltherrschaft und Weltuntergang, der Fluch des Goldes, der Bruch von Verträgen«; Wagner sei »also doch durchaus zeitgemäß«. ¹²⁹ Brüggmanns Antwort: »Ich darf ihnen gestehen, daß wir schon einmal an ähnliche Dinge gedacht haben, aber zuletzt hat uns doch die Musik einen Strich durch die Rechnung gemacht, und zwar weniger die Musik als das akademische, musikalische Stilgefühl. Ich möchte wissen, was man dazu sagen würde, wenn wir aus den Göttern Industriebarone und Junker machen würden und aus den Schwarzalben Bergarbeiter oder geknechtete, ausgebeutete Proletarier. Eine Symbolisierung, die wohl in die Nähe dessen kommt, was Sie eben andeuteten.« Darauf der – offensichtlich erschrockene – Herausgeber: »So weit gehen ja nun meine Wünsche nach Vereinfachung der Inszenierung gerade nicht ...« ¹³⁰

Es ist bemerkenswert, dass um 1930 bei Überlegungen zu einer Erneuerung der Wagner-Pflege jenseits der Tradition von Bayreuth bereits so weitgehende kühne Gedanken mit ins Spiel gebracht wurden. Erste Vorgriffe auf Regie-Konzeptionen, die noch reichlich vier Jahrzehnte warten mussten, bevor sie mit dem Leipziger Ring von Joachim Herz und dem in Bayreuth von Patrice Chereau die Opernbühne erreicht haben. Auch das ein Beleg dafür, wie durch den Einbruch von Faschismus und Krieg eine kontinuierliche kulturelle Entwicklung in Deutschland behindert worden ist.

Zwar ist Walther Brüggmann nicht so weit gegangen, dem in dem zitierten Gespräch angestellten Gedankenspiel Taten folgen zu lassen. Doch wiesen seine Wagner-Inszenierungen wiederholt Ansätze zu einer Entstaubung des Bühnengeschehens auf, die von Wiegand in seinen Besprechungen stets nachdrücklich gewürdigt und gegen reaktionäre Angriffe verteidigt worden sind. Bei der Neueinstudierung der »Götterdämmerung« hatten Brüggmann finanzielle Gründe weitgehend daran gehindert, mit Ausnahme der Nornenszene sah man, wie es bei Wiegand heißt, die alten Bilder, »ganz nach Bayreuther Vorbild«. Die »visionär gesteigerte Nornenszene« aber habe gezeigt, »wie

129 Leipzig, Illustrierte Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Verkehr. Hrsg. unter Förderung des Rates der Stadt Leipzig. 7(1930/31) 9. S. 214.

130 Ebenda.

später das Ganze von Überdeutlichkeiten befreit werden müsste«. (29.9.1931) Mehr Möglichkeiten hatte Brüggman bei der Neuinszenierung des »Fliegenden Holländer«, der für Wiegand »geballtesten und darum sympathischsten romantischen Erlösungsopern Wagners«, von Februar 1931 gehabt. Der dritte Akt der Aufführung, schreibt er, »verdient schon für sich allein den Besuch der Oper – ich sah ihn kaum je leidenschaftlich bewegter und konzentrierter« ablaufen: »Wenn dann das Holländerschiff abfährt, wird auch die rechte Seite der Bühne freies Meer – und das schafft zum Ende noch einmal den Eindruck, auf den es im Holländer ankommt: den einer Meeresballade. Wie schön wäre es, wenn sie düster schlösse und nicht mit dem goldenen Erlösungsschimmer ... Brüggmann hätte wohl den Mut dazu, aber die philosophische Kritik würde ihn dann wohl mit den Federhaltern schlachten.« (16.2.1931)

Die letzte Bemerkung Wiegands war nicht aus der Luft gegriffen. Im November des Vorjahres hatte sich ähnliches nach der Premiere von Brüggmanns »Lohengrin«-Inszenierung tatsächlich abgespielt. Bei ihr hatte der Regisseur nicht nur zu Wiegands Freude den Chor »ohne Schildgeklirr und Schwertgeprall« auftreten lassen, sondern das als Skandal empfundene Sakrileg begangen, auf den Schwan zu verzichten und an seiner Stelle mit Lichteffekten zu arbeiten. Wiegand, der zu den wenigen hierauf positiv reagierenden Rezensenten gehörte, hatte dies folgendermaßen kommentiert: »Walter Brüggmann hatte den Mut, sich nicht um die Leute zu kümmern, die mit ihrem Billet Anspruch auf eine Volière zu erheben glauben. Brüggmann macht das Wunder ohne Schwan, Taube und Tauchkünste. Lohengrin kommt aus einer Bewölkung geschritten und singt seinen Schwanengesang ins Publikum hinein. [...] Konsequent ist auch beim doppelten Hokuspokus des Schlusses die Szene in unwirkliches Licht gehüllt, die Spieler fallen in Verückung und Erstarrung – und dann ist die Verwandlung geschehen, keiner weiß wie.« (3.11.1930) Brüggmann habe – und das sei »richtig gedacht« – das Wunder der Phantasie der Zuschauer überlassen und nur den Effekt gezeigt. Bei Gelegenheit der Besprechung der zweiten Aufführung in neuer Besetzung, die Wiegand in seiner hohen Meinung noch befestigt hatte, verteidigte er dann Brüggmann ausdrücklich

gegen Angriffe auf seine Regiekonzeption. Inzwischen habe er »manchen echten Wagnerianer, der nachdenken kann, sagen hören, daß man heute kaum mehr für Lohengrin tun könne, als diese Leipziger Aufführung getan hat«. Gegenüber den Schmähungen, die ohne gedankliche Belastung gegen den Regisseur erhoben wurden, sei es ihm, Wiegand, ein Bedürfnis, dies hier »mitzuteilen«. (13.11.1930)

Wiegand hatte im November 1930 seiner Besprechung den Titel gegeben »Der gerettete Lohengrin« und in ihr bekannt, die »großartige dramatische Architektur« der Oper habe es in dieser besonders interessanten Aufführung des Neuen Theaters geschafft, dass »selbst der Mann, der Lohengrin nicht lieben kann, mit erfaßt wird«. Bedeutenden Anteil an dieser Wirkung hatte die musikalische Leitung Gustav Brechers, den Wiegand immer wieder als Generalmusikdirektor öffentlich unterstützt hat – nicht zuletzt gegenüber antisemitischen Angriffen aus der völkisch-nationalistischen Ecke. In der Lohengrin-Besprechung heißt es: »Gustav Brecher hat mit echter Leidenschaft und empfindsamen Verständnis die Partitur verwaltet. Das Orchester klingt blühend und ist doch stets der Bühne untergeordnet, die Deklamation ist sinnvoll und verständlich in jedem Takt und dennoch bleibt die Priorität des Gesanges gewahrt. Brecher gibt die leeren banalen Stellen unverschleiert als theatralische Geräuschmusik. Er hat scharfe Kontraste von Dramatik und Lyrik, Dekoration und Mythischem, er bindet alles, auch die gefährlichen Vorspiele und den Brautchor durch Klugheit, Geschmack und Theater temperament. Nach einer Lohengrin-Vorstellung von ähnlichem geistigen Niveau, solcher Originalität und solcher Ebenmäßigkeit des Musikalischen wird man lange suchen müssen.« (29.9.1931)

Überschaut man die Besprechungen, die Wiegand Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre über die Aufführung von Wagneropern geschrieben hat, so lässt sich zweierlei verallgemeinern. Einerseits verbirgt er nie, dass er selbst kein Wagnerianer ist, sondern seine Operngottheiten in Mozart¹³¹ und in Verdi gefunden hatte. Letzterer war für ihn »der größte Opernkomponist des 19. Jahrhunderts [...], der Gegenpol des Musikdramatikers Wagner, ihm an Genie ebenbür-

131 In »Don Giovanni« sah er »die Oper aller Opern«. (24.9.1928)

tig«(27.1.1931), vor dem aber immer noch die meisten Deutschen »einige akademische Hemmungen« hätten (8.5.1929). Dass er diese früher selbst geteilt hatte, lassen Formulierungen in seiner Besprechung der Neuinszenierung von Donizettis »Lucia di Lammermoor« im November 1929 erkennen. Nachdem er einen triumphalen Erfolg der Wahnsinnsarie der Lucia konstatiert hatte, fuhr er fort: »Noch vor fünfzehn Jahren hätte ich gleich allen Generationsgenossen diese Szene und die ganze ›Lucia‹ wahrscheinlich nicht genießen mögen. Damals beurteilten wir noch alles von den Theorien des Musikdramas aus. Inzwischen gelangten wir über die Genies des höchsten Ranges, über Mozart, Verdi und Händel, wieder zur Einsicht in die absolut spielerischen Elemente der Oper und können heute auch einen Meister geringeren Grades wie Donizetti, dem trotz aller seiner Banalitäten und Schludereien das Geniale nicht abzusprechen ist, wieder richtig erkennen.« (19.11.1929)

Wiegands Begeisterung für Verdi fand zu dieser Zeit immer wieder neue Nahrung, da bis dahin in Deutschland nicht gespielte Werke des Komponisten jetzt der Opernbühne erschlossen wurden. Zwischen dem zweiten und dem dritten Beitrag der kritischen Wagner-Serie in der LVZ erschien Wiegands Besprechung der deutschen Erstaufführung von »Simone Boccanegra« in der textlichen Neufassung von Franz Werfel an der Berliner Oper. Überschriften mit »Eine neue Volksoper von Verdi« hebt er in ihr die Wirkung von dramatischem Geschehen und Musik gleichermaßen nachdrücklich hervor: »Die Helden sind Exponenten der sozialen Gruppen, die Chöre der Revolutionäre und Patrizier werden zu vorwärtstreibenden Trägern der Handlung. Mit der Bitte um Frieden schließt das Werk, dessen Höhepunkt schon im ersten Finale ein Beschwörungsgesang ist an die Menschenliebe, eine der grandiosesten und ergreifendsten Szenen, die Verdi geschrieben hat.« (12.2.1930) Andererseits bemüht sich der Kritiker Wiegand immer redlich darum, differenziert über Wagneraufführungen zu urteilen und dabei auch im Detail Vorschläge für eine überzeugendere Darstellung zu entwickeln. Zukunftsweisend zum Beispiel folgende Bemerkungen zur Figur des Beckmesser bei Gelegenheit der Besprechung einer Aufführung mit Adolf Vogel: »Adolf Vogels erster hiesiger Beckmesser: oft übertrieben spitz in der Tongebung und immer übertrieben in der

Hanswursterei. Ich schätze Vogel höher als seinen Beckmesser. Man muß Wagners Karikatur vermenschlichen, um die schiefen dramatischen Voraussetzungen der Handlung zu kräftigen. Vogel tut das Gegenteil, sein Possen-Beckmesser kommt als ernsthafter Gegenspieler keinen Augenblick in Betracht.« (1.7.1931)

Ebenso unverkennbar ist Wiegands Bemühen, das herauszuarbeiten, was er bei Wagner für bedeutend und beeindruckend ansieht. Dies gilt für die Einzelheit ebenso wie für das Ganze. Bei der »Götterdämmerung« beispielsweise bleibt er misstrauisch gegenüber dem zwar »genial gemachten«, ihm aber zu bombastischen Trauermarsch: das Heldische daran erinnere ihn »auch musikalisch fatal genug an Schelling-Rummel. Athletischer Weltmeister mit dehnbarem Tiefsinn: die Sache ist mit Recht so beliebt.« Andererseits hebt er hervor: »Alles Gezeter, Heimliche, Angstvolle, Bedrohliche, Zwiespältige, Düstere: das ist eindringliche Musik geworden. Die Schwurszene, das Racheduett: das wirkt unmittelbar, hat echte Leidenschaft. Das Zwischenspiel zur Waltrautenszene: hier ist sogar die Größe der Einfachheit gewonnen in einem unübertroffenen Stück Musik.« (29.9.1931)

Und so kommt er, auf das Gesamtwerk des »Ring des Nibelungen« bezogen, zu folgendem Resümee: »Trotz seiner Problematik bleibt aber der »Ring« unbedingt ein genialer und grandioser Versuch, ein in der Vision sehr kühnes Hauptwerk der Weltmusik und des Welttheaters, mit dem sich jeder an den Kulturbewegungen interessierte Mensch einmal auseinandersetzen, das Erlebnis davon an sich prüfen sollte.« (29.9.1931)

Dies war im September 1931 geschrieben worden. Nicht ganz zwei Jahre später stellte der 50. Todestag Wagners Wiegand vor die Aufgabe, in einem umfangreichen, dreispaltigen Gedenkartikel für das Feuilleton der »Leipziger Volkszeitung« alle Facetten seines Wagner-Bildes zu einem Ganzen zusammenzuführen. Die von ihm dafür gewählte Überschrift lautete: »Der Fall Wagner: 1883-1933. Bemerkungen zum 50. Todestag«. Die Hervorhebung des damals gegenwärtigen Zeitpunkts im Titel seines Aufsatzes war von Wiegand bewusst und mit politischer Absicht vorgenommen worden. Abgedruckt wurde er im Feuilleton der LVZ vom 11. Februar 1933, da war Hitler bereits seit

12 Tagen Reichskanzler und seine Anhänger feierten das bevorstehende »Dritte Reich«. Es war vorauszusehen, dass Wagner nun von ihnen in einer bis dahin ungekannten Weise propagandistisch in Anspruch genommen werden würde. Wiegand wollte in dieser Situation zweierlei herausarbeiten: wo bei Wagner die Ansatzpunkte hierfür lagen und weshalb dieser Anspruch der Nazis dennoch das Wesentliche von dessen Kunst verfehlen musste: »Das Jahr 1933 scheint für den Titel Wagnerjahr vorzüglich geeignet zu sein. Da die Mehrzahl der Leute vom Dritten Reich die Restauration des ersten will, versteht sich, daß der Theaterheros von 1870 auch wieder politische Konjunktur hat, zumal es bei Wagner nicht nur Reckensage, sondern auch einen Kaisermarsch, antifranzösische und antisemitische Schriftsätze gibt. Aber es muß dabei doch gefragt werden, wie weit die Phraseure Dinge ergreifen, die nicht Wagners Wesentliches sind, und wieviel andere Äußerungen Wagners ausmachen, die einem völkischen Ideal schlecht zu Gesicht stehen.« Die europäische Herkunft zahlreicher Stoffe Wagners, seine skeptischen Äußerungen über Deutschlands Zukunft nach 1871, seine amerikanischen Pläne für »seine zweifellos übernationale Kunst« mußten dabei ebenso mit bedacht werden wie der Umstand, dass er auf Angehörige einer Generation wie Thomas und Heinrich Mann oder Hermann Hesse ebenso wie auf Menschen gleicher sozialer Lage und politischer Weltanschauung ganz unterschiedlich gewirkt habe und wirke – letzteres hatte Wiegand an brieflichen Reaktionen organisierter Arbeiter auf seine Wagner-Polemiken selbst zu spüren bekommen. Daraus gehe hervor, »daß die nur historischen Betrachtung Wagner nicht erschöpfen kann«.

Es sei ebenso notwendig zu bedenken, dass »an Genie und Musik und vor allem an elementarer Theatralik in Wagners Werk doch mehr steckt als bloßer Zeitspiegel, nämlich schlechthin Vollendetes«: »Wagner war eines der größten Theatergenies aller Zeiten – er und kein Dichter ist der lebendigste Theaterrepräsentant Deutschlands. Der Schreiber dieser Zeilen hat keine gute Beziehung zu Wagner, er widerstrebt ihm, er liebt kaum ein Dutzend Takte von ihm – aber »fertig« mit Wagner ist er nicht, im Anhören der Opern wird er immer wieder flüchtig bezwungen.« Diese unmittelbare Wirkung Wagners gab Wie-

gand die Gewissheit, dessen Kunst werde »nicht nur jene skeptische Abneigung überdauern«, die er selbst und andere Zeitgenossen ihm entgegengebracht hätten, sondern auch »die schlimmere Zuneigung der Reisenden vom Dritten Reich«: als »Theatergenie wird er wiederkehren und in einer anderen Gesellschaft gerechter gedeutet werden – vielleicht schon an seinem 100. Todestage«. (11.2.1933)

Einen Tag nach dem Erscheinen von Wiegands Gedenkartikel, am 12. Februar, fand im Gewandhaus die »Richard-Wagner-Gedächtnisfeier der Stadt Leipzig« statt, über die er in der LVZ vom 13. Februar eine Besprechung veröffentlichte. Durch die politischen Umstände hatte sie einen besonderen Charakter erhalten. »Schon auf der Straße«, so berichtet der Rezensent, musste man sich »vor Polizisten ausweisen«, denn »im weiten Umkreise war das Gewandhaus abgesperrt«. Ein durch die Teilnahme Adolf Hitlers bewirktes »Novum bei einer Gedächtnisfeier für einen Künstler«, wie Wiegand anmerkt. Im Saal aber verzichtete der Reichskanzler, der in der ersten Reihe nur durch den Oberbürgermeister Goerdeler von Winifred Wagner getrennt platziert worden war, auf jede politische Demonstration. Gut bürgerlich im Cut hob er sich von Hermann Göring ab, der als einziger in SA-Uniform erschienen war – zum Leidwesen der »Leipziger nationalsozialistischen Abgeordneten«, wie sich Wiegand nicht verkneifen konnte, hinzuzufügen, die ihn lieber in »der schönen neuen Uniform« gesehen hätten. Die Feier selbst, durch das Parsifalvorspiel eröffnet und mit dem zu den »Meistersingern« beendet, dirigiert vom »Siegelbewahrer Bayreuths« Karl Muck, beurteilte Wiegand differenziert. Während er die Gedächtnisrede des Komponisten und Dirigenten Max von Schillings, seit 1932 Präsident der Preußischen Akademie der Künste, als »Enttäuschung« wertete, bedachte er die Ansprache Karl Goerdelers mit hohem Lob: »Dr. Goerdeler hielt eine außerordentlich sympathische, beherzigenswerte Ansprache, die dem Genie Wagners menschlich huldigte und von dem Denkmal sprach, das man ihm in Leipzig bauen will – eine männliche und wohltuende, eine gerechte Rede, ganz ohne Phrasen und ohne jede Verbeugung vor der nationalistischen Geschichtsklitterung.« Ein Urteil des Sozialdemokraten Wiegand über den Nationalkonservativen Goerdeler, das schon auf dessen späteres Verhalten als

Oberbürgermeister in der Sache Mendelssohn-Denkmal vorausweist. Dass sich dieser Konflikt im Grunde damals bereits abzeichnete, macht der Schluss von Wiegands Bericht deutlich. Er beschreibt das Ende der Feier folgendermaßen: »Man war froh, als Muck, nun eine erstaunliche Frische zeigend, mit dem unerläßlichen Meistersingervorspiel die Veranstaltung beschloß. Dem großen Dirigenten galt der Beifall. Herr Hitler verschwand geräuschlos, zwischen der schwarzrotgoldenen Fahne des Gewandhauses und dem Denkmal des Juden Mendelssohn stieg er ins Auto. Vor dem Rathause saßen einige, die auf ihn warteten, um ›Deutschland erwache‹ zu rufen, auf den Bäumen. Sie gehörten dort hin.« (13.2.1933)

Knapp einen Monat später musste Wiegand aus Leipzig flüchten. Auf der ersten Station seines Exils, bei Hermann Hesse in Montagnola, sollte dann die persönliche Begegnung mit Thomas Mann seiner Auseinandersetzung mit Wagner und den Wagnerianern noch ein abschließendes Kapitel hinzufügen.

3.3 Heinrich Wiegand und das Leipziger Musikleben in den letzten Jahren der Weimarer Republik

1928 hatte Wiegand die Position des Musikreferenten der LVZ übernommen, 1929 war die des Kulturbeauftragten des ABI hinzugekommen. Aus beiden Aufgabenbereichen resultierte eine spezifische Mitverantwortung für das kulturelle Leben der Stadt, vor allem – aber nicht nur – für deren Einrichtungen der Musikpflege. Den Lesern der LVZ ebenso verpflichtet wie den Mitgliedern des ABI, wirkte er dabei nach der Maßgabe seiner eigenen ästhetischen Vorstellungen als Vertreter kultureller Interessen der organisierten Arbeiterbewegung.¹³² Und das in einer Zeit, die von den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise und den zunehmenden Angriffen der Gegner der Republik auf

132 Nach dem Urteil des »Kulturwillen« nahm er »als Kritiker und Helfer im Organisationsleben der Leipziger Arbeiterschaft deren Interessen mit hellem Ohr für das Gegenwartsstarke und Zukunftweisende in alter, neuer und neuester Musik wahr«. Kulturwille. 6(1929) 6. S. 124.

linke und liberale Traditionen geprägt war. Einerseits beeinträchtigten finanzielle Schwierigkeiten und Sparzwänge mehr und mehr die Möglichkeiten des Konzert- und Theaterlebens, andererseits verschärfen sich auch in Leipzig die politisch intendierten Auseinandersetzungen um einzelne Kunstwerke und um das Wirken künstlerischer Institutionen. Beides machte die Arbeit für Wiegand in seinen Funktionen nicht einfacher. Je schwerer im Verlauf der Krise die wirtschaftliche Situation und mit ihr der ökonomische Kampf der Arbeiterschaft wurde, desto schwieriger musste es für ihn als mit ihr verbundenem Musikpublizisten werden, »musikalische Fragen mit der Wichtigkeit zu vertreten, die ihnen in einer besseren Gesellschaftsordnung zukäme«. Doch entsprach es für Wiegand dem »Kulturwillen, der Bildungstendenz der Arbeiterschaft«, dass diese bemüht sein müsse, »gute Organe und Instrumente der Musik hinüberzuretten in eine bessere Periode«. (26.1.1931) Dies war der grundsätzliche Ausgangspunkt für seine Stellungnahmen zu konkreten Problemen und Entscheidungen innerhalb des Leipziger Musiklebens; in dieser Perspektive sah er dessen Institutionen wie Gewandhaus und Oper. Ihre ökonomischen Schwierigkeiten versuchte er realistisch und im Gesamtzusammenhang mit den sozialen Problemen der Zeit zu bewerten, jene, die aus Angriffen der Reaktion erwachsen, riefen seine uneingeschränkte Solidarität hervor.

Der Theaterskandal bei der Uraufführung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« war 1930 ein weit über die Stadt hinaus beachtetes Beispiel hierfür, wobei beide von Wiegand repräsentierten Institutionen, LVZ und ABI, sich an der Seite der liberalen »Neuen Leipziger Zeitung« nachdrücklich gegen die von den deutschnationalen »Leipziger Neuesten Nachrichten« und ihrem offen nationalistischen Ableger »Leipziger Abendpost« angeführte Front der Mahagonny-Gegner stellten und eine Absetzung der Oper verhinderten. (Vgl. S. 123ff.) Den nach 1930 auch in Leipzig erstarkenden Nazis war dieser Einfluss des ABI ein Dorn im Auge. In der Stadtverordneten-Sitzung vom 2. März 1932 erklärte deren Vertreter Dr. Schnauß: »Wir Nationalsozialisten haben schon immer darauf hingewiesen, daß das Theater [...] eine Zeitlang zur Kaschemme geworden war. Es stellte

sich dabei heraus, daß die Aufführungen anscheinend dem Niveau des marxistischen Arbeiter-Bildungs-Instituts angepaßt werden mußten, dessen Mitglieder auf besonders billige Art und Weise unsere Theater überschwemmt.«¹³³ In derselben Rede diffamierte Schnauß Gustav Brecher mit antisemitischen Unterstellungen und brachte den Antrag ein, der Rat der Stadt möge dahingehend wirken, »daß Juden an den Theatern und am Orchester nur zahlenmäßig in dem Verhältnis beschäftigt« würden, »in dem die jüdische Bevölkerung zur deutschen in Leipzig steht«.¹³⁴

Dies war ein Höhepunkt antisemitischer Angriffe auf jüdische Künstler vor dem Machtantritt der NSDAP. In weniger programmatische Form hatte es derartiges jedoch schon früher gegeben und Wiegand hatte sich stets mit Entschiedenheit dagegen gewandt. Ein erster Beleg hierfür ist seine Besprechung eines Gewandhauskonzertes in der satirischen Wochenschrift »Der Drache« vom 30. Dezember 1924. Unter Leitung Wilhelm Furtwänglers war das Konzert für Klavier und Bläserorchester von Igor Strawinsky aufgeführt worden, als Solist hatte der Komponist selbst mitgewirkt. Seine Begeisterung über das »knappe, von packenden Rhythmen getriebene Werk« hatte Wiegand mit einem Erlebnis auf der Fahrt zum Gewandhaus konfrontiert: »In der Straßenbahn hörte ich vor dem Konzert sagen: ›Heute Abend spielt wieder so ein russischer Jude. Ein Jammer, daß das im Gewandhaus möglich ist.‹ Das Gezisch und Hausschlüsselgepfeife solcher amüsischer Antisemiten konnte Strawinskys großen Erfolg als Interpret seines Werkes am Klavier nicht beeinträchtigen. Furtwängler verdiente einen großen Teil davon.«¹³⁵

Als Wiegand dann Musikreferent der LVZ und dort für die Besprechungen der Gewandhauskonzerte verantwortlich geworden war, hatte die Ära Furtwängler gerade ihr Ende gefunden und eine Zeit des

133 Zitiert nach: Juden in Leipzig. Eine Dokumentation. Hrsg. vom Rat des Bezirkes Leipzig. Abteilung Kultur. Leipzig 1989. S. 118.

134 Ebenda.

135 Hans Wegede (d.i. Heinrich Wiegand): Musik zu Weihnachten. In: Der Drache. 6. Jg. Heft 13. S. 15.

Interregnums begonnen.¹³⁶ In dieser Situation trat für Wiegand zuerst einmal die in seiner Sicht generell problematische Stellung des Gewandhauses innerhalb des Leipziger Konzertlebens in den Vordergrund. »Leipziger Konzertprobleme« war ein Artikel überschrieben, den er in der LVZ vom 9. Oktober 1928 veröffentlichte und der ihn als durchaus kritischen Betrachter der Situation in seiner Heimatstadt auswies: »Leipzig genießt [...] gerade unter den ernsthaften Musikern einen denkbar schlechten Ruf; die Behauptung, daß es noch eine Musikstadt sei, wird zumindest als stark übertrieben angesehen. Denn solange das *Gewandhaus* abgeriegelt ist, solange der beste Konzertsaal an dreihundert Tagen unbenutzt stehen muß und die Sinfoniekonzerte im Kino stattfinden, hat das Gewandhaus keinerlei öffentliche Bedeutung, nur für die Donnerstagsabendgesellschaft zählt es, die im Vorkriegssinne gar keine Gesellschaft mehr ist und es im geistig führenden Sinne schon seit Jahrzehnten nicht mehr war, sondern eben nur eine Ansammlung von Zahlenkönnenden.«

Da die Hauptproben vormittags stattfänden, wäre auch da die berufstätige Masse ausgeschlossen, während andererseits durch die Konzerte am Donnerstagabend der Bedarf des zahlungsfähigen Publikums gedeckt werde, das infolgedessen alle anderen Konzerte im Stich lassen würde, »wo die Musik nicht von der Sucht nach Repräsentation profitiert«. (9.10.1928) Dies waren vor allem die Philharmonischen Konzerte des Sinfonieorchesters, die in der Regel in der akustisch »heimtückischen Alberthalle«¹³⁷ stattfanden und deren Hauptprobe für die meisten ABI-Konzerte genutzt wurde. Umso mehr lag Wiegand an günstigeren Bedingungen gerade für diese ihm besonders nahestehenden Konzertbesucher. Im März 1929 schrieb er nach einer »grandiosen Aufführung der Neunten« im Gewandhaus unter Bruno Walter: »Ich

136 Furtwängler beendete am 29. März 28 mit dem letzten Anrechtskonzert der Saison seine sechsjährige Tätigkeit als Gewandhauskapellmeister. Die folgende Spielzeit und der Beginn der übernächsten wurden mit Gastdirigenten bestritten.

137 Diese Formulierung verwendete Wiegand in seiner Besprechung einer Aufführung der 5. Sinfonie von Bruckner in der Alberthalle, bei der sich bestätigt hatte, dass deren Akustik »für solche Breite oft nicht ausreicht«. (1.10.1930)

wünschte wohl, die Arbeiterschaft, die zu Beethovens Neunter in einem bedeutungsreichen Verhältnis steht, und sie schon oft gehört hat, könnte die Sinfonie auch einmal in solchem Hause, von solchem Orchester und einem so genialen Dirigenten wie Bruno Walter hören.« (16.3.1929)

Verbunden war dieser Wunsch Wiegands mit dem anderen, Bruno Walter, der in der Saison 1928/29 zehn der zwanzig Konzerte übernommen hatte, möge als ständiger Dirigent für das Gewandhaus gewonnen werden können. Die zitierte Besprechung trug den Obertitel »Was wird aus dem Gewandhaus?« und plädierte für Walter, auch wenn er nicht alle Konzerte selbst übernehmen könne; eine Wohnortbindung sei ja im »Zeitalter der Flugzeuge« nicht mehr unbedingt nötig. Unbeschadet der allgemeinen Gewandhaus-Krise sei jetzt auf jeden Fall die Dirigentenfrage vorrangig. Die Entscheidung der Stadt im Mai 1929 für eine weitere Spielzeit mit Gastdirigenten, wobei Walter wieder den Hauptteil der Konzerte übernehmen sollte, da die Verhandlungen der Gewandhaus-Konzertdirektion über die dauernde Besetzung des Kapellmeisterpostens noch nicht hatten abgeschlossen werden können, fand daher Wiegands Zustimmung (LVZ vom 6.5.1929). Erst recht begrüßte er es dann, als am 1. Dezember 1929 die Nachricht verbreitet wurde, dass Bruno Walter als ständiger Gewandhausdirigent verpflichtet werden konnte – für Wiegand gab es »in den letzten Jahren des Leipziger Musiklebens vielleicht keine wichtigere Entscheidung als diese«. Und er hatte noch einen besonderen Grund sich zu freuen. Als er von dieser Entscheidung Walters erfuhr, hatte er gerade seine Besprechung des ersten von diesem geleiteten Sonderkonzertes des ABI im Gewandhaus abgeschlossen, so dass er hinzufügen konnte: »Es ist schön, daß diese Nachricht zu einem Zeitpunkt kommt, wo auch ein Teil der Leipziger Arbeiterschaft Gelegenheit gehabt hat, dieses großen Dirigenten Kunst zu erfahren.« (2.12.1929)

Besonders schätzte Wiegand Bruno Walter als Mozart-Dirigenten. Umso mehr bedauerte er jedoch, dass Mozart im Programm des Gewandhauses nur sehr selten berücksichtigt wurde. So schrieb er in seiner Konzertkritik vom 19. Oktober 1929: »Es kann einen geradezu traurig machen, daß die Programmübersicht des Gewandhauses nur eine

einzig Mozart-Sinfonie enthält und daß diese Sinfonie [...] nun mit dem zweiten Konzert schon gewesen ist. Denn man wird sie kaum kostbarer als von Bruno Walter hören können, kaum ›richtiger‹. Da läuft das Andante ohne Dehnungen und Trübungen ab, da kommt das Menuett nicht überhitzt, sondern in unbeirrbar festem Gang ... kurz, es war eine ungetrübte Wonne.«

Die Ursache für diese Zurückhaltung Mozart gegenüber bei der Programmplanung sah Wiegand in der Haltung des Gewandhauspublikums, das offenbar nicht mehr das rechte Empfinden für dessen Musik aufzubringen in der Lage war. Im Oktober 1930 musste er bedauernd feststellen, dass beim zweiten Gewandhauskonzert Plätze freigeblichen waren, obwohl von Adolf Busch – »vielleicht der größte deutsche Geiger«¹³⁸ – und Bruno Walter, »dem besten der Mozart-Dirigenten« (18.10.1930) ein Violinkonzert des Komponisten in vollendeter Form dargeboten wurde. Und eine Woche später mokierte er sich über die Zurückhaltung des Publikums beim Beifall nach der Jupiter-Sinfonie: »Das 3. Gewandhauskonzert begann mit einer wundervoll leichten, lebendig gegliederten und atmenden Darbietung von Mozarts Jupiter-Sinfonie, für deren Feinheiten die Masse der Besucher leider nicht mehr das rechte Organ zu haben scheint, sonst hätte der Beifall für Bruno Walter noch ganz andere Grade haben müssen.« (25.10.1930)

Besonders nachdrücklich artikuliert hat Wiegand sein Missbehagen über diese Situation dann noch einmal im Zusammenhang mit Mozarts 175. Geburtstag im Januar 1931. Unter der Überschrift »Mozart, Walter und die Musikstadt« verband er seine Besprechung des 13. Gewandhauskonzertes mit prinzipiellen Überlegungen zu ihren möglichen Ursachen:

»Das dreizehnte Gewandhauskonzert wurde gekrönt mit einer Ausführung von Mozarts G-Moll-Sinfonie, die mir oft noch unheimlicher,

138 Kurze Zeit später erlebte Wiegand das »Wunder« des jungen Geigers Yehudi Menuhin: »Ein Vierzehnjähriger, aber kein Wunderkind. [...] Wie er phrasiert, abstuft, gestaltet, für Mozarts Anmut, Bachs ehernen Gang und Schuberts stürmisches Temperament jeweils den geistesverwandten Vortragsstil findet: das zu erleben ist ein Glück. [...] Alle guten Geister der Musik mögen die Zukunft dieses Genies schützen.« (24.11.1930)



Heinrich Wiegand am Flügel in seiner Wohnung in der Krochsiedlung (Foto aus dem Nachlass)

noch genialer als die anderen Sinfonien Mozarts erscheint. Sie ist unglaublich schwer aufzuführen; aber Walters Interpretation im Abendkonzert war unnachahmlich vollendet, schwebend und bedrohend zugleich, die Dürsterheit der Schatten mit ihrer Gewichtlosigkeit verbindend – in Kürze unbeschreiblich.

[...] So ausgezeichnet dies alles war, so muß man doch fragen, warum das Gewandhaus, dessen Kapellmeister mit Mozarts Namen inniger verknüpft ist als der jedes anderen Dirigenten, keine Feier von Mozarts 175. Geburtstag veranstaltete. [...] Walter hat in Berlin mit den Philharmonikern einen Mozartabend gegeben, er wird in der nächsten Woche in Amsterdam und Brüssel fünf Mozart-Konzerte dirigieren. Warum nicht in Leipzig? Am Ende der G-Moll-Sinfonie wußt' ich es. Es war beschämend, wie die Besucher hinausstürzten ohne Dank. Ein Häuflein von hundert Leuten blieb und versuchte, die Zahl durch die Intensität ihres Beifalls zu verdoppeln. Wenn ein Stück nicht mit Pauken und Trompeten schließt, bleibt das Gros des Gewandhauspublikums anscheinend gleichgültig, und wäre es edelste Musik gewesen. [...] Man wagt es nicht, im Leipziger Gewandhaus einen ganzen Mozart-Abend zu geben.« (24.1.1931)¹³⁹

Wie sehr sich Heinrich Wiegand von solchen Erfahrungen mit dem Leipziger Musikleben persönlich betroffen fühlte, belegt ein Brief, den er am Tag von Mozarts 175. Geburtstag an Hermann Hesse geschrieben hat: »Heute ist Mozarts Geburtstag – wenn ich diesen Brief geschrieben habe, jetzt ist es Vormittag, werde ich eine Sonate spielen. Und abends gehe in den ›Don Juan‹, obwohl wir keinen Mozart-Dirigenten in der Oper hier haben und die Aufführung nicht allzu beglückend ist. Den besten der Mozart-Dirigenten, Bruno Walter, haben wir zwar hier am Gewandhaus, aber er kann in Leipzig keinen Mozart-Abend machen, weil die Bürgerschaft, die sein Publikum bildet, einen ganzen Mozart-Abend nicht vertragen kann – da sind zu wenig Pauken und Trompeten.«¹⁴⁰

139 Auch im November 1932 musste Wiegand wieder bedauernd feststellen, »daß das Gewandhaus keinen ›Mut‹ zu einem reinen Mozartabend hat, wie ihn Bruno Walter in Berlin gibt«. (12.11.1932)

140 Briefwechsel. S. 227f.

Doch sah Wiegand in Bruno Walter nicht allein den großen Interpreten klassischer Werke der Orchesterliteratur, er schätzte ihn auch sehr in seiner Wirkung auf das Gewandhausorchester. Nach dem vom »Fremdpublikum« begeistert aufgenommenen Messe-Sonderkonzert im März 1930 schrieb er: »Alle Werke, die wir nun zum zweitenmal von Walter hörten [u.a. die Pathétique] schienen gesteigert in ihrer Intensität. Das läßt das Schönste für die kommende Zeit erwarten, wenn die wachsende Vertrautheit von Führer und Spielern immer vollendere Wiedergaben bringen wird.« (6.3.1930)

Als absoluten Maßstab für die Möglichkeiten eines Orchesters erlebte Wiegand kurze Zeit später das Gastspiel der New Yorker Philharmoniker unter ihrem Dirigenten Arturo Toscanini im Gewandhaus. Auffallend für ihn allein schon die internationale Zusammensetzung und die Altersstruktur des Orchesters: Italiener, Engländer, Franzosen, Deutsche, Österreicher, Tschechen, Polen, Russen. Und unter ihnen »kein alter Mann, Toscanini könnte aller Vater sein«. Also keine »passive Besserwissens-Resistenz alternder Musiker« gegenüber dem Dirigenten, der nach »fanatischer Probenarbeit« im Konzert scheinbar nur noch den Taktablauf regelt und ohne alle Allüren eines Schaudirigenten die Früchte seines vorangegangenen Arbeitsanteils ernten kann. »Ein besseres Orchester kann ich mir nicht denken«, ist Wiegands Resümee, wahrscheinlich gäbe es aber auch kein höher bezahltes und keines mit kostbareren Instrumenten: »Bessere Oboisten und Flötisten hat die Welt nicht. Diese Weichheit und Differenzierung des Blechs, diese Stricheinheit der siebzig Streichinstrumente, diese Sauberkeit des Klanges und Vehemenz des diffizilen Rhythmus, diese Ausdruckskraft jedes einzelnen Virtuosen und zugleich diese Einordnungsfähigkeit! Von ihren Bläsern werden alle Komponisten träumen ...« (27.5.1930)

Als dann wenige Tage später das Berliner Konzert der New Yorker vom Rundfunk übertragen wurde, brachte dies für Wiegand eine Bestätigung ihrer »vollendeten Qualitäten« und wurde von ihm neben der Übertragung von Bruno Walters Berliner Mozart-Interpretationen als »die herrlichste musikalische Gabe des Rundfunks in diesem Jahr« empfunden. Er sah darin ein Ereignis, dessen Bedeutung über das rein Musikalische hinausging: »Dann hörte man die Berliner ra-

sen. So haben auch die Pariser unlängst sich über die Neuyorker entzückt, die unter einem italienischen Dirigenten deutsche Musik machten. Diese künstlerische ›*fraternité*‹ ... sollte man sie nicht erweitern können? Soll der Zustand von vor 15 Jahren noch einmal wiederkehren? Auch ein solches Konzert endet mit der Verbannung des Faschismus.« (30.5.1930)

Als Orchester von internationalem Rang galten Wiegand neben den New Yorker die Wiener¹⁴¹ und die Berliner Philharmoniker. Doch sah er das Gewandhausorchester unter Bruno Walter durchaus auf dem Weg, sich dieser Qualitätsstufe anzunähern. Nach einem Konzert der Berliner unter Furtwängler Januar 1933 im Gewandhaus schrieb er: »Der größte Vorzug: die Transparenz des Klanges. Eine Freude anderer Art gewährte das Resultat eines Vergleichs: daß auch das Leipziger Gewandhausorchester manchmal in den letzten Jahren ähnlich Vollkommenes erreichen konnte, trotzdem das für ein im Operndienst eingespanntes Orchester noch besondere Schwierigkeiten hat.« (21.1.1933) Empfundener hatte er dies bereits Ende 1930 bei der ersten Aufführung von Mahlers 5. Sinfonie im Gewandhaus: »Es gab gewaltige Begeisterung für Bruno Walter, der die Sinfonie mit einer inneren Liebesglut und einer fabelhaften technischen Souveränität leitete, für alle Empfänglichen die Brücke zu Mahlers Werk schlagend. Das Orchester hat gespielt, wie es solcher Führung würdig war: mit letzter Hingabe und mit blendendem Können. Die Ovationen für Walter erfuhren berufene Unterstützung durch das Orchester selber, das sich an ihnen beteiligte. Solche Spontaneität ehrt die Musiker, die gefühlt haben, daß Walter im 6. Konzert einen der großen unvergleichbaren sinngebenden Eindrücke des oft so fragwürdigen Konzertlebens geschaffen hatte.« (15.11.1930)

Bestätigt sehen in seiner Wertschätzung Walters konnte sich Wiegand auch durch dessen zunehmende internationale Erfolge. Im Februar 1931 war er als Gastdirigent in Brüssel, einer Stadt, die »die Größen der internationalen Musik besser kennt als das lokalpartikularistische Leipzig«, wie Wiegand in seiner Besprechung des ersten Ge-

141 Über ihr Konzert unter Erich Kleiber in der Alberthalle hatte er 1927 geschrieben: »Dieses Orchester ist eines der erlesensten der Welt.« (1.7.1927)

wandhauskonzertes nach der Rückkehr hervorhob, »enthusiastisch gefeiert worden«. (14.2.1931) Für die Stadt Leipzig seiner Ansicht nach ein zusätzlicher Grund, alles zu tun, um Bruno Walter unbedingt hier zu halten. Denn die Aufgabe seiner Tätigkeit als Opernleiter in Berlin habe ihn jetzt »freigemacht zur Konzentration und Steigerung als Konzert-Dirigent, wovon Leipzig nun die reichsten Früchte zu ernten in der Lage wäre«. (23.2.1931) Zwei Tage später hatte Wiegand allen Grund, auf diese Aufforderung an die Stadt zurückzukommen. Am 25. Februar veröffentlichte die LVZ die Nachricht, dass die New Yorker Philharmonische Gesellschaft Bruno Walter ebenso wie Toscanini die Leitung einer Reihe ihrer Konzerte übertragen habe. Sein Kommentar hierzu: »Die Meldung, der stärkste Ausdruck der Weltgeltung Walters, läßt trotz ihrer Erfreulichkeit befürchten, daß Leipzig seinen eben gewonnenen Gewandhausdirigenten schon wieder verlieren könnte. Es hat nicht nur das Gewandhaus, sondern auch die Stadt ein Interesse daran, ihrer *sehr bedrohten Geltung als Musikstadt* wegen, Bruno Walter möglichst lange und fest *an Leipzig zu binden* – was an dieser Stelle schon vor der Neuyorker Berufung ausgesprochen worden ist.« (25.2.1931) Am Ende der Saison 1930/31 konnte Wiegand dann feststellen, dass das Gewandhauspublikum begriffen zu haben schien, was Walter für Leipzig bedeutete. Beim letzten Konzert gab es eine begeisterte Kundgebung für Bruno Walter, »wie sie in so allgemeiner Form beim Publikum der Abendkonzerte« bisher kaum stattgefunden habe: »das belebte den Glauben, daß man Walter über die Ungunst der Zeiten hinweg mit Leipzig verbinden kann«. (21.3.1931) Damit waren gute Voraussetzungen für die bevorstehende Jubiläumsspielzeit 1931/32 gegeben. Mit Bruno Walter stand nun ein ständiger Kapellmeister am Pult, der in Wiegands Augen »unter den drei oder vier größten lebenden Kapellmeistern« der Tradition Arthur Nikischs am engsten verbunden und also »der legitime Nachfolger an der Stelle« war, die »ihren heutigen Ruhm Nikischs Kunst verdankt«. (17.10.1931)

Das starke Engagement Wiegands für Bruno Walter als Gewandhauskapellmeister resultierte nicht allein aus seinem Wissen um dessen Ausnahmestellung als Dirigent. Hinzu kam, dass dieser sich gegenüber den Anliegen des ABI als sehr kooperativ erwiesen hatte.

Nach dem ersten Sonderkonzert im Gewandhaus vom 29. Oktober 1929 übernahm er 1930 auch die Leitung des traditionellen Silvesterkonzertes des Leipziger Arbeiter-Bildungs-Instituts, jenes von Barnet Licht und Arthur Nikisch 1918 als Friedensfeier begründeten Mitternachtkonzertes in der Alberthalle. Zwar war nach Wiegands Bericht an deren im Unterschied zu den Galerien nicht ganz gefülltem Parkett die wirtschaftliche Not der Zeit abzulesen gewesen, was das ABI künftig dazu veranlassen sollte, sein übriges Veranstaltungsprogramm im Dezember einzuschränken und sich »auf das stärkste künstlerische Ereignis, eben das Mitternachtskonzert«, zu konzentrieren¹⁴². In den Zweitausend, die das Konzert dennoch erlebt hatten, würde es aber »lange nachklingen – es gehörte zu den schönsten, die ich an dieser Stelle und überhaupt gehört habe. Bruno Walter wurde außerordentlich gefeiert«. (2.1.1931) Eine Folge dieser Begeisterung der Hörer über den Dirigenten war, dass das folgende Sonderkonzert des ABI im Gewandhaus am 22. Februar 1931 trotz der schwierigen wirtschaftlichen Situation bereits vierzehn Tage vorher ausverkauft gewesen war. Walter selbst hat die besondere Aufgeschlossenheit einer Hörerschaft, die, wie Wiegand in seiner Besprechung dieses Konzertes schrieb, »nur um der Musik willen gekommen war« und »aus musikhungrigem Geiste« Dirigenten und Orchester mit Beifall überschüttete (23.2.1931), offensichtlich zu schätzen gewusst. Zum 25jährigen Bestehen des ABI im März 1932 schrieb er in seinem, als Autograph im »Kulturwille« veröffentlichten Glückwunsch: »Die beiden von mir dirigierten Silvesterfeiern des ABI haben mir große Freude gemacht. Musik von der einen und andächtige Hingegebenheit von der anderen Seite schufen ein erhebendes Gemeinschaftsgefühl, dessen Spuren in den Herzen der Anwesenden nicht verloren werden können. Von Herzen wünsche ich dem ABI einen dauernden und steigenden Erfolg seiner so wichtigen kulturellen Bestrebungen.«¹⁴³

142 Für das folgende Silvesterkonzert mit dem Gewandhausorchester und Bruno Walter warb Wiegand dann schon am 12. Dezember 1931 eindringlich in der LVZ, wobei er darauf hinwies, dass die Preise gegenüber dem Vorjahr »bedeutend ermäßigt« worden seien.

143 Kulturwille. 9(1932) 4/5. S. 48.

Für Wiegand zählte auch die Programmauswahl Walters für die Silvesterkonzerte zu dessen besonderen Verdiensten. Das von 1930 hob sich für ihn deutlich von den stereotypen Silvesterprogrammen ab und war beglückend durch seine »schöne Ordnung, die von der leidenschaftlichen Erschütterung durch Tschaikowsky [Pathétique] zur Befreiheit Mozarts [Es-Dur-Sinfonie] führte und mit Webers festlicher Musik [Euryante-Ouvertüre] abschloß«. (2.1.1931) Und beim Silvesterkonzert 1931 begeisterte ihn, dass erstmals aus diesem Anlass Schuberts 7. Sinfonie C-Dur gespielt wurde, sein »erstaunlichstes Orchesterwerk, grandioser noch als die ›Unvollendete«. (12.12.1931)

Demgegenüber stieß die Programmplanung der regulären Gewandhauskonzerte bei Wiegand auf kritische Einwände, die er trotz seiner Hochschätzung für Bruno Walter in der LVZ klar und direkt ausgesprochen hat. Auf einen Aspekt, den zögerlichen Umgang mit Mozart, ist schon verwiesen worden. Wiegands Kritik ging jedoch darüber hinaus und war prinzipielleren Charakters. »Leipziger Musik 1931/32. Programmbildung im Gewandhaus und in der Mirag« war ein am 10. September 1931 in der LVZ erschienener Artikel überschrieben, der diese seine Einwände zusammenfasst: »Die Betrachtung des Gewandhaus-Programms muß den Freund des Instituts mit Mißvergnügen erfüllen, die Konkurrenz aber mit Zufriedenheit. [...] Und wir können dem von uns als Musiker und Dirigenten hochgeschätzten Bruno Walter – dessen Qualität und Größe an dieser Stelle gegenüber einer hysterisch anmutenden Überschätzung Furtwänglers nachdrücklich gerühmt wurde – nicht das Wort ersparen, daß seine Programme uns enttäuschen. [...] Warum sind die Programme seiner sechs Berliner Konzerte immer markanter als die hiesigen? Warum erscheint von den neuen Werken, die er für dieses Jahr plante, nun keines auf dem Zettel? Warum enthielt das einzige Konzert der Lebenden abgespielte Werke aus ihrer früheren Periode? Warum gelten die Erstaufführungen ausschließlich mittleren akademischen Talenten? Das Gewandhaus muß auf diese Gefahr hingewiesen werden.«¹⁴⁴ Dies um so mehr, da ihm aus Wie-

¹⁴⁴ Im November 1930 hatte Wiegand schon das Programm der Kammermusikabende »nicht unangefochten« gelassen: »Acht Kammermusikabende werden im Gewandhaus veranstaltet! Welche Möglichkeit bietet ein solcher

gands Sicht gerade hinsichtlich der Programmgestaltung innerhalb des Leipziger Konzertlebens eine ernsthafte Konkurrenz entstanden war. Im Jahr 1930 hatte sich die Stadt angesichts ihrer finanziellen Notlage bei wachsenden Verpflichtungen auf sozialem Gebiet nicht mehr in der Lage gesehen, die von Vereinen veranstalteten und durch die Übernahme einiger Generalproben auch vom ABI mit getragenen »Philharmonischen Konzerte«¹⁴⁵ des Sinfonie-Orchester zu unterstützen. In dieser Situation war die Mirag, die Mitteldeutsche Rundfunk AG, als neuer alleiniger Veranstalter »in die Bresche gesprungen«, wie Wiegand in einem Artikel über die »Neuordnung des Leipziger Konzertlebens« vom 24. Juli 1930 formulierte. Er hatte im Unterschied zu anderen Stimmen diese Veränderung, die mit einer Vergrößerung des Orchesters »um die reichliche Hälfte seines jetzigen Bestandes« einherging und damit zur eigentlichen Geburtsstunde des Leipziger Rundfunksinfonieorchesters

Zyklus! Statt dessen: achtmal Beethoven. Sämtliche Quartette (drei davon spielten dieselben Leute am selben Ort schon im Vorjahr) und dazu einige unbedeutende Gelegenheitskompositionen. Und das drei Jahre nach dem großen Beethoven-Jubiläum. Hätten vier Abende nicht genügt? Hätte man nicht wenigstens, wenn man schon klassisch bleiben wollte, einen Haydn-, einen Mozart-Abend einfügen können? Man ist versucht solche Programm-bildung der Bequemlichkeit zuzuschreiben. Aber die Ursache ist eine andere: man hofft ein Geschäft am ehesten mit Beethoven zu machen. Aber man wird damit Beethoven allmählich kaputt machen.« (1.11.1930)

- 145 Diese Lösung erwies sich nicht immer als glücklich. In einem Bericht vom 26.3.1930 über das letzte Scherchen-Konzert der Saison beklagte Wiegand Qualitätsunterschiede zwischen dem öffentlichen Abendkonzert am Montag und dem vorangegangenen Sonntagskonzert für das ABI: »Am Sonntagabend war Scherchen durch Krankheit gezwungen, eine Vorprobe abzusagen. Das mag die Qualitätsunterschiede zwischen ABI-Konzert und Montagskonzert erklären. Aber solche Unterschiede gab es auch schon vordem, wenschon kaum so groß wie diesmal. [...] Die Möglichkeit, am Montag noch zu proben und zu bessern, scheint die Sonntagsaufführungen zu beeinträchtigen. Das ABI müsste mit der Übernahme der Vorkonzerte auch die Gewähr bekommen, daß die notwendigen Proben vorher stattfinden und Zeit dafür bei Orchester und Dirigent vorhanden ist.« (26.3.1930)

wurde¹⁴⁶, ausdrücklich begrüßt: »Es scheint mir nicht angebracht, infolge dieser Entwicklung von einer *Musikdiktatur* der Mirag zu reden. Der Rundfunk als solcher übt wohl heute schon eine geheime Diktatur aus, aber wenn die Mirag uns von der Fatalität befreit, daß Leipzig außerhalb des Gewandhauses keine sicheren Sinfoniekonzerte hat, so ist das keine Diktatur, sondern eine *Hilfe*. Kritik wollen wir, wenn es not tut, in gewohnter Schärfe und Unabhängigkeit üben im Verlauf und am Ende der Unternehmung – doch nicht jetzt. Im übrigen hat es die Mirag nicht schwer, mit ihren Konzerten besser abzuschneiden als ihre Vorgänger, denn die Planlosigkeit und Zufälligkeit der Konzertreihen der letzten Jahre wird schwer zu überbieten sein. Man tut jetzt gern so, als hätte man Enormes geleistet, ein gutes Gedächtnis oder ein Überblick über die Programme lehrt, daß die großen Ereignisse (Mahlers 3. Sinfonie, Honeggers Pacific) Seltenheiten waren, und die noch größeren (Mahlers Sinfonie der Tausend, Schönbergs Gurrelieder, Strawinskys Geschichte vom Soldaten) außerhalb dieser Konzerte veranstaltet wurden. Wir sind frei von Trauer über den Abschied der ehemaligen Veranstalter, frei von Hemmungen oder Angst vor der Mirag, wir wünschen den neuen Leitern Verständnis für unsere Bestrebungen, gute Einfälle und eine feste und glückliche Hand.« (24.7.1930)

Reichlich ein Jahr später sah sich Wiegand beim Vergleich der Konzertplanung für 1931/32 von Gewandhaus und Mirag in seinen Hoffnungen bestätigt. Nach der zitierten Kritik an jener des Gewandhauses stellte er dieser die der ›Konkurrenz‹ gegenüber: »Ganz anders sehen die acht Mirag-Programme der Schuricht-Konzerte aus. Da ist die kleinere Gelegenheit planvoll genutzt. Jedes Konzert hat ein berühmtes, einen großen Kreis anlockendes Werk klassischer Sinfonik: Mozart, Brahms, Tschaikowsky, Schumann, Haydn, Beethoven, Bruckner, Reger, Schubert. Dazu Bach, Dvorak, Cherubini, Wolf, Berlioz und einige

146 Da die Mirag der für das Sinfonieorchester zuständigen »Leipziger Orchestergesellschaft« schon 1924 beigetreten war, wird allgemein dieser Zeitpunkt als Gründungsdatum angesetzt, obwohl damals das Orchester noch nicht primär an den Rundfunk gebunden gewesen ist. Vgl. Werner Wolf: 75 ereignisreiche Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester. In: Aus dem Feuilleton von »Leipzigs Neue« 1993-2002. Leipzig 2003. S. 66ff.

›Reißer‘. Ein bedeutender lebender Komponist, der trotz seiner 60 Jahre nie in Leipzig erklang: der Franzose Roussel. [...] Dazu Erstaufführungen von zwei Werken Strawinskys, von Hindemith, Butting, Prokofjew, Ravel und dem Spanier Albéniz. Ein internationales, bedeutendes und unkonventionelles, vorbildliches Programm, das nicht auf Lorbeeren ausruht, sondern Kastanien aus dem Feuer holt.« (10.9.1931)

Unter Leitung Carl Schurichts konnte das Orchester dann auch bei der Realisierung des von Wiegand so gelobten Programms dessen uneingeschränkte Zustimmung erringen. Nach dem vierten Konzert der Saison 1931/32 schrieb er: »Eines der schönsten Konzerte dieses Winters, nur mit den besten Abenden Walters im Gewandhaus zu vergleichen und von Carl Schuricht nach Mahlers Tragischer Sinfonie die bezwingendste Dirigentenleistung, war das vierte öffentliche Sinfoniekonzert der Mirag in der Alberthalle. Das Sinfonie-Orchester hat mit hervorragender Leichtigkeit und Präzision gespielt, die Holzbläser und Blechbläser haben die Anstrengungen bis zum Ende tadellos überwunden. [...] Bruckners Neunte war die herrlichste Überraschung des Abends. Ich kann nicht sagen, daß ich es je großartiger gehört habe, dieses Wunderwerk voll unerhörter Kühnheit. Klanglich könnte es in einem anderen Raum wohl stellenweise noch mehr überwältigen, kaum aber geistig beherrschter und klarer aufgebaut werden.« (2.3.1932)

Für Wiegand war es nicht zuletzt aus sozialen Gründen von großer Bedeutung, dass die Mirag zu deutlich geringeren Preisen als das Gewandhaus Sinfoniekonzerte von hoher Qualität anbot und gleichzeitig als Sender übertrug. Im November 1932 betonte er nochmals ausdrücklich, »diese Sinfoniekonzerte, zu diesen Preisen, dringend nötig als Gegengewicht und Ergänzung der Gewandhauskonzerte«, seien »eine des Dankes und Besuches würdige Tat für die Musikkultur Leipzigs«. (10.11.1932) Hiermit erfülle »der Rundfunk seine wahre musika-

lische Kulturaufgabe« und er allein habe die Mittel, »sie durchzuführen«. (4.10.1932)¹⁴⁷

Seit der Saison 1931/32 unterstützte die Mirag darüber hinaus auch das Gewandhaus finanziell, indem sie vier geschlossene Vereinskonzerte dorthin verlegte und so dessen Saal zugleich als Senderaum nutzte, was Wiegand am 9. September 1931 in der LVZ ausdrücklich begrüßt hat. Nun konnten auch Sinfoniekonzerte für das ABI unter Carl Schuricht statt in der akustisch problematischen Alberthalle im Gewandhaus stattfinden – das letzte erlebte Wiegand dort am 20. Februar 1933, wenige Wochen vor seiner Flucht aus Leipzig.

Eine solche Öffnung des Gewandhauses für Konzerte des anderen Leipziger Orchesters und damit für einen erweiterten Hörerkreis war schon immer sein Anliegen gewesen. Eingefordert hatte er sie auch, als im Mai 1931 von der Leitung des Gewandhauses beim Land Sachsen der Antrag gestellt worden war, dem Institut 100.000 Mark Zuschuss zu gewähren. In einem redaktionellen Artikel der LVZ vom 21. Mai 1931 unterstützte er diese Bitte, deren Gewährung in »einer Notzeit wie der unsrigen« als berechtigt anzusehen sei: »Denn nicht nur würde beim Aufhören der Gewandhauskonzerte wirtschaftlich nichts gewonnen [...], sondern die Unterstützung gälte auch einer Sache, die darauf ein Anrecht hat so gut wie staatliche Museen, gälte einem Hort der Musik, den aus der währenden musischen Katastrophe hinüberzueretten in eine gefestigtere Zeit, von in Zahlen nicht nachprüfbarer Bedeutsamkeit ist.« Jedoch verband er den Wunsch, »daß die Notaktion des Gewandhauses Erfolg haben möge«, mit dem Hinweis, dass es in diesem Falle dann auch an der Zeit sein würde, über die Erweiterung des sozialen Wirkungsbereichs des Gewandhauses zu reden: »Über den Zwang zu solcher Erweiterung, sobald öffentliche Mittel im Spiel sind, ist die Direktion sich durchaus im klaren, und unser Interesse an dem 150jährigen Institut würde in solchem Falle sich noch bedeutend erhöhen.« (21.5.1931) Als Anfang Juli der Antrag des Gewandhauses

147 Deshalb solle man auch, wie Wiegand nach einer Übertragung der »Sinfonie der Tausend« von Mahler im Sommer 1932 geschrieben hatte, gegenüber derartigen »wichtigen und mächtigen Unterfangen« die »Kritik an den technischen Mängeln der Übertragung zurückstellen«. (5.7.1932)

im Sächsischen Landtag abgelehnt wurde, worauf die Direktion mit einer Reduzierung der Konzertzahl für die Jubiläumsspielzeit 1931/32 von 22 bzw. 20 auf 16 zu stark herabgesetzten Preisen reagierte, blieb dann als einziger Ausweg aus den finanziellen Schwierigkeiten die bereits erwähnte Kooperation mit der Mirag.

»Die Öffentlichkeit hat an der Oper ein viel größeres Interesse als am Gewandhaus.« Dieser Satz aus einem Artikel Wiegands vom 12. Februar 1929 steht dort zwar in einem speziellen Zusammenhang – es geht um eine wichtige Personalfrage – aber er kann zugleich als generelle Aussage des Kritikers gewertet werden. Das Neue Theater am Augustusplatz stand nicht nur als Gebäude im Zentrum der Stadt, während das Gewandhaus im vornehmen Musikerviertel abseits vom Hauptverkehr lag, es zog zu dieser Zeit auch ein größeres und sozial gemischteres Publikum an. Waren Konzerte für das ABI im Gewandhaus erst nach und nach zur Normalität wurden, gehörten Opernvorstellungen im Neuen Theater zur Tradition der »Leipziger Volksbühne«. Hinzu kommt, dass zu dem Zeitpunkt, als Wiegand die Position des Musikreferenten der LVZ übernahm, sich die Leipziger Oper in einem »Höhenflug«¹⁴⁸ befand, der ihre Bedeutung weit über den lokalen Bereich hinauswachsen ließ. Zu verdanken war dies vor allem dem Wirken Gustav Brechers (1879-1940) als Operndirektor seit Ende 1923 und Walther Brüggmanns (1884-1945) als Oberspielleiter seit Februar 1924. Wiegand wurde als Zeuge ihres Aufstiegs ihr kritischer Verbündeter, der sich immer wieder dafür eingesetzt hat, beide in Leipzig zu halten, und der ihnen gegen Anfeindungen öffentlich beistand. Dies begann bereits mit einer Besprechung aus der Anfangszeit seiner Tätigkeit als freiberuflicher Kritiker bei der LVZ. 1924 hatte das Neue Theater als Silvesteraufführung eine Neuinszenierung der Operette »Die schöne Galathé« von Franz von Suppé herausgebracht. Ein Werk, das für Wiegand nicht an Offenbach heranreichte, aber »ganz lustig zu schauen und zu hören« gewesen sei: »zumal unter Gustav Brechers elektrisierender rhythmischer Leitung. Brecher holt überra-

148 In seinem Buch »300 Jahre Leipziger Oper. Geschichte und Gegenwart« (1993) überschreibt Fritz Hennenberg das entsprechende Kapitel mit »Höhenflug der zwanziger Jahre«.

schende Feinheiten in den Nebenstimmen heraus und dirigiert diese Operettenmusik mit gleicher Intensität, die er einer Wagner-Oper zu kommen läßt. Walther Brüggmanns Regie ist einheitlich im Stil und viel ulkiger als die frühere Aufmachung der Galathé.«

Diesen Qualitäten bei der Aufführung eines »Silvesterschetzes« stellte Wiegand eine Reaktion im Zuschauerraum gegenüber, von der er sich entschieden distanzierte: »Es bleibt nur noch zu bemerken, daß sich ein großer Teil des Festpublikums das Zeugnis gröbster Taktlosigkeit ausstellte, als es eine blöde Textstelle durch Applaus zu einer anti-semitischen Kundgebung ausnützte. Jeder blamiert sich, so gut er kann, aber wir anderen schämten uns für die Schreier vor dem großen Künstler am Dirigentenpult.« (2.1.1925) Der Vorfall war ein Indiz für antisemitische Tendenzen, die sich nicht auf taktloses Verhalten einzelner Opernbesucher beschränkten. Mit Alfred Heuß (1877-1934) wirkte in Leipzig einer »der prominentesten und einflussreichsten Musikkritiker der Weimarer Republik«¹⁴⁹, der zu dieser Zeit »den Rassengedanken als Betrachtungsebene«¹⁵⁰ zu instrumentalisieren begonnen hatte. Seit Oktober 1921 war er Hauptschriftleiter der auf Robert Schumann zurückgehenden »Zeitschrift für Musik«, der er im November 1923 den Untertitel »Kampfblatt für deutsche Musik und Musikpflege« (ab 1925: »Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik«) gegeben hatte. Er führte einen verbissenen Kampf gegen die Neue Musik, gegen Krenek, Strawinsky und vor allem gegen Arnold Schönberg. In dessen Berufung 1924 zum Professor für Komposition an der Preussischen Akademie der Künste sah er einen »Schlag gegen die Sache der deutschen Musik, wie er zurzeit herausfordernder nicht gedacht werden« könne, dies bedeute eine »Kraftprobe zwischen Deutschtum und – nun heißt es ebenfalls offen werden – spezifisch jüdischem Musikgeist«.¹⁵¹ Gustav Brechers Wirken an der Leipziger Oper betrach-

149 Oliver Hilmes: Der Streit ums »Deutsche«. Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik. Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente. Schriftenreihe hrg. von Thomas Schinköth. Band 5. Hamburg 2003. S. 9.

150 Ebenda. S. 51.

151 Oktoberheft 1925 der Z.f.M., zitiert nach Oliver Hilmes: Der Streit ums »Deutsche«. S. 44f.

tete er als einen Parallelfall zu dem Schönbergs: die Bevorzugung einer einseitig intellektualistische Musikauffassung, die dem deutschen Empfinden und Gefühl widerspräche.¹⁵²

Als Wiegand 1928 die Gesamtverantwortung für die Musikkritik in der LVZ übernahm, konnte das Neue Theater am Augustusplatz gerade sein 60jähriges Jubiläum begehen. In einem Beitrag aus diesem Anlass hob er hervor, dass die derzeitigen Leiter, Brecher und Brüggmann, sich zwar noch »mitten in ihrer Arbeit der Reorganisation von Ensemble und Repertoire« befänden, der Ruf des Neuen Theaters in den letzten Jahren aber bereits deutlich gestiegen sei. Für ihn Anlass genug, »eine Stetigkeit in der Leitung für das unbedingt Wünschenswerte« zu halten, »soviel es auch Mißvergnügte aus verschiedenen Gründen« geben möge. Zugleich verwies Wiegand bei Gelegenheit des Jubiläums auf die Ansprüche der Leipziger Arbeiterschaft an Arbeit und Programm der Oper, die durch deren großes Interesse für die Aufführungen am Neuen Theater legitimiert seien: »Um so mehr geht es uns an, daß für die Spiel- und Arbeitspläne der Oper nicht die erwähnte Messepsychose, das Anlocken von wohlhabenden Fremden, bestimmender Antrieb sei, sondern das Ziel, mit alten Meisterwerken und neuen bedeutsamen Versuchen eine Volksoper zu geben. Leipzig ist mit seinen Opernpreisen billiger als die meisten anderen Großstädte. Wir können keine Pläne unterstützen, die in ihrer Folge die Minderbemittelten dieses Vorzugs berauben würden.« (31.1.1928)

Dass Wiegands Forderungen nach einer »Volksoper« nicht dogmatisch eng zu verstehen war, sondern große Offenheit gegenüber Experimenten in verschiedenster Richtung einschloss, belegen seine Reaktionen auf die Regiearbeiten Brüggmanns und die Dirigate Brechers. Über deren großen Erfolg mit der Uraufführung von Ernst Kreneks Oper »Jonny spielt auf« am 10. Februar 1927 hatte er, damals noch nicht Musikreferent der LVZ, nicht dort aber in der »Weltbühne« geschrieben und dabei hervorgehoben, dass der rauschende Erfolg am Ende den Operndirektor Brüggmann mehr gefeiert habe als den Autor und Kom-

152 Vgl. Fritz Hennenberg: 300 Jahre Leipziger Oper. S. 103. Dort auch Hinweis auf eine Attacke der NSDAP-Fraktion im Stadtrat im November 1925 gegen das Neue Theater als »beinahe rein jüdische Kultusstätte«.

ponisten. Die Oper selber schätzte er nicht besonders (vgl. S. 77), aber nachdem er im Dezember 1929 die 29. Aufführung besucht hatte, überwog wieder die Anerkennung für das musikalisch-theatralische Ereignis: »Jonny spielte zum 29. Male im Neuen Theater auf. Wenn man das Stück nach Jahr und Tag wieder sieht, ist der, der sich von Anfang an nicht von Weltanschauung und Tiefsinn und nicht von der Artistik des fixen Herrn Krenek bluffen ließ, nicht enttäuscht wie viele andere, sondern zumeist von dem findigen Köpfchen amüsiert. [...] Die Aufführung unter Gustav Brecher kann sich heute noch wie vor bald drei Jahren sehen und hören lassen.« (18.12.1929)

Neben seinem Einsatz für das zeitgenössische Opernschaffen, schätzte Wiegand auch den feinfühligsten Umgang Brechers mit klassischen Werken der Opernliteratur außerordentlich.

Anlässlich einer Wiederaufnahme des von ihm besonders geliebten »Falstaff« von Verdi schrieb er: »Brecher hat das Ohr für die unglaublich geniale gestische Ausdruckskraft dieser Musik (wie manche ausgezeichnete Änderung der Übersetzung beweist), er behütet die klanglichen Kostbarkeiten der Partitur, so daß es auch im Orchester eine Unsumme berückende Augenblicke gibt.« (30.8.1930) Und über Brechers Umgang mit Wagners »Rheingold«: »Ein sehr gut besuchtes Haus dankte mit das gewöhnliche Maß weit übersteigendem Beifall für eine ausgezeichnete Aufführung unter Gustav Brecher, dessen Delikatesse und Klarheit in der Partiturbehandlung ein verdecktes Orchester überflüssig macht. Brechers Kunststück ist, über dieses sinfonisch behandelte Instrumentalmeer die Singstimmen so zu steuern, daß sie ausnahmslos verständlich sind, ohne daß unter solcher Sorgfalt das dramatische Temperament litte, das diesen bewundernswert konzipierten, geschlossensten und konzentriertesten, diesen frischesten Teil des Zyklus auszeichnet.« (17.9.1931)

Die Neuinszenierungen des Jubiläumsjahres des Neuen Theaters wurden von Wiegand als Theaterarbeiten durchweg positiv aufgenommen, unabhängig von seiner Haltung den jeweiligen Vorlagen gegenüber. So urteilte er über die Kurzoper »Der Zar läßt sich photographieren« von Kurt Weill nach Georg Kaiser, die im Februar 1928 am Augustusplatz uraufgeführt wurde, »das Operchen des raffiner-

ten Komponisten« mache zwar »großes Vergnügen, nur ist es dünnblütig und nicht eben wichtig«. Die Aufführung sei jedoch eine »reine Freude« gewesen und habe »mit einem unangefochtenen Erfolg für das Theater, den anwesenden Komponisten und den abwesenden Dichter« geendet. (20.2.1928). Auch Brüggmanns Inszenierung von Händels »Alcina« beeindruckte ihn stark, obwohl er die Bedeutung der wiederentdeckten Oratorien für den wichtigeren Aspekt der Händel-Renaissance ansah und der Spielbarkeit seiner Opern eher skeptisch gegenüber stand: »Auf dem Weg nach Hause bemerkte ich, daß ich, ohngeachtet der Stachel zu äußernder Bedenken, erhoben, und in Melodien ging. Am Ende war ich doch entschieden für den Besuch *Alcinas*. Um der sehenswerten Bühnenbilder, der hörenswerten Stimmen, des erlebenswerten Händel willen, begrüßte ich einen starken Kontrast im herkömmlichen Opernspielplan.« (4.7.1928)

Was er an Brüggmanns Regiearbeit besonders schätzte und was ihn immer wieder davor warnen ließ, diesen begabten Theatermann durch unsachliche Angriffe aus Leipzig wegzuekeln¹⁵³, lässt Wiegands Besprechung seiner Inszenierung von Donizettis »Don Pasquale« deutlich werden. Einzelne kritische Einwände bleiben dabei sekundär: »Die Auflockerung des Operndarstellers, der Wille zu einem musikalisch stilisierten Gestus, die sprachliche Bearbeitung und Belehrung der Sänger: das sind Brüggmanns große Verdienste. [...] Brüggmann hat wei-

153 So in einem kritischen Bericht über einen Vortrag Adolf Abers an der Leipziger Volksakademie über zeitgenössische Oper (11.2.1929), der Besprechung von Brüggmanns »Don Pasquale-Inszenierung (12.2.1929) und kurz danach noch in einem »Leipziger Opersorgen« überschriebenen Artikel (18.2.1929). In seiner Geschichte der Leipziger Oper druckt Fritz Hennenberg als Beispiel der Widerstände gegen Brüggmann das Schreiben eines verärgerten Abonnenten von März 1928 ab, der sein Anrecht kündigte, weil der Spielplan der Oper »in über-großen Maße moderne Geschmacklosigkeiten« enthalte und die »gute, wirklich deutsche Musik, allen voran Richard Wagner« totschiweigen oder durch eine »Verunstaltung der Ausstattung« dem Zuschauer verekeln würde. (Fritz Hennenberg: 300 Jahre Leipziger Oper. S. 115) Auch weist er darauf hin, dass »schon Ende der zwanziger Jahre ... hinter Brüggmanns Rücken Herbert Graf aus Breslau als sein Nachfolger ausgespäht« worden sei. (Ebenda. S. 109)

terhin reiche und originelle Einfälle zur Szenengestaltung, er hat sogar fast zuviel davon und gefährdet mit ihnen manchmal die Einheitlichkeit eines Werkes. Brüggmann war bestrebt, auch bestaunte Opern in gegenwärtigem Geiste einzurichten. Dabei hat er sich zwar gelegentlich versehen, aber das kann jedem schöpferischen Regisseur passieren. [...] Man soll ihn nie gehen lassen, ehe man einen nachweisbar Besseren hat.« (12.2.1929)

Sehr anschaulich beschreibt Wiegand Brüggmanns Arbeitsweise, der auch selbst Bühnenbilder entwarf, in einer Besprechung der von ihm mit Genugtuung begrüßten ersten Leipziger »Boris Godunow«-Inszenierung: »Die Lebendigkeit der Darstellung in jeder Figur zeugte für Brüggmanns Arbeit als Spielleiter. Seine Idee, in jedem neuen Bild die Menschen beim Beginn wie erstarrt zu zeigen und sie erst unter den Klängen der Musik zum Leben erwachen zu lassen, half zu mancher schöner Wirkung. Ein kostbares Bühnenportal und ein suggestiver Zwischenvorhang mit altrussisch-byzantinischen Motiven, Bühnenbilder in Holzschnittmanier nach Brüggmanns Entwürfen.« (13.11.1929)

Ähnlich grundsätzlich zustimmend bei gleichzeitiger Detailkritik reagierte Wiegand auf einen Vortrag Brüggmanns über Probleme der modernen Opernregie, um am Ende auch diesen Bericht in einem Appell ausklingen zu lassen, man solle doch versuchen, »Brüggmanns begreiflichen Widerstand« gegen das Leipziger Klima zu brechen und ihn »noch eine längere Weile hier zu halten, die Oper hat so seltene Leute nötig«. (18.3.1929) An dieser Position hielt Wiegand bis zum Ende fest. Als sich im November 1932 Gerüchte verbreiteten, Brüggmann werde aus seinem Leipziger Vertrag aussteigen, schrieb er: »Um der großen Fähigkeiten dieses Opernregisseurs willen und nicht zuletzt um der vielen Erfolge und des Ansehens willen, die die Leipziger Oper seiner Inszenierungstätigkeit dankt, würden wir es begrüßen, wenn die Trennung von Leipzig keine vollständige wäre, sondern wenn es gelänge, Brüggmann durch einen umfangreichen Gastspielvertrag für Leipzig zu verpflichten.« (3.12.1932) Für Wiegand war es bereits 1929 unstrittig, dass die Leipziger Oper »ihren in den letzten Jahren besser« geworde-

nen Ruf¹⁵⁴ Brecher *und* Brüggemann verdankt. (18.2.1929) Er bemüht sich daher in seinen Kritiken, die szenische und die musikalische Gestaltung nicht gegeneinander auszuspielen, sondern sie als gleichermaßen wesentlich für das Gelingen einer Opernpräsentation darzustellen. So etwa anlässlich der Uraufführung von Kreneks »Leben des Orest« in der Spielzeit 1929/30: »Die mit mächtigem Beifalls aufgenommene Aufführung war bis ins Kleinste durchgearbeitet, in *allen* Rollen vortrefflich besetzt. Gustav Brecher und Walther Brüggemann, die einst ›Jonny‹ zum ersten Siege führten, präsentieren nun mit Geist und Temperament den ›Orest‹.« (21.1.1930)

Der Höhepunkt des gemeinsamen Einsatzes von Brecher und Brüggemann für das zeitgenössische Musiktheater, gleichzeitig aber auch ein Kulminationspunkt der Angriffe gegen sie, folgte wenig später mit der Uraufführung der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« von Bertolt Brecht und Kurt Weill am 9. März 1930. Zu ihr hatte sich der von Weill zuerst angesprochene Otto Klemperer von der Berliner Kroll-Oper nicht durchringen können, die Leipziger Initiative traf daher von vornherein auf ein überregionales Interesse. So kam es vor den Augen der »Spitzen der Theaterwelt« (Hennenberg) und zahlreicher auswärtiger Kritiker zu einem von den Nazis aktiv geschürten Opernskandal¹⁵⁵. Ein Teil des bürgerlichen Premierenpublikums fühlte sich durch Text und Aufführung provoziert. Zu seinem Sprecher machte sich der Musikkritiker der »Leipziger Neuesten Nachrichten« Adolf Aber, der am folgenden Tag in einem Kurzbericht schrieb, es habe sich gezeigt, »daß auch ein Opernpublikum einmal die Geduld« verlöre, werde es mit einem Text konfrontiert, »der wohl das Frechste ist, was ein Kommunistengehirn bisher eronnen« habe: »Man nahm den ersten Akt noch als einen Jux hin. Als aber die politische Tendenz immer

154 Zum Abschluss der Spielzeit formulierte er als deren Fazit: »Ich habe letzten Aufführungen in Berlin und Dresden gehört, fest- und werktägliche: Leipzig besteht in Ehren. Das auch im Alltagsbetrieb zu bemerken, hatte ich durch die von mir beobachteten Vorstellungen für das ABI häufig Gelegenheit.« (10.7.1929)

155 Siehe hierzu Fritz Hennenberg: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930) im Leipziger Meinungsstreit. In: Leipziger Brecht-Begegnungen 1923-1994. Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 1999. S. 21-29.

brutaler sich durchsetzte, als schließlich eine Blasphemie die andere jagte und sich der Demonstrationzug auf der Bühne im sogenannten ›Finale‹ in Bewegung setzte, da kannte die Wut eines sehr großen Teiles des Publikums keine Grenze mehr. Was in der Oper wohl noch niemals da war, ereignete sich, man rief: Schluß! Vorhang! Pfui! Schweinerei! Skandal! usw.«

Auch Wiegand nahm bereits am 10. März in einem ersten kürzeren Beitrag in der LVZ Stellung. Er befand sich dabei in einer schwierigen Lage. »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« hatte ihn als Oper nicht überzeugt (vgl. S. 79f.). Trotz der Schätzung des Dichters Brecht stand er also »auf der Seite der Ablehnenden«, musste und wollte sich aber zugleich »von jener peinlichen Nachbarschaft, die das aus politischen Gründen, aus Unverstand und Prüderie, tut, deutlich unterscheiden«. So sprach er als erstes der Leipziger Oper »Anerkennung für Mut und Mühe des Experiments« aus. Dies wurde in seiner einen Tag später veröffentlichten ausführlichen, seine kritische Haltung gegenüber dem Stück begründenden Besprechung bekräftigt: »Können einem toten Mann nicht helfen«, heißt es am Ende der Oper. Das Leipziger Neue Theater hat es versucht und dabei Bewundernswertes geleistet. Gustav Brecher war mit Orchester und Sängern am glücklichsten in den dramatischen Oasen; er legte sogar etliche Male schwere dramatische Akzente ein, wo sie nicht hingehörten. Er stand vor einer exotischen Aufgabe, seine Assimilationsfähigkeit bewährte sich ehrenvoll. [...] Walther Brüggemann als Regisseur hat das Menschenmögliche an schauspielerischer Lockerung erreicht, unterstützt von eindringlichen Kostümen und Masken Nehers. Wie der Chor der Männer von Mahagonny, der vorzüglich singt, sich bewegt, wie er im Bilde steht, das ist herrlich.« Der in seiner ersten Stellungnahme zu »Mahagonny« von Wiegand konstatierten Notwendigkeit, sich in der eigenen kritischen Haltung deutlich von politischen Angriffen auf das Stück und seine Schöpfer abzugrenzen, wird in seiner Besprechung vom 11. März durch eine direkte Polemik gegen den »Musikchef der Leipziger reaktionären Presse« entsprochen. Dessen »unfairer Ausdruck« vom »frechen Kommunistenhirn« dokumentiere, dass er »weder ein Organ für das Dichterische und Originale« habe, »noch einen Schimmer von politischer

Bildung«. Denn »Kommunismus und Sozialismus« hätten »mit Brechts whiskyseligen, menschlich bedeutsamen Paradoxen wenig zu tun, die Phantasie Mahagonny nichts mit der Realität Moskaus«. (11.3.1930)

Inzwischen hatte der Ausgang der Premiere von »Mahagonny« die verschiedensten, teils hektischen Aktivitäten in der Öffentlichkeit ausgelöst. Die Theaterleitung nahm die Oper aus dem Anrechtsplan und bot den Abonnenten dafür verbilligte Karten für eine spätere freie Vorstellung an. Am 11. März tagte der »Gemischte Theaterausschuß« der Stadt, in dem die Befürworter einer generellen Absetzung der Oper aber keine Mehrheit bekamen. Auch ihr Versuch, dies durch eine Behandlung des Falles in der Stadtverordnetenversammlung zu erreichen, scheiterte. Die Entscheidung wurde dem Rat der Stadt übergeben, der am 14. März den Antrag ebenfalls ablehnte, dafür aber die Leitung des Neuen Theaters aufforderte, »Milderungen und Kürzungen im Text« zu beachten, »die bereits in Braunschweig und Kassel [Inszenierungen, die unmittelbar an Leipzig anschlossen] angewendet worden und vom Komponisten autorisiert seien«¹⁵⁶. Wiegand hatte am 12. März mit einem Artikel unter dem Titel »Sturm auf Mahagonny« in diese Auseinandersetzungen zu Gunsten des Theaters eingegriffen, indem er öffentlich das ABI aufforderte, »sich bald eine Aufführung zu sichern – freilich unter der Voraussetzung, daß nicht wesentliche Partien daraus vorher entfernt werden«, In der LVZ vom 14. März, dem Tag der Entscheidung des Rates, hatte er nochmals »Gegen die Mahagonny-Hetze« Stellung bezogen und sich nun prinzipiell mit der Argumentation der LNN auseinandergesetzt: »Wenn diese Presse sich die würdige Äußerung leistet, man dürfe einem disziplinlosen Literaten zuliebe nicht die Volksschicht anrempeln, die der Oper die Existenz ermögliche, so muß man nachdrücklich darauf hinweisen, daß die Oper bekanntermaßen enorme Zuschüsse braucht, an denen ebenso bekanntlich die Steuern der Arbeitermassen in erheblichem Maße beteiligt sind. Wir kennen dies ihren Lesern schmeichelnde Klopfen auf den Geldsack schon aus der Debatte um den neuen Schauspielhausdirektor. Die Presse vom Peterssteinweg liefert den Wahrheitsbeweis für

156 Fritz Hennenberg: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« im Leipziger Meinungsstreit. S. 25.

Brechts Sätze vom Geld, das alles dürfe und alles verhindere, sie erklärt für verboten, auf der Bühne etwas gegen den Kapitalismus zu sagen. Das haben wir noch nicht gewußt. [...] Es darf nicht geschehen, daß die Verwirrung der öffentlichen Meinung unter dem Beistand reaktionär dirigierter Kritik, die Absicht, systematisch jedes kühne und neue Kunstwerk auf dem Theater zu unterdrücken, sanktioniert werde durch die Absetzung von ›Mahagonny‹. Alle Feinde der Reaktion in jeder Form müssen einig und beharrlich in der Forderung sein, ›Mahagonny‹ soll leben, solange es zu leben vermag!« (14.3.1930)

Einen Tag später konnte die LVZ dann eine kurze Information über den Stadtratsbeschluss unter den Titel stellen »Mahagonny-Hetze mißglückt«. Die Ende März folgende Aufführung von »Neu-Mahagonny«, wie Wiegand seinen Bericht nach dem ersten Abend mit der überarbeiteten Fassung betitelte, fand starken Beifall, gegenüber dem ein »paar Jünglinge, die mit Trillerflötchen« gekommen waren, »einen mitleiderregenden Anblick der Beschränktheit boten«. Die Veränderungen der Inszenierung beurteilte Wiegand differenziert. Manches wie die »Kürzung der Liebes- und Saufszenen« und auch der zu bedauernde Wegfall »des kühnen Scherzes von Gott in Mahagonny« hätten den Sinn nicht gefährdet, doch hätte die Streichung der Vorverhandlung die Gerichtsszene bedenklich abgeschwächt und sei aus der bedrohlichen Demonstration am Ende ein betrübter Leichenzug geworden: »Für das Formexperiment und den Handlungszusammenhang« bedeuteten die Kürzungen »gewiß keinen Nachteil; aber die Aggressivität wurde durch die Revolte in der guten Stube einiger Stacheln beraubt und das unheimlich Hintergründige des Schlusses ging verloren«. (31.3.1930)

Die erste Aufführung für das ABI fand Anfang April statt (eine zweite folgte am Ende des Monats). Seinen Bericht überschrieb Wiegand nun mit »Mahagonny in Frieden«, und er konstatierte nicht ohne Genugtuung: »Vor dem bis auf den letzten Platz ausverkauften Hause spielten die kampferprobten Sänger in einer geschlossenen Vorstellung für das ABI zum erstenmal von Anfang bis Ende ungestört ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹.« (10.4.1930) Wie schon bei der Urauf-

führung von Brechts »Baal« am Schauspielhaus 1923¹⁵⁷ hatte die Kulturorganisation der Arbeiterbewegung dem Leipziger Theater dabei geholfen, einer wichtigen Arbeit gegen reaktionäre Angriffe ihr Weiterwirken zu ermöglichen.¹⁵⁸

Die Uraufführung von »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« war der eindeutige Höhepunkt der Spielzeit 1929/30 am Neuen Theater, doch noch eine weitere Neuinszenierungen hebt Wiegand in seiner kritischen Berichterstattung besonders positiv hervor: die »reizvolle Inszenierung Walther Brüggmanns« von Richard Strauss' »Ariadne auf

157 Nachdem das Stück nach dem Skandal bei der Uraufführung vom allgemeinen Spielplan abgesetzt worden war, übernahm das ABI eine Vorstellung für den 4. Januar 1924. In einem Informationsblatt des ABI hieß es dazu: »Wir wehren uns gegen solche Zensurmaßnahmen und wollen unsern Theaterbesuchern ermöglichen, sich selbst ein Urteil zu bilden über den Wert des Stückes.« Die Tradition der direkten Unterstützung einzelner Vorhaben Leipziger Theater führte das ABI bis 1933 weiter. Ein Beispiel hierfür war die Aufführung von F. Th. Csokors Büchner-Stück »Gesellschaft der Menschenrechte« im November 1932 am Alten Theater.

158 Diese Rolle des ABI wurde auch von Stimmen außerhalb der organisierten Arbeiterbewegung bestätigt. Im Maiheft 1931 »Das Neue Leipzig« schrieb Dr. W. Blossfeldt im Schlussteil eines Artikels zum Thema »Literatur in Leipzig«: »Die Anrechtler sind zusammengefaßt durch eine große informative und kritische Monatsschrift »Kulturwillen«. Die literarischen Interessen gehen von Kabarett, Sprechchören, Rezitationen bis hinüber zum Theater, wobei klar ist, daß die Einstellung, soweit es sich nicht um die universalen großen Menschheitsthemen handelt, in erster Linie durch den Klassenkampfgedanken gegeben ist, daß also zeitkritische und politische Stücke besonders begehrt sind. Angeschlossen sind ihm zur Zeit etwa 31.000 Personen, die im vergangenen Jahr im Alten Theater etwa 40 Schauspielaufführungen mit einem Durchschnittsbesuch von ungefähr 800 Personen für sich belegten. Durch dies Verfahren wird die Aufführung bestimmter Stücke oft allein rentabel gemacht, wenn nicht gar überhaupt erst ermöglicht. [...] Das ABI repräsentiert also einen namhaften Prozentsatz des Publikums im Alten Theater, [...] auf die die Intendanz rechnen kann, mit der sie aber auch zu rechnen hat. Sie bucht in erster Linie auf ihr Konto z.B. Aufführungen wie »Hinkemann«, »Wandlung«, »Baal«, »Hoppla, wir leben«, »Sacco und Vanzetti««. (Das Neue Leipzig. Monatshefte für die Kultur in der Großstadt. Maiheft 1931. S. 244)

Naxos«, zusammen mit der musikalischen Gestaltung »eine Staatsvorstellung von Anfang bis Ende«. (20.5.1930) Die darauf noch folgende Uraufführung der Oper »Der Rosenbusch der Maria« von Erwin Dressel nach einem Text von Arthur Zweiniger allerdings betrachtete er als vergebliche Liebesmühe aller daran Beteiligten.¹⁵⁹ Dies stellte jedoch nicht in Frage, dass der Rückblick auf das Opernjahr insgesamt sehr positiv ausfallen konnte. Die Uraufführungen von Kreneks »Orest« und Brecht/Weils »Mahagonny«, heißt es in Wiegands entsprechendem Resümee, »waren während eines Jahres die interessantesten Operaufführungen im ganzen Reich und standen in ihrer Aufführungsqualität auf hoher Stufe«. (9.7.1930) Dies Urteil war keine lokalpatriotische Übertreibung, sondern konnte sich sowohl auf Wertungen von außerhalb berufen, als auch auf Vergleiche mit Produktionen anderer bedeutender Opernhäuser, die Wiegand erlebt und besprochen hatte: an der Semperoper in Dresden die Uraufführungen von Othmar Schoecks »Penthesilea« (Januar 1927) und von Richard Strauss' »Ägyptischer Helena« (Juni 1928) sowie die deutsche Erstaufführung von Verdis »Macbeth« (April 1928), an der Berliner Staatsoper und die Premiere von Verdis »Simone Boccanegra« in der neuen Textfassung von Franz Werfel (Februar 1930). Doch nicht nur führende Opernhäuser in großen Städten boten Wiegand Vergleichsmaßstäbe, an denen er die Leipziger Situation messen konnte. Er wusste ebenso, dass man mitunter auch in einer kleinen Stadt Bedeutendes erleben kann, »deren Theater sehr bescheiden wirtschaften muß«. Im November 1931 berichtete er in diesem Sinne in der LVZ über »Spanische Oper in Dessau«: »Aufs Dorf bin ich, wie man heut' sagt: geflohen, um mir im wahrsten Sinne des Wortes wieder auf die Beine zu helfen. Kein Theater, kein Telefonieren, keine Zeitung: das ist das Motto. Nur wenige Bücher und die Wege durch den Wald: das ist die Abwechslung. Aber als in Dessau, der nächsten Stadt, eine der musikalischsten Opern dieses Jahrhunderts lockte, Manuel da Fallas »Ein kurzes Leben«, da gab ich der Versuchung nach. Ich habe es nicht bereut und bin froh, erlebt zu

159 In seiner Besprechung kritisiert er gleichermaßen den Text als »unechte, jeden Sinnes bare, verschwommene Legende« wie die »katastrophale Armut der Musik«. (25.6.1930)

haben, wie gut und kühn man an einem kleinen Theater Oper spielen kann.« (11.11.1931)

Zum Gewinn der Spielzeit 1929/30 der Leipziger Oper gehörten auch Neuansätze auf dem Gebiet des Balletts. In seinem Buch »Dreihundert Jahre Leipziger Oper« schreibt Fritz Hennenberg: »Im September 1929 suchte die Operndirektion neuen Wind ins Ballett zu bringen durch das Engagement des damals achtundzwanzigjährigen Harald Kreutzberg als Choreographen. Er war ein Schüler von Mary Wigman gewesen und hatte sich dem modernen Ausdruckstanz verschrieben. Die auf ihn eingestimmte Tänzerin Yvonne Georgi war mit ihm auch in Leipzig verbunden. Leider zogen beide nach nur einer Spielzeit – die Sparmaßnahmen schnitten hart ein – wieder davon.«¹⁶⁰ Damit hatte sich eine Chance eröffnet – und leider gleich wieder als illusorisch erwiesen –, deren Tragweite von Wiegand sofort erkannt und öffentlich beschworen worden ist. Nach Kreutzbergs erstem Ballettabend, in dessen Zentrum Strawinskys »Petruschka« gestanden hatte, für ihn eines der schönsten und stärksten Ballette überhaupt, schrieb er begeistert: »Wenn wir Kreutzberg hier zu halten vermögen, können wir das beste deutsche Ballett haben. Da soll man nicht geizen mit den Mitteln für neue Werke; denn man kann den Ruhm nur mit guten Werken halten. Es ist noch viel nachzuholen – man bringe Strawinskys »Frühlingsopfer«, etliches von Milhaud, den herrlichen »Dreisitz« von Falla, den »Wunderbaren Mandarin« und den »Hölzernen Prinzen« von Bartok. Damit, mit der Vorführung dieser uns weit überlegenen Ausländer, würde man wirklich etwas für die deutsche Musik und den deutschen Bühnentanz tun.« (25.4.1930)¹⁶¹

Die bedauerliche Konsequenz der durch die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise bedingten Sparmaßnahmen für die mit Harald Kreutzberg verbundenen Hoffnungen war nur ein Anfang ge-

160 Fritz Hennenberg: Dreihundert Jahre Leipziger Oper. S. 117.

161 Seinen Maßstab für modernes Ballett leitete Wiegand dabei aus Begegnungen mit international bedeutenden Kompanien ab. Ende 1927 hatte er geschrieben: »Die vier Ballette, die ich heuer vom Diaghileff-Ballett sehen konnte, ließen tänzerische Kunst in einer Weise bedeutsam werden, die mit der üblichen Bedeutung, dem Ausstellungstrieb der Ausführenden zu frönen, nichts mehr zu tun hat.« (28.11.1927)

wesen. In der Folgezeit verschärfte sich die Situation des Neuen Theaters insgesamt, da neben Mittelkürzungen durch die Stadt auch hohe Arbeitslosigkeit und wirtschaftliche Verunsicherung breiter Kreise der Bevölkerung zu zusätzlichen ökonomischen Belastungen führten. Es entstand der Zwang, sich nach Kassenschlagern umzusehen, die auch unter diesen Bedingungen hohe Zuschauerzahlen versprachen. Betrübt musste Wiegand wahrnehmen, dass Operettengastspiele die Reihen eher füllten als manche bedeutende Operaufführung. So zu Beginn der Spielzeit 1930/31 nach einem solchen mit der Operette »Viktoria und ihr Husar«: »Als am Sonntag dann die Hauskapelle einzog und das alte Ensemble auf den Brettern stand, den herrlichen ›Boris Godunow‹ aufzuführen – o wie waren da wieder die Bänke gelichtet. Schwermütig erkannte der Freund der Oper, daß ›Viktoria und ihr Husar‹ der wirkliche Schuß mitten ins Herz der deutschen Eintracht von rechts bis links gewesen war.« (15.8.1930)

Bis zu einem gewissen Grade hatte Wiegand Verständnis für den Griff der Opernleitung nach dem Rettungsanker Operette. Einerseits konnte er die ökonomischen Zwänge nachvollziehen. Und zum anderen stand er dem Genre nicht grundsätzlich elitär ablehnend gegenüber, sondern fragte auch hier nach der Qualität des jeweiligen Werkes und der konkreten Aufführung. So hatte der Besuch von Max Reinhardts »Fledermaus«-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin (die 78. Vorstellung!), bei der alles »von wunderbarster Natürlichkeit« gewesen war, bei ihm selbst den Wunsch hervorgerufen, »am Ende noch mehr von solcher ›Fledermaus«¹⁶² hören zu wollen – und das

162 Demgegenüber hatte er die Inszenierung von Brüggemann für die Silvester-Vorstellung 1927 als »zwiespältig« empfunden: »Es fing sehr schön an, witzig, neuartig, leicht und gestrafft. Schon glaubte ich, Brüggemann brachte uns die erwünschte szenische und textliche Neubelebung der musikalisch unvergänglichen Fledermaus.« Doch dann erschien ihm vieles geschmacklos, »wie das Erscheinen wackelnder Sträflinge zum Operettenjubiläum. Die ganze trübe Welt des Gefängnisses in einen Silvesterulk einzubeziehen, das hat nicht nur heutzutage, bei dieser Justiz, sondern immerdar mit Humor nicht das mindeste zu tun. Noch klarer[...] wurde nun, daß es sich im Grunde nicht um die Fledermaus handelte, sondern um die Animierung des wohlhabenden Silvesterpublikums auf Teufel komm raus.« (2.1.1928)

sei ja »der Sinn des Schönen im Bezirk der Fröhlichkeit«: »Operette wird gewünscht und viel besucht. So verdorben die Gattung in ihren neueren Exemplaren ist: die Gattung als solche, volkstümliche, heitere, erfrischende Kunst, ist nicht zu entbehren und bietet die herrlichsten Möglichkeiten.« (29.8.1929) Als eine glanzvolle Bestätigung hierfür empfand Wiegand einige Monate später ein Tairoff-Gastspiel mit zwei Operetten des französischen Komponisten Lecocq: »Giroflé – Girofla« und »Tag und Nacht«. Zu erleben war »Unterhaltungstheater von höchster Kultur, eine Sinnenlust für alle Empfänglichen«, heißt es in seiner Besprechung, die er mit der Beschwörung schloss: »Laßt diesmal nicht bloß uns unsere Freude daran haben, sondern laßt auch die west-europäischen Operettenkapitäne davon ein wenig lernen.« (31.3.1930) Bemühungen in diese Richtung, nicht zuletzt, wenn sich diese im Grenzbereich zur komischen Oper bewegten wie häufig bei Werken des von ihm hochgeschätzten Jacques Offenbach, konnten sich daher seiner Sympathie sicher sein. So die Leipziger Erstaufführung von Offenbachs »Robinson Crusoé« in der Regie von Brüggmann: »Walther Brüggmann, dem eine solche Opernaufführung in Deutschland nicht so leicht nachgemacht wird, hatte für stimmungsstarke Bühnenbilder, koloristische Kostüme und erstaunliche Lockerheit des Spiels auch in den Massenszenen gesorgt. Er war mutig genug, das Operettenhafte nicht zu retuschieren, das Tänzerische der Musik immer wieder zu betonen. Er war, scheint es, auf einer glücklichen Insel.« (23.9.1930)¹⁶³

163 Konsequenter Weise verteidigte er Werk und Aufführung dann auch entschieden gegen Angriffe aus Nazi-Kreisen: »Als ich am Sonntag wegen Umbesetzung von Offenbachs entzückender »Robisonade« im Neuen Theater war, hörte ich, daß in einer sinistren nationalsozialistischen Zeitung, »Freiheitskampf« geheißen, ein Kritiker geklagt hatte, daß man sich hierorts ausgrabend um den französischen Juden Offenbach [...] bemühe, dagegen der deutsche Meister Siegfried Wagner nicht einmal eine Trauerfeier erhalten habe. Ich kann nicht feststellen, ob der Freiheitskämpfer die Werke Siegfried Wagners kennt oder wie der Blinde von der Farbe redet – ich vermute freilich das letztere. Denn die Nebeneinanderstellung eines Genies und eines strebsamen Tonhandwerkers ist undiskutabel. Offenbach hat freilich alles, was den deutschen Faschisten abgeht: Witz, Anmut, Melodie, Schönheit und Geist, ist noch in der Parodie ein Spiegel hoher Kultur,

Und auch dann, wenn die Vorlage keine vergleichbare Qualität aufwies, versuchte Wiegand doch dem Bemühen der an der Aufführung Beteiligten gerecht zu werden. Kurz nach der Offenbach-Premiere am Neuen Theater kam am Alten Theater Paul Abrahams Operette »Der Gatte des Fräuleins« heraus, inszeniert von dem Schauspieler Robert Meyn, den Wiegand von der »Retorte« her kannte und mit dem er selber Kabarett-Abende für das ABI gestaltete:

»Wie Robert Meyn die Schwierigkeiten der Inszenierung bewältigt hat, wie er mit diesem Haufen Kitsch fertig geworden ist und eine Aufführung zustande brachte, die sich – schauspielerisch und operettenmäßig betrachtet – ehrenvoll sehen lassen kann, das erkennen wir sehr gern an.« Zugleich bot die Besprechung Gelegenheit, Lina Carstens, »eine Darstellerin größten Formats«¹⁶⁴, zu feiern, die Wiegand ebenfalls schon lange kannte (und verehrte):

»Star des Abends ist die Carstens als ungarische Filmdiva. Phantastisch beweglich, mit hundert Kapriolen der Stimme, des Blickes und der Gesten demonstriert sie mit tänzerischer Besessenheit die Negerin, die Japanerin und das weibliche Militär, gibt die paar Augenblicke der Spannung, um derentwillen ein Theaterabend erst lohnt. Man bekommt Sorge, eine so seltene Virtuosin könnte in die Gefilde der Vergnügungskunst weggeholt werden, wenn ihr keine befriedigenden dramatischen Aufgaben gestellt werden.« (26.9.1930) Eine Sorge, die gleichermaßen Heinrich Wiegands persönliche war, denn Lina Carstens gehörte wie Robert Meyn zu seinen Partnern bei den Kabarettveranstaltungen für das ABI.

Die Bereitschaft des Kritikers, auch Bemühungen um die Operette anzuerkennen, waren, was das Neue Theater betraf, immer mit der Hoffnung verbunden, der Publikumserfolg solcher Aufführungen könnte mehr ökonomischen Freiraum schaffen, der dann für die Weiterführung einer anspruchsvollen Spielplangestaltung wie jener der Saison 1929/30 genutzt werden sollte. In den folgenden Jahren nahm

während die Nationalsozialisten noch im religiösen Pathos Barbaren sind.«
(30.9.1930)

164 Hans Reimann: Das Buch von Leipzig. Band VI der Reihe: Was nicht im »Baedeker« steht. München 1929. S.126.

jedoch seine Besorgnis zu, dass sich ein solcher Zusammenhang nicht mehr unbedingt ergeben würde. Vielmehr befürchtete er, dass ökonomische Schwierigkeiten der Leitung der Oper auch als Schutzbehauptung dienen könnten, sie aber gleichzeitig begonnen habe, vor dem Druck von rechts zurückzuweichen.¹⁶⁵

Letzterer war kurz nach der »Mahagonny«-Affäre noch einmal besonders spürbar geworden bei den Reaktionen auf Brüggmanns »Lohengrin«-Inszenierung, die Anfang November 1930 Premiere gehabt hat. Der Regisseur hatte sich um Auflockerung der traditionellen, von Bayreuth geprägten Aufführungspraxis bemüht und dabei den Tabubruch begangen, keinen Schwan auf der Szene erscheinen zu lassen. Dies war ihm sehr verübelt worden¹⁶⁶, wobei Wiegand zu den wenigen Kritiker gehörte, die Brüggmanns Neuerungsversuch verteidigten. Schon, dass der Chor »ohne Schildgeklirr und Schwertgeprall« auskam, war ganz in seinem Sinne (1928 hatte er doch über die vorangegangene Inszenierung am Neuen Theater noch ironisch geschrieben: »Die Mannen, Hauptsache im Lohengrin, standen starr wie Meilensteine, dafür schwankten sie öfter im Ton.« 24.11.1928), und so hatte er sehr viel Verständnis für den Versuch des Regisseurs, an entscheidenden Punkten der Oper neue Lösungen zu erproben. (Vgl. S. 93f.)

Da Wiegand auch von der musikalischen Leitung Brechers, der »mit echter Leidenschaft und empfindsamen Verständnis die Partitur« verwaltet und »scharfe Kontraste von Dramatik und Lyrik, Dekoration und Mythischem« gegeben habe, in hohem Maße beeindruckt war, rechnete er diese imponierende Wagner-Premiere neben jener der Robinsonade Offenbachs zu den Glanzlichtern der neuen Spielzeit. Insgesamt erschien ihm diese aber überschattet von der zweifach schwierigen Situation des Neuen Theaters. Anlässlich der Anfang Dezember

165 Fritz Hennenberg verweist in seiner Leipziger Operngeschichte darauf, dass Krenek seine im Sommer 1930 begonnene satirische Oper »Kehraus um St. Stephan« ursprünglich in Leipzig uraufführen wollte, er und Brecher dies aber nach den »Mahagonny«-Erfahrungen »als zu riskant empfunden« hätten (300 Jahre Leipziger Oper. S. 113).

166 Nach der Übernahme der Operndirektion durch Hans Schüler im November 1932 veranlasste dieser für die Aufführungen im Rahmen des Wagner-Jahres 1933 die Wiedereinführung des Schwans. (Ebenda. S. 112)

1930 folgenden Neuinszenierung des »Postillon von Longjumeau« von Adam sprach er seine Sicht der Dinge erstmals deutlich aus: »Der Leipziger Oper sitzt außer dem Finanzschrecken noch immer der Mahagonnyschrecken in der Kehle. Die Infamie, mit der das Institut damals von den Mißverständigen angegriffen und eine glänzende Aufführung abgewürgt wurde«, habe tendenziell die »Rückkehr zum Harmlosen« befördert, wie die Wahl jener »allen Freunden gefälligen Gesanges bekannte(n) Geschichte vom jungen Postillon« belege, der Sänger an der Pariser Oper wird. Doch akzeptierte Wiegand sowohl die mit witzigen Stilisierungen arbeitende Inszenierung Brüggmanns, als auch das Bestreben der Opernleitung, durch den Einbau weniger anspruchsvoller Unterhaltungsabende in das Repertoire den Bedürfnissen eines traditionellen Opernpublikums entgegenzukommen. Das »klare Horn des Adamschen Postillons« sei ihm auf jeden Fall »lieber als die Pseudomoderne des umnebelten Rosenbusches der Dresselschen Maria«. (3.12.1930) Ähnlich seine Reaktion nach der Premiere der Operette »Im weißen Rößl« als »Volksstück-Revue« im Berliner Stil: »Das Neue Theater nimmt Rücksicht auf die Masse der Konsumenten, auf die Krise der Oper. Dem Wiener Import von der Art Victorias und ihres Husaren ziehe ich den Berliner, in dem die wendigen Arrangeure auch das ironische Gewürz nicht vergessen haben, jederzeit vor. Und jenseits davon, daß wir auch wünschen, der Verkehr im ›Weißen Rössl‹ möchte der Oper Luft für andere Arbeit geben. Am Betrieb im ›Weißen Rössl‹ kann jeder Liebhaber des Theatralischen als bunter Schau, als zirzensischem Genußmittel, seine Freude haben.« (26.5.1931)¹⁶⁷ Was er wirklich befürchtete und was er am Ende der Spielzeit 1930/31 rückblickend auch konstatieren zu müssen glaubte, war eine einseitige Verlagerung

167 Nach der letzten, ausverkauften Vorstellung, die das Publikum wieder in »beste Stimmung« versetzt hatte, verteidigte noch einmal den Versuch der Oper, mit solchen Erfolgen einmal »Kasse« machen zu wollen. Zu-gleich antwortete er bei dieser Gelegenheit auf offenbar laut gewordene Kritik am ABI: »Daß in solchen Stücken kein Sozialismus gelehrt wird, versteht sich am Rande, sie sind dazu ebenso wenig da wie ein Boxkampf. In Rußland sind die Kinos auch überfüllt, wenn Kitschfilme gespielt werden. Anrem-pelungen des ABI, das seinen Mitgliedern einige Vorstellungen verschaffte, tun also in diesem Punkte nicht weh.« (14.9.1931)

des Arbeitsschwerpunkts der Oper, der Verlust an anspruchsvoll Gegenwärtigem zugunsten des beliebig Unterhaltenden im Programm des Neuen Theaters. Bei aller Anerkennung des Schau- und Vergnügungswertes der zuletzt der erwähnten Operetten-Inszenierung, forderte es Wiegands Sarkasmus heraus, wenn nach einer Aufführung von Verdis »Macht des Schicksals« Ende August 1931 für die folgenden vierzehn Tage (die Zeit der Messe, während der sonst die besten Operninszenierungen vorgestellt wurden) nur noch das »Weiße Rößl« auf dem Programm stand: »Mit dieser Vorstellung wurde das andert-halb-wöchige Gastspiel der Oper im Neuen Operettentheater am Augustusplatz beschlossen. Die kommenden Tage wird wieder »Weißes Rössl« gespielt.« (27.8.1931)

Hinter der ironischen Formulierung Wiegands vom »Neuen Operettentheater am Augustusplatz« verbarg sich echte Besorgnis um die Zukunft der Leipziger Oper. In seinem Jahresrückblick¹⁶⁸ auf die Spielzeit 1930/31 hatte er diese mit allem Ernst und mit einer die Probleme zuspitzenden Radikalität formuliert. Als Novitäten hatte er nur die Robinsonade von Offenbach und den mit reichlicher Verspätung erstmals in Leipzig inszenierten »Palestrina« von Pfitzner (siehe S. 66f.) und als weitere nennenswerte Leistungen noch den teilweise neuinszenierten »Fliegenden Holländer«¹⁶⁹ sowie den beachtlichen neuen »Lohengrin« nennen können. Von dem weiteren sei »besser zu schweigen«.¹⁷⁰ Für Leipziger Verhältnisse im Grunde nicht akzeptabel: »Gewandhausorchester, drei Kapellmeister, ein Mann mit Brechers Namen und Vergangenheit, ein Regisseur von so seltenen Fähigkeiten und soviel Phantasie wie Brüggemann, ein Ensemble vorzüglicher Kräfte: das steht in keinem Verhältnis zu einem so mageren Ertrag.«

168 »Zur Situation der Leipziger Oper«. In: LVZ vom 6. Juli 1931.

169 Zu ihr hatte er geschrieben: »Der dritte Akt der Neueinstudierung verdient schon für sich allein den Besuch – ich sah ihn kaum je leidenschaftlich bewegter und konzentrierter ablaufen. An diesem Lob hat Gustav Brechers musikalische Leitung gleichen Anteil.« (16.2.1931)

170 Wiegand bezieht sich hier auf den »Postillon von Lonjumeau« und die Operetten »Alessandro Stradella«, »Spizentuch der Königin« und »Schön ist die Welt«.

Die Oper sei überall und nicht erst aktuell bedroht durch den Verlust des traditionellen gebildeten bürgerlichen Publikums und durch die gewachsenen sozialen Probleme der »bildungshungrigen Arbeiterschaft«. Dies aber verlange nach besonderen Initiativen: »In Leipzig ist Brüggmann eine Persönlichkeit, die durch Originalität und Laune aus dem Zwang zur Sparsamkeit schöpferische Kräfte entwickelt, aber seine Fähigkeit wurde wieder und wieder durch verständnislose, im Geschmack der Jahrhundertwende steckengebliebene Kritik gestutzt. Die Verkürzung des Etats bewirkte Mut- und Ratlosigkeit in der Leipziger Opernleitung, die infolgedessen nichts Bequemereres wußte, als den Geist der Oper und das verbliebene echte Opernpublikum zu verraten.« Der Kassenerfolg der drei in der Spielzeit inszenierten Operetten berge die Gefahr in sich, die Besucher für anspruchsvolle Kunst zu verderben. Auf dem Prüfstand stünde unter diesen Umständen das ganze traditionelle Opernsystem der Stadt: »Daß für den Bedarf in Leipzig viel zu viel Oper gemacht wird, unterliegt keinem Zweifel. Das ›Alle-Tage-Oper‹ – ein luxuriöses Privileg deutscher Städte – wird wohl wieder fallen müssen. Mit dem Verschwinden der Alltagsoper, dem Verzicht auf zehn Jahre ›stehende‹ Repertoire-Opern, der Wiederkehr des Begriffs ›Festoper‹ kann vielleicht eine Neubelebung kommen.« (6.7.1931)

In dieser Situation – die sich sechzig Jahre später ganz ähnlich wiederholen sollte – erschien es Wiegand besonders bedauerlich, wenn im Neuen Theater Chancen verpasst wurden, mit musikalisch wertvollen und zugleich populären Opern eine größere Publikumswirkung zu erzielen. Der Umgang mit »Hoffmanns Erzählungen« von Offenbach, die als Wiederaufnahme einer älteren Inszenierung herausgebracht wurden, bot Anlass zu derartigen Überlegungen. Selbstverständlich sei »unter Gustav Brecher alles Musikalische mit Verständnis und Genauigkeit vermittelt« worden, von der Regie, die der Spielleiter von einem Vorgänger übernommen hatte, sei jedoch »nichts zu rühmen« gewesen: »Aber wenn der Operndirektor sich einer Oper annimmt, die zu den dankbarsten Aufgaben der Regie gehört, warum dann nicht ganze Arbeit machen lassen? Einer guten neuen Vorstellung von ›Hoffmanns Erzählungen‹ wären 25 bis 30 Aufführungen in einer Spielzeit

sicher. Das sind die ›Schlager‹, mit denen man auch heute Oper machen kann.« (20.8.1931)

Heinrich Wiegand begnügte sich nicht damit, seine kritische Sicht auf die Situation der Oper in der LVZ zu artikulieren, er stellte sich auch der öffentlichen Diskussion mit den Vertretern des Hauses am Augustusplatz. Die Mirag, der Leipziger Rundfunksender, bot dazu Gelegenheit. Ende August veranstaltet sie ein Dreiergespräch zum Thema »Gibt es noch ein Opernpublikum?« Gesprächspartner waren Operndirektor Walther Brüggemann, Heinrich Wiegand und der Intendant der Mirag Prof. Ludwig Neubeck.¹⁷¹ Eine Konstellation, die den Berichtersteller der LVZ zu der Vermutung veranlasst hatte: »Wenn ein Operndirektor und ein Opernkritiker aufeinanderstoßen, geht es vielleicht ein bißchen scharf zu. Aus diesem Grunde hat sich wohl Neubeck eingeschaltet, um zu vermitteln ...« Er sei dann aber angenehm überrascht gewesen:

»Jeder von den dreien ging mit aller Verve ins Zeug. Operndirektor, Kritiker und Intendant stürzten sich mit gleicher Frische und gleicher Lebendigkeit in die Diskussion und – die Dinge wurden beim Namen genannt.« (25.8.1931)

Genauer über den Inhalt der Debatte ist nicht überliefert, doch fasste Wiegand wenige Monate später auf Grund verschiedener Zuschriften und Anrufe nach der Rundfunksendung noch einmal die von ihm dort und in verschiedenen Kritiken vertretenen Positionen in einem LVZ-Artikel zusammen. Er trug die Überschrift »Zur Reform des Operntheaters« und war als Versuch gedacht, der gefährdeten Oper durch konkrete Reformvorschläge zu helfen.

Wobei es ihm nicht zuletzt darum ging, Alternativen zu einer in der damaligen Debatte auftretenden Tendenz aufzuzeigen, »die Oper an Privathände zu verpachten«, um die öffentliche Hand zu entlasten: »denn das käme der völligen Auslieferung an den Kapitalismus und das Geschäft gleich«. (29.1.1931)

Ausgangspunkt von Wiegands Reformüberlegungen war einerseits seine Überzeugung, »daß die Oper als Kunstform ein höchstes Geis-

171 Mit Neubeck hatte Wiegand bereits im Herbst 1930 ein Rundfunkgespräch zum Thema »Leichte Musik im Rundfunk« gehabt. (Vgl. LVZ vom 2.9.1939)

tesgut darstellt und in einem hohen Sinne gemeinschaftsbildend und erkenntnisfördernd sein kann«, und es sich daher lohne, für ihre Erhaltung einzutreten. Andererseits die Erfahrung, »daß Operetten- und Revue-Aufführungen durch sechs Wochen ausverkauft waren«, die schwindende Opernnachfrage also mit der bestehenden Finanznot allein nicht zu erklären sei. Wiegand gliederte seine Vorschläge in folgende Punkte:

- Die Hauptwerke der Opernliteratur, »die man Volksopern nennt«, müssten Kernstück des Spielplans sein: so »Hoffmanns Erzählungen«, »Tannhäuser«, »Carmen«, »Aida«, Troubadour«.
- Alle Elemente des Operntheaters sollten gemischt werden: Große Oper, Musikdrama, Spieloper, Volksoper und Experiment¹⁷² – »damit man an alle Kreise herankommt und das Reich der Oper erweitert. [...] Lieber gutes Operntheater mit Operetten-Intermezzos als ewig kranke magere Opernbühne ohne Reiz.«
- Alles sollte aus erster Hand, nichts zweitrangig herausgebracht werden. Jedes Jahr ein völlig neuer Spielplan, bei dem auch ältere Inszenierungen wieder neu bearbeitet werden. Nicht mehr 60 bis 85 Werke angeblich im Repertoire haben, sondern nur noch 15 bis 20. Auch »Ausspielen eines Werkes innerhalb des Jahres, also zunächst Serienplan.«
- Für jede neue Aufführung müsse öffentlich geworben werden, nicht nur für die Operette. »Jede Aufführung des Jahres« müsse »aus dem dunklen stummen Nebenbei ins Helle der Öffentlichkeit, ins Licht beredter Werbung – die neben der Bühne auch der Kunst an sich dient.«
- Versprochene Aufführungen müssten auch einhalten werden, dafür sei konsequenter mit Doppelbesetzungen zu arbeiten.
- Eine Einschränkung der Spieltage sollte erwogen werden, was eine wirkliche Sparmaßnahme sein könnte. Denn: »In Leipzig wäre im Winter der Wegfall der Donnerstagsoper längst das Gegebene und

172 So hätte Wiegand der Leipziger Oper gern eine Aufführung von Debussys »Pelléas und Mélisande« empfohlen, war sich aber im Klaren darüber, das dies unter den gegebenen Umständen zu weit ginge. (22.1.1931)

Natürliche gewesen. Wenn das Orchester im Gewandhaus spielt, braucht keine Oper zu sein.« Und es bringe nichts, etwa eine »Kostbarkeit« wie Hugo Wolfs »Corregidor« an einem Gewandhaustag mit einem anderen Orchester herauszubringen und »so von vornherein als nebensächlich« erscheinen zu lassen.

Am Ende eines so verbesserten Spielplans könnte »der Festspielgedanke stehen, die Zusammenfassung des Wertvollsten und Erfolgreichsten – die Bilanz«. (19.11.1931)

Bei der von ihm als notwendig erkannten öffentlichen Werbung für neue Operaufführungen sah Wiegand die Presse und den Kritiker mit in der Verantwortung. Als im Oktober Alban Bergs »Wozzek« am Neuen Theater erstaufgeführt wurde, erschien seine überdurchschnittlich umfangreiche Besprechung mit einem dicken Balken als Überschrift, um die Aufmerksamkeit der Leser auf diese Opern-Novität zu lenken. Ihren Hauptteil nahm die an anderer Stelle behandelte kritische Beschäftigung mit der Oper selbst ein (vgl. S. 72f). Diese mündete jedoch in einen Appell an jeden Musik- und Opernfreund, sich die Aufführung unbedingt anzusehen, wobei das ABI aufgefordert wurde, mindestens zwei Vorstellungen für seine Mitglieder zu übernehmen. Denn der Leipziger Oper sei nicht nur für die Gelegenheit dazu zu danken, sondern auch »für eine bewundernswerte Aufführung«. Nach der kritischen Auseinandersetzung um die Programmgestaltung am Neuen Theater eine von Wiegand gern genutzte Gelegenheit, die Arbeit des Operndirektors wieder einmal ausdrücklich zu loben: »Brüggemann hat auch in der Inszenierung der Tragödie Stimmungen von stärkster Suggestion geschaffen, einheitlich im schmalen Rahmen, markant in der Einzelheit, alles getaucht in die überwirklichen Lichte von Büchners Visionen, und einzelnes, wie die weiße Schenke, wohl unübertrefflich und unvergesslich.« (13.10.1931)

Damit bestätigte sich für was er kurz zuvor als seinen Eindruck von der Spielplangestaltung bis Ende 1931 formuliert hatte, dass nämlich »die schlimme Gleichgültigkeit des letzten Jahres zu weichen« beginne »und man den Kampf um die Oper wieder mit gewichtigeren Waffen führen will«. (17.9.1931) Belege hierfür waren ihm auch die Leipzi-

ger Erstaufführung von Verdis »Don Carlos« im Dezember 1931 und die Neueinstudierung der »Salome« von Richard Strauss im Januar 1932, durch die »eine der besten Leipziger Operaufführungen wiedergewonnen« wurde. (29.1.1932) Und im Herbst 1932 konnte er schließlich auch noch von einer »glanzvollen Leipziger Neuinszenierung« der »Meistersinger« berichten. (3.10.1932) Und so geschah es mit Genugtuung, wenn Wiegand im Dezember 1932 seinen Lesern die Nachricht übermittelte, die Stadt habe den Vertrag mit Gustav Brecher bis August 1936 verlängert: »Damit ist geschehen, wofür wir uns eingesetzt haben, seit diese Frage mit den Änderungen in der Leipziger Opernorganisation akut wurde.« (12.12.1932) Dass wenige Monate später vor der rassistischen Willkür der Hitlerdiktatur keinerlei Verträge mehr gelten würden, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorstellbar.¹⁷³

Kritische Warnung vor aus seiner Sicht problematischen Tendenzen der Spielplangestaltung¹⁷⁴, deutliches Hervorheben bedeutender Leistungen der Oper, sowie Bemühungen, diese öffentlich zu unterstützen, bildeten für Wiegand eine Einheit. Eine Schlüsselstellung kam dabei neben seiner Funktion als Musikreferent der LVZ seiner Beratertätigkeit für das ABI zu. Denn dessen Übernahme ganzer Vorstellungen war für die Oper eine nicht unwichtige finanzielle Hilfe, ganz besonders unter den verschärften ökonomischen Bedingungen der frühen dreißiger Jahre. In diesem Zusammenhang ist auch eine auf Wiegands Initiative zurückgehende Werbeveranstaltung des ABI im großen Saal des Leipziger Volkshauses zu sehen, über die in der LVZ vom 2. November 1931 berichtet wurde. Bei freiem Eintritt erlebten die Besucher einen von Lina Carstens, Robert Meyn und Heinrich Wiegand gestalteten Chanson-Abend, der ihnen Lust auf mehr machen und so neue

173 Brecher wurde bereits am 8. März 1933 von in der Oper randalierenden Nazis am Dirigieren gehindert und anschließend entlassen. 1936 ging er nach Prag, wo er gelegentlich wieder als Dirigent wirkte. Er starb 1940 auf der Flucht vor der deutschen Okkupation in Belgien.

174 Von der Forderung an den Kritiker, er dürfe die Arbeit der Theater, weil sie es schwer haben, nicht kritisch beurteilen, hielt Wiegand nichts: »Das gleichmütige Hinnehmen und bequeme Jasagen, bloß weil die Zeiten schlecht sind, hieße die Brücken nach einer besseren Zeit abbrechen.« (14.9.1931)

Interessenten und Mitglieder gewinnen sollte. Der Berichterstatter der LVZ sah die Veranstaltung im Lichte der besonderen Bedeutung, die der Arbeit des ABI gerade zu jenem Zeitpunkt zukam: »Zweifelt jemand daran, daß Kunstgenuß für die meisten von uns immer mehr zu einem kaum erschwinglichen Luxus wird? [...] Die Leipziger Arbeiterschaft muß hier nicht ganz so viel entbehren, nicht auf ganz so viel verzichten, weil das Arbeiter-Bildungs-Institut, die große Leipziger Konsumentenorganisation in Sachen der Kunst, seine Pflicht in den letzten Jahren erfüllt hat, und noch mehr als seine Pflicht. Die Arbeiterschaft hat ihm das – darauf können beide Teile stolz sein – mit seltener Treue und Anhänglichkeit gelohnt.« Zugleich vermittelt dieser Bericht auch einmal einen Eindruck von Persönlichkeit und Wirkung Heinrich Wiegands, der dem Abend nicht nur »mit seiner Ansage einheitliche Linie und verbindenden Sinn« gegeben hatte: »Wiegand saß wiederum am Klavier. Es gab mal ein Stück ›Die Wunderbar. Ich habe es nicht gesehen, weiß nicht, ob es Kohl war oder nicht, aber: gäbe es eine Wunderbar, wie ich sie mir erträumte, – Wiegand wäre ihr Pianist. [...] Am Ende viel Beifall. ›Unsere Lina‹, der Robert Meyn und ein vor lauter Rührung ganz verlegener Wiegand konnten in einem Trommelfeuer von Beifallsstürmen Dank ernten, für sich und für das ABI.« (2.11.1931)¹⁷⁵

Ein knappes halbes Jahr später bestand Anlass, Tradition und aktuelle Situation des Leipziger Arbeiter-Bildungs-Instituts genauer zu überdenken. Sein 25jähriges Bestehen im April 1932 wurde mit einer Jubiläumsfeier in der Alberthalle¹⁷⁶, einer »Fidelio«-Aufführung als

175 Der Autor des mit »Nn« gezeichneten Berichts war nicht zu ermitteln.

176 Zu ihr war auch der Oberbürgermeister Dr. Goerdeler persönlich eingeladen worden, der freundlich dankte aber wegen anderer Termine den Stadtrat Dr. Böhme bat, ihn zu vertreten. Laut Bericht in der »Neuen Leipziger Zeitung« vom 13.4.1932 sprach dieser auf der Veranstaltung »herzliche Worte der Anerkennung der geleisteten Arbeit«. Weiter urteilte die NLZ: »In ihrer Gesamtwirkung war die Feier von stärkstem Eindruck. Sie gab jedem Teilnehmer die Zuversicht mit, daß das ABI auch in Zukunft zu den bedeutendsten Kulturträgern Leipzigs gehören wird.« Vgl. auch Stadtarchiv Leipzig, Kap.35, Nr. 1643 (Akten das Arbeiter-Bildungsinstitut betreffend).

Festvorstellung im Neuen und einer der »Dreigroschenoper« im Alten Theater begangen. Die Lichtschen Chöre gaben ein Jubiläumskonzert mit Händels »Acis und Galathea« im Gewandhaus, die Volkssingakademie unter Otto Didam eines in der Alberthalle, bei dem neben Werken für Chor bzw. Singstimme und Orchester von Johannes Brahms und Hugo Wolf »Fluch des Krieges« von Wilhelm Rettich (1892-1988), ein Zyklus altchinesischer Gedichte für Sopran- und Bariton solo, Männer-, Frauen- und gemischten Chor und Orchester, uraufgeführt wurde. Der »Kulturwille« widmete dem Ereignis sein Doppelheft für die Monate Mai und Juni und auch die LVZ veröffentlichte spezielle Beiträge zu diesem Thema. Von Heinrich Wiegand stammten zwei dieser Artikel im »Kulturwille« und einer in der LVZ. Letzterer trug die Überschrift »Die musikalische Arbeit des ABI. Rückblick und Ausblick« und zog ein kritisches Resümee der Leistungen seit den ersten Aktivitäten Barnet Lichts vor dem Weltkrieg über die günstig veränderte Situation nach der Novemberrevolution mit der damals möglichen, von Hermann Scherchen intensiv geförderten Hinwendung zu modernen Werken bis in die ökonomisch wie politisch bedingten Schwierigkeiten der frühen dreißiger Jahre: »Heute machen wir eine allgemeine musikalische Hungerkur durch, und das ABI ist noch immer abhängig von der Konjunktur des bürgerlichen Konzertwesens. Das Entgegenkommen, das man dort zeigt, richtet sich nach dem politischen Winde. Bei schlechtem Wetter finden die Konzerte auch im Saale nicht statt.« (11.4.1932)

Beispiel hierfür war, dass 1932 das unter Bruno Walter wieder aufgenommene jährliche Sonderkonzert für das ABI im Gewandhaus ausfallen musste, weil die Stadt den Zuschuss gestrichen hatte. Umso höher bewertete Wiegand die seit 1918 lückenlose Durchführung der »wohl schönsten musikalischen Einrichtung« des ABI, des jährlichen Silvesterkonzerts in der Alberthalle¹⁷⁷, womit Leipzig auch anregend

177 Diesem Thema war auch der eine seiner Artikel im Jubiläumsheft des »Kulturwille« gewidmet, wo er ausführlicher darüber schreiben konnte: »Die Silvesterfeiern des ABI. 1918-1931«. In: Kulturwille. 9(1932) 5/6. S. 56f.

auf andere Großstädte gewirkt hatte.¹⁷⁸ Obwohl das Gewandhausorchester in seiner Doppelfunktion als Theater- und Konzertorchester gerade zum Jahreswechsel immer stark belastet war, hatte es in 12 der bis dahin 14 Konzerte gespielt: viermal unter Arthur Nikisch, je dreimal unter Wilhelm Furtwängler und Gustav Brecher und die letzten beiden Male unter Bruno Walter. Einmal sprang das Dessauer Staatsorchester ein, und als 1929 das Mitternachtskonzert vom Rundfunk übertragen wurde, spielte das Leipziger Sinfonie- und Rundfunkorchester unter Alfred Szendrei, wobei – ebenfalls eine Premiere – die Arbeitersänger der Michaelschen Chöre die Chorpartien von Beethovens 9. Sinfonie bestritten. Da auch die Programmgestaltung der Mitternachtskonzerte, bei der zeitweilig äußere Umstände des jeweils aktuellen Orchesterrepertoires in Wiegands Augen belastend gewirkt hatten, unter Bruno Walter wieder überzeugender geworden war, sah er in ihnen angesichts des »sonstigen Musikabbaus ein starkes Hoffnungszeichen«: »Wenn ein solches Konzert zu solcher Stunde im ABI noch möglich war, dann war der Rückgang in der musikalischen Arbeit eben nur äußerlich, eine Angelegenheit der Zahl und nicht des Wesens, dann sind die Kräfte für neuen Anstieg, für umfassendere musikalische Arbeit sofort wieder da, wenn die Stunde günstiger wird.« (11.4.1932)¹⁷⁹

Die von Wiegand in seiner Bilanz beklagte Abhängigkeit des ABI von der »Konjunktur des bürgerlichen Konzertwesens« war generell nicht zu überwinden. So musste eine für 1932 geplante Haydn-Feier

178 Wiegand verweist auf Chemnitz, Hamburg, westdeutsche Städte und Berlin.

179 Finanziell war es für das ABI immer schwieriger geworden, die Silvesterkonzerte abzusichern. Die Stadt verlangte für das Überlassen des Gewandhausorchesters rund 1000 RM, jeder Musiker bekam eine Sondervergütung für den zusätzlichen Dienst in der Silvesternacht von 40 RM, außerdem fielen noch die Kosten für den Transport von Großinstrumenten u.a. an. Wegen der Finanznot wurde das Geld für die Musiker 1931 auf 30 und 1932 auf 25 RM reduziert, außerdem bemühte sich das ABI bei der Stadt mit Erfolg um Nachlass bei den Überlassungskosten, die ihm 1932/33 ganz erlassen wurden. Die Dirigenten Brecher und Walter verzichteten wie ihre Vorgänger auf jedes Honorar, Silvester 1932 durch die Vermittlung Brechers auch der Pianist Prof. Kreutzer.

mit Streichquartetten und einer Gedenkrede wie bei den Beethoven- und Schubert-Feiern aus finanziellen Gründen abgesagt werden. Aber es gab Dank seines persönlichen Einsatzes und dem uneigennützigem Mitwirken befreundeter Künstler auch erfolgreiche Bemühungen, mit einzelnen eigenständigen, keine große Kosten verursachenden Veranstaltungen hervorzutreten. Der oben erwähnte Chanson-Abend war ebenso ein Beispiel dafür wie das in anderem Zusammenhang behandelte Jazz-Konzert von 1929 (vgl. S. 62f.) und der »Vierhändige Spaziergang durch die Musikgeschichte« von 1930 (vgl. S. 58). In seinem LVZ-Artikel zum ABI-Jubiläum rechnete Wiegand gleichfalls drei Kabarett-Programme mit Lina Carstens und Robert Meyn hierzu, deren Texte zum größten Teil vertont waren, das Literarische (von dem an anderer Stelle noch zu sprechen sein wird) also mit dem Musikalischem verbanden. Das erste wurde im Herbst 1928 veranstaltet, das zweite im Frühjahr 1930 und das dritte im Frühjahr 1931. Über das zweite hat Max Schwimmer am 10. April 1930 mit Text und Zeichnung ausführlich in der LVZ berichtet. Der Abend hatte in ihm Erinnerungen an die Zeit der »Retorte« aufsteigen lassen, deren ursprüngliche Qualitäten das Trio Carstens-Meyn-Wiegand wiederbelebt zu haben schien: »Lina Carstens, die unheimlich Wandelbare, ersetzt ein ganzes Chansonettenensemble, ihre warme Stimme im Surabaya-Jonny wird zum frechen Nuttenton in der kleinen Internationale, altert ächzend in der Kartenhexe, quäkt wie eine zerbeulte Flöte im Weddingdornröschen, um dann in den herrlichen Parodien in die Kehle einer Cancan tanzenden Soubrette, Jahrgang 1900, zu rutschen; schließlich unheimlich visionär und schneidend in Mehrings: Hoppla, wir leben, aufzugellen. [...] Robert Meyn gestaltete Brechts Legende vom toten Soldaten und die bittere höhnische Prozession zu Potsdam unter den Eichen zu einer unheimlichen Vision, beinahe unwirklich stand er in dem verblasenen Licht in der Vorhangöffnung, die Verse im Moritatentone hohl und erdig heruntersingend. Auch die herrlichen Ringelnetzgedichte traf er gut im Ton. Ganz reizend, ein bißchen verstiegen und sanft ironisch gab er sich in ›Annaluse‹ einmal hin und einmal her, die schwierige und eigenartige Musik Heyers elegant und sicher bewältigend. [...]



Robert Meyn singt die Ballade vom toten Soldaten



Dornröschen vom Wedding (Carstens, Wiegand)

Max Schwimmer: Illustrationen zum Bericht über den Karbarettabend (LVZ im Bestand des Stadtarchivs)

Einen besseren Begleiter als Heinrich Wiegand, der dem Flügel zuweilen geradezu sündhaft schöne, zurückhaltende und schwebende Töne entlockte, können sich die beiden ABI-Kanonen wohl auch nicht vorstellen. Neben seinem Flügeldienst besorgte Wiegand auch noch das Amt des Conferenciers in sehr manierlicher und persönlicher Weise.« (10.4.1930)

Auch 1931 konnte Max Schwimmer wieder über einen beeindruckenden Kabarettabend des ABI schreiben, der »unter stürmischen Beifall abrollte« (21.4.1931) und von dem nach drei ausverkauften Vorstellungen im Saal des Städtischen Kaufhauses noch eine weitere angesetzt werden musste. Die drei Akteure Carstens, Meyn und Wiegand wurden zudem vom Arbeiter-Bildungs-Ausschuss Dessau und von der Volksbühne Meerane eingeladen, dort ebenfalls je einen Kabarettabend zu veranstalten.¹⁸⁰

Seine Erfolge als Begleiter von Lina Carstens und Robert Meyn ließen Wiegand im November 1932 den Versuch wagen, zusammen mit dem Leipziger Opernsänger Karl August Neumann Schuberts »Winterreise« aufzuführen. Den Arbeitsprinzipien des ABI entsprechend sprach Wiegand, wie es im Bericht der LVZ hieß, »einleitend kluge, von tiefer Liebe zum Werk zeugende Worte über die Bedeutung der »Winterreise« und charakterisierte kurz und treffend jedes einzelne Lied«. Nach der Darbietung des Zyklus entließen die »dankbaren Hörer« im Saal des Städtischen Kaufhauses den Sänger und seinen Begleiter erst nach einigen Zugaben. Über Heinrich Wiegands Klavierbegleitung schrieb Hans Pezold, der Referent der LVZ, nichts, weil er nicht in den Ruf kommen wollte, »dem Freund und Kollegen gegenüber unobjektiv zu sein«. (2.11.1932) Dafür war in den »Leipziger Neuesten Nachrichten« zu lesen, dass sich Heinrich Wiegand »als anschiegender, vorzüglicher Begleiter«¹⁸¹ bewährt habe.

180 Dies berichtete die LVZ am 22.12.1931, wobei auch über Verhandlungen wegen eines eventuellen Gastspiels in Augsburg und Breslau informiert wurde.

181 »Schubert-Abend von Karl August Neumann« (mst). In: »Leipziger Neueste Nachrichten« vom 2. November 1932.

Eine Wiederholung des Schubert-Abends am 5. Februar 1933 sollte dann sein letzter öffentlicher Auftritt in Leipzig werden.¹⁸²

Im Sommer 1932 hatte sich das ABI in einem unverkennbar die Handschrift Heinrich Wiegand tragenden Schreiben an seine Mitglieder gewandt, um über die Planung für die Spielzeit 1932/33 zu informieren. Als Ausgangspunkt verwies es noch einmal auf den Rückgang an Besuchern, der für 1931/32 zu erwarten gewesen war, worauf das ABI mit einer Reduzierung der Veranstaltungszahl reagiert hatte. Hierdurch konnte der durchschnittliche Besuch pro Veranstaltung sogar leicht erhöht werden. Am Neuen Theater beispielsweise bedeutete dies bei 19 Veranstaltungen eine durchschnittliche Beteiligung von 1331 Anrechtlern pro Vorstellung. Auch zahlenmäßig den größten Erfolg hatte das Silvesterkonzert unter Bruno Walter mit 2.500 Teilnehmern. Auf diese Weise sei es möglich gewesen, den Bestand des ABI vor nennenswerten Verlusten zu bewahren, so dass »das ABI mit frischer Initiative und dem Vertrauen, trotz düsterer Zeitzeichen durchzuhalten, in das neue Spieljahr eintreten«¹⁸³ könne. Geplant sei u.a. wieder eine gesteigerte Konzerttätigkeit. Als besonderen Höhepunkt kündigte Wiegand dabei ein Konzert des Sinfonieorchesters unter Carl Schuricht im Gewandhaus an, bei dem erstmals in Leipzig Vivaldis Konzert für vier Violinen und Orchester aufgeführt werden würde, verbunden mit »einem Werk des größten französischen Komponisten Claude Debussy« sowie »Petuschka« oder »Feuervogel« von Strawinsky. Dieses Konzert fand dann mit den drei sinfonischen Studien »Das Meer« von Debussy und der »Feuervogel«-Suite am 20. Februar 1933 statt und war damit das letzte, zu dem Heinrich Wiegand, der große Bewunderer beider Komponisten, die Programmeinführung schreiben konnte.

Der Brief an die Mitglieder des ABI von August 1932 hatte mit einem politischen Appell geschlossen: »Liefert Theater und Künste nicht einer Übermacht der Reaktion aus, die der Todfeind des Geistes, der

182 Eine Woche nach Hitlers Regierungsantritt kommentierte Hans Pezold in der LVZ den Abend: »Es war wieder einmal eine Veranstaltung, in der die Herren Reichsminister sich Aufklärung über den ›Kulturbolschewismus der Marxisten‹ hätten holen können.« (7.2.1933)

183 Stadtarchiv Leipzig. Kap. 35. Nr. 1643.

Freiheit und der Bildung ist! Sorgt für einen starken Besuch in allen Veranstaltungen.« Angesichts der mit den Wahlerfolgen der NSDAP immer bedrohlicher werdenden faschistischen Gefahr war auch das kulturelle Leben zum direkten politischen Kampfplatz geworden. In diesem Sinne nutzte Heinrich Wiegand dann die sich ihm im Herbst 1932 noch einmal bietende Gelegenheit, in aller Öffentlichkeit zur Verteidigung der demokratischen Freiheiten für die Kunst und die Künstler aufzurufen. Gemeinsam mit der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangestellten, dem Deutschen Chorsänger-Verband und anderen Organisationen veranstaltet das ABI am im Neuen Theater eine Kulturkundgebung. Sie stand unter dem Motto »Das Theater dem Volke«, Redner waren neben Heinrich Wiegand der Präsident der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen Karl Wallauer und der Generalsekretär des Deutschen Volksbühnenverbandes A. Brodbeck.¹⁸⁴ Über Wiegands Beitrag schrieb die LVZ in ihrem Bericht vom 1. No-

184 Die Kundgebung nahm folgende, im Feuilleton der LVZ vom 1. November 1930 veröffentlichte EntschlieÙung an: »Die drohende Vernichtung des Kulturtheaters durch die Entziehung der öffentlichen Hilfe, die Auslieferung an Privatunternehmer, die den geistigen, erzieherischen Wert des Theaters in einen rein geschäftlichen Zweck umwandeln, die reaktionäre Kulturpolitik, die das Theater durch Beschränkung der Schaffensfreiheit in Fesseln zwingt – diese Angriffe auf Freiheit und Volksverbundenheit des Theaters rufen alle Kulturorganisationen des Volkes zum Schutze des Theaters auf, zur Abwehr und Mahnung. Das Theater braucht eine *Planwirtschaft*, die unter Kontrolle und Mitarbeit der an der Theaterwirtschaft beteiligten Organisationen und öffentlichen Körperschaften auf der Grundlage der Bedarfsdeckung aufgebaut ist. Das Theater braucht die Anspannung aller Kräfte zu *aktueller Publikumswirkung*. [...] Das Theater braucht, um auf gesunder sozialer Grundlage zu stehen, ganzjährige Verträge, Sicherung *angemessener Lebensbedingungen* und gesunder, tariflich geregelter Arbeitsverhältnisse für die Angestellten und Arbeiter des Theaters. Das Theater braucht die Sicherung des *städtischen Zuschusses* in mindestens der bisherigen Höhe. Das Theater braucht die Sicherung *durch den Staat*, die darum für alle gemeinnützigen Theater unausgesetzt angestrebt werden muß. Alle kunstfeindlichen Angriffe jener politischen Gruppen, die die geistige Unabhängigkeit der Spielplangestaltung im Theater bedrohen, müssen abgewiesen werden, um das Theater als allgemeinen Kulturfaktor zu erhalten.«

vember 1932: »Wiegand ging zuerst auf die wirtschaftlichen und verwaltungsmäßigen Hemmungen ein, die das gemeinnützige Kulturtheater gegenwärtig in seiner Wirksamkeit beeinträchtigen. Im zweiten Teil seiner Ansprache erörterte er die Fragestellung »Kunst und Reaktion«, um derentwillen der Mitteldeutsche Rundfunk die Schallplattenübertragung dieser Ansprache – im Gegensatz zu den beiden vorausgegangenen Reden – ablehnte und sich nur mit einer kurzen Inhaltsangabe begnügte.« (1.11.1932) Diese Verhaltensweise der Mirag stand einerseits mit dem wachsenden politischen Druck aus Berlin in Zusammenhang, wo Ende Juli das NSDAP-Mitglied Erich Scholz zum Reichsrundfunkkommissar berufen worden war. Andererseits war sie ein Vorgriff auf Versuche der Leitung des Mitteldeutschen Rundfunks wenige Monate später, sich durch partielle Anpassung vor einem drakonischen Eingreifen der an die Macht gekommenen Nazis zu schützen. So beispielsweise, indem Intendant Prof. Ludwig Neubeck Anfang Februar 1933 öffentlich erklärte, in seiner Arbeit stets gegen die musikalische Moderne, für Wagner und die »Besinnung der Deutschen auf ihr Deutschtum« eingetreten zu sein.¹⁸⁵ Doch schützte ihn dies nicht vor dem faschistischen Terror. Im März bereits aus seiner Funktion entlassen, kam er zusammen mit anderen führenden Vertretern des Rundfunks der Weimarer Republik ins KZ Oranienburg, wurde dort Opfer von Folterungen und nahm sich nach seiner Entlassung im August 1933 das Leben.

185 Vgl. Fritz Hennenberg: 300 Jahre Leipziger Oper. S. 112. Wiegand dagegen hatte bis zuletzt gerade die Leipziger Bemühungen um die Moderne nachdrücklich unterstützt. Noch im Märzheft 1933 des »Kulturwille« nannte er die Aufführung von Georg Kaiser / Kurt Weill »Der Silbersee« »das vielleicht stärkste, anregendste und fesselndste Theaterereignis der letzten Jahre«. Kulturwille. 10(1933) 3. S. 47.

4. Der Literat Heinrich Wiegand

4.1. Spannweite und Positionen des Literaturkritikers

Ebenso wie als Musikkritiker debütierte Wiegand auch als Literaturkritiker in der von Hans Reimann gegründeten satirischen Wochenschrift »Der Drache«. Sein erster derartiger Beitrag in Heft 19/1924 galt einer Empfehlung der Bücher seines Freundes Ossip Kalenter, welche alle geschrieben seien »für Leute, die mit Anatole France sprechen: Ich habe eine heimliche Vorliebe für die kleinen Bücher«. ¹⁸⁶ Der zweite in Heft 21/1925 galt Erzählprosa Franz Kafkas aus dem im Verlag Die Schmiede Berlin erschienenen, noch von ihm selbst zusammengestellten Band »Der Hungerkünstler«. Seine Besprechung verband Wiegand mit der des soeben erschienenen Vortragsbuches des Berliner Rezitators Ludwig Hardt (1886-1947), von dessen Auftritten »die nachhaltigste Wirkung« ausgegangen sein soll, »die Kafkas Texte überhaupt auf die Zeitgenossen ausübten« ¹⁸⁷. Unter der Überschrift »Ein Dichter und sein Interpret« schrieb Wiegand: »Der schmale wohlfeile Band gehört unter die schönsten Bücher, die ich je gelesen habe. Wer Franz Kafka kennt, liebt seine wundervolle, reine und durchsichtige Prosa. Letzte Rätsel unseres Unglücks und unserer Traurigkeit werden erhellt durch symbolhafte äußerliche Vorgänge. [...] Kafka transportiert Seelisches in Körperliches, er vertauscht Innen und Außen. Dieses Jonglieren mit Problemen wird mit einer Zartheit ausgeführt, die den kompliziertesten intellektuellen Angelegenheiten und der glänzendsten Ironie den

186 Heinrich Wiegand: Die Bücher des Ossip Kalenter. In: Der Drache. Eine republikanische satirische Wochenschrift. V. Jg. Heft 19 vom 22. Juli 1924. S. 27.

187 Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Hrsg. von Hartmut Binder. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart 1979. S. 600.

Hauch des Dichterischen verleiht. Der Virtuose Kafka weckt unser Staunen, der Dichter erschüttert uns.«¹⁸⁸

Heinrich Wiegand kann jenem »kleinen Kreis von Kafka-Bewunderern« zugeordnet werden, die es »auch schon zu Lebzeiten des Autors«¹⁸⁹ außerhalb seines Prager Umfeldes gegeben hat. Er befand sich hierbei in Übereinstimmung mit Hermann Hesse, dem anderen von ihm besonders geschätzten zeitgenössischen Schriftsteller, der sich »als einziger unter den damals schon anerkannten Autoren«¹⁹⁰ noch vor dessen Tod 1924 öffentlich zu Kafka als einem bedeutenden Dichter bekannt hatte. In einem an den Triester Italo Zaratin gerichteten und in der »Neuen Zürcher Zeitung« vom 7. Januar 1924 abgedruckten öffentlichen Brief »Über die heutige deutsche Literatur« hatte er ihn den wenigen reinen Dichtern zugeordnet, die »sich um Zeit und Geld und Politik und all den Kram nicht kümmern können, weil sie zu sehr damit beschäftigt sind, [...] irgend ein winziges Thema rein und wohl-laut mit den Mitteln der Sprache darzustellen. [...] Der stille, vom Publikum vollkommen unbeachtete Meister dieser Art ist der Deutschböhme Kafka, er kann besser Deutsch als dreißig andere Dichter zusammen.«¹⁹¹ Wiegand wusste um diese Haltung Hesses. Nachdem von ihm im Feuilleton der »Leipziger Volkszeitung« am 23. Juni 1925 eine ausführliche Besprechung des Romans »Der Prozeß«, der ersten Veröffentlichung Max Brods aus dem Nachlass Kafkas, erschienen war, schickte er sie an ihn. Hesse antwortete am 5. Juli 1925 und bestätigte, »an dem Artikel über Kafka [...] Freude gehabt«¹⁹² zu haben. Da er das Buch noch nicht gekannt hätte, werde er es sich kommen lassen – die Folge hiervon war dann sein Aufsatz »Franz Kafkas Nachlaß«; er er-

188 Der Drache. Eine republikanische satirische Wochenschrift. VI. Jg. Heft 21 vom 24.2.1925. S. 25. Der 1924 kurz nach dem Tod Kafkas erschienene Band enthielt außer der Titelerzählung noch »Erstes Leid«, Eine kleine Frau« und »Josefine, die Sängerin«.

189 Jürgen Born: Nachwort zu: Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924. Frankfurt am Main 1979, S. 187.

190 Ebenda. S. 186.

191 Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Hrg. von Volker Michels. Band 18 (Die Welt im Buch). Frankfurt a.M. 2002. S. 427f.

192 Briefwechsel. S. 31

schien im »Berliner Tageblatt« vom 9. September 1925. Ein erster Beleg für Übereinstimmungen und gegenseitige Anregungen, von denen der mit diesem Kafka-Bezug beginnende intensivere Gedankenaustausch zwischen Hesse und Wiegand in den folgenden Jahren geprägt sein sollte.

Die im Verhältnis sehr umfangreiche Besprechung des Romans »Der Prozeß« in der Leipziger Volkszeitung lässt Wesentliches von Wiegands Umgang mit Literatur deutlich werden. Wie alle seine frühen literaturkritischen Aufsätze war sie keine Auftragsarbeit, sondern er hatte es offensichtlich geschafft, von dem mit ihm befreundeten Feuilletonredakteur Hans Georg Richter eine ganze Zeitungsspalte für ein ihm persönlich wichtiges Projekt freigegeben zu bekommen. Diese subjektive Betroffenheit verbirgt Wiegand nicht hinter dem Anspruch auf kritische Objektivität, sondern er vermittelt den Lesern gleich eingangs in der Ich-Form die individuelle Erfahrung eines ungewöhnlichen Leseerlebnisses: »Während neue Bücher selbst solcher Autoren, die ich liebe, oft wochenlang auf dem Schreibtisch liegen, ehe ich sie zu lesen den Mut habe, und während ich mich durch die ersten sechzig Seiten arbeite, als wehrte ich mich gegen einen Feind, um dann entweder besiegt und gefesselt rasch zu Ende zu lesen oder die Lektüre wieder monatelang auszusetzen, erging es mir mit dem ersten Roman aus dem Nachlaß F r a n z K a f k a s so, daß ich, nachdem ich die erste Seite aufgeschlagen, ihn nicht mehr von mir ließ, in der Straßenbahn, in Arbeitspausen, im Bett an ihm las, bis ich erschüttert das letzte Blatt umwendete. Die Geschichte heißt D e r P r o z e ß und ist erschienen im Verlag Die Schmiede, Berlin, mit einem interessanten Nachwort des Herausgebers Max Brod.« Hieran anschließend versucht er, seine Leser auf die Besonderheiten von Kafkas Roman einzustimmen, der von gewaltiger Spannung und zugleich handlungsarm sei. Denn nur das Leiden, welches Joseph K. von seinem Gewissen bereitet wird, habe Gestalt gewonnen: »Wundersame Gestalt eines Leibes, dessen alle teilhaftig sind.« Des Prozesses »mit genialer Konsequenz festgehaltene Form« sei eine merkwürdige Vermischung von Wirklichem und Unwirklichem. Vieles, »das meiste vielleicht, mag aus Träumen entstanden sein, aus Träumen der Verdrängung und der Angst.«

Im Zentrum steht für Wiegand das Schuldgefühl der Hauptgestalt, das sie nach Verhaftung, Verhör und vorübergehender Freilassung ihrer inneren Freiheit beraubt hat. Als »Quelle von Kafkas Dichtung« sieht er »das jäh in uns erwachende Schuldgefühl« an, »die Qual des Gewissens«; der Grundakkord habe »den Klang von Goethes Anklage gegen die himmlischen Mächte: Ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein.«¹⁹³

Vom Blick auf diesen ethischen Kern der Dichtung Kafkas aus sucht Wiegand nach einer Erweiterung der Deutungsmöglichkeiten, die es erlauben könnte, eigene Zeit- und Realitätserfahrung in einen Zusammenhang mit der Romanwelt zu bringen: »Der Prozeß ist, wie alle große Menschheitsdichtung und wie Kafkas gesamtes Werk, das mühevollen Suchen nach dem rechten Weg, rein und frei zu sein. Aber das Thema des Buches ist ein doppeltes, aus dem einen ergibt sich notwendig das andere. Der Sehnsucht nach dem rechten Weg gesellt sich das Verlangen, Gerechtigkeit von unseren Mitmenschen zu erfahren. Die Tragik unseres Schuldgefühls wird verschlimmert durch die Erkenntnis, wie wehrlos wir selber dem rohen Eingriff der Mächte um uns ausgesetzt sind. Denkt man die Ideen Kafkas weiter, bis zu den Prozessen der Völker, dann sieht man bald den Krieg als eine Massenverhaftung durch ein anmaßendes Gericht an oder als eine Vergewaltigung zu dem Zweck, uns schuldig zu machen.«

Eine zweite, weniger spekulative Ebene für den Einbruch von Alltagsrealität in die symbolische Sphäre des Romans ergibt sich für Wiegand aus dem Umstand, dass Kafka die »irdischen Vertreter« seines »mystischen Gerichts« aus dem gewöhnlichen Justizwesen entnommen hat: So »wird der Roman trotz seiner symbolischen Bedeutung und der sich nur im Innern abspielenden Vorgänge zu einer Röntgen-Aufnahme unseres schuldbeladenen Gerichtsbetriebs. Die sich zwischen Joseph K. und den höchsten Richter, der nie sichtbar wird, als seine Diener stellen, sind parteilich, bestechlich und feindlich, die Ver-

193 Ganz ähnlich Hermann Hesse in seiner Besprechung im »Berliner Tageblatt«: »Denn es ist nicht diese oder jene einzelne Schuld, wegen welcher der Angeklagte vor Gericht steht, sondern es ist die Urschuld allen Lebens.« Sämtliche Werke. Bd. 18. S. 534.

teidiger sind machtlos. Schreckt uns nicht alle die Vorstellung, daß eine lügnerische Denunziation uns der Verhaftung, der Haussuchung und aller Willkür wildgewordener Rechtspflege ausliefern kann? Über das zeitlose Mysterium von der Stimme des Gewissens, über die aktuelle Satire auf unsere Justiz hinaus wird die Dichtung zum Schmerzensschrei von tausend unschuldigen Opfern irrender Richter, ist in ihr das Stöhnen der Gefängnisse und die Angst der Verfolgten.«

Die Erfahrung mit dem Weltkrieg und mit einer Justiz in der Weimarer Republik, die gegen linke Kräfte rücksichtslos vorging, sich auf dem rechten Auge aber als blind erwies¹⁹⁴, gab Wiegands Kafka-Lektüre eine aktuelle Dimension. Doch rückt er diese nicht in den Vordergrund, sondern deutet sie eher nur an, um dann wieder auf die Größe des Kunstwerkes und dessen unmittelbare Wirkung zurückzukommen. Er hebt den »reinen lichten fließenden Stil Kafkas« hervor, der organisch sei »wie das Geäder eines Blattes, wie die klare Stahlkonstruktion einer Maschinenhalle«, und bekennt sich dazu, ihn habe immer wieder Staunen und Beglücktheit erfasst »vor der Fülle und Tiefe einer Dichtung, die so ferne, so nahe und so umfassend ist wie das Idealbild des hohen Gerichts, von dem sie kündigt und von dem sie wohl ein Teil ist. Ich bin versucht, von dem Werke zu sprechen wie Franz Kafka von dem Gericht sagt: Es will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst und es entläßt dich, wenn du gehst.« (23.6.1925)

Im Umgang mit dem Werk Kafkas, dem er den Rang einer »großen Menschheitsdichtung« zuspricht, bewährte sich Wiegands Verständnis für die Moderne in der Literatur ebenso, wie sich sein Verständnis für die moderne Musik im Umgang mit dem Schaffen Strawinskys oder Schönbergs bewährt hat. Und ebenso wie dort, ist er auch hier bemüht, für diese seine Position Verständnis bei seinen Lesern aus der organisierten Arbeiterbewegung zu wecken, eine Brücke zwischen ästhetischem und sozialem Erneuerungsanspruch zu schlagen. Ganz dezidiert eine solche Funktionsabsicht hatten seine literaturkritischen Beiträge für den »Kulturwille«. Im Juliheft 1927 begann Wiegand dort mit einer Artikelreihe, in der »in zwangloser Folge« Hinweise auf we-

194 Heft 1 des Jahrgangs 1927 des »Kulturwille« stellte als »Sondernummer Justiz« eine Fülle von Beispielen hierfür zusammen.

sentliche Bücher und Autoren »aus der gewöhnlich ›Schöne Literatur‹ benannten Rubrik« mit Bemerkungen über Theater, Film und bildende Kunst abwechseln sollten: »Wir wollen den Bücherlesern, die es noch gibt, nicht zuletzt darum eine Anregung mehr geben, weil es eine kaum zu erschütternde Gewohnheit wurde, daß die Tagespresse über die ödesten Schmarren des Theaters korrekte Berichte bringt, bei jeder Neuinszenierung für ausgedehnte neue Standpunkte des Referenten willig Raum gibt – aber zur gewissenhaften Auseinandersetzung mit Nicht-Bühnenschreibern nur unter Stöhnen zu bewegen ist.« Dahinter stand Wiegands Erfahrung mit der LVZ, wo die ihm im Falle von Kafkas »Prozeß« eingeräumte Möglichkeit zu ausführlicherer Besprechung eines Romans die Ausnahme geblieben war. Abgesehen von einem Gedenkartikel zum 100.Geburtstag von Conrad Ferdinand Meyer (10.10.1925), einer Besprechung von Hesses »Kurgast« (2.3.1926) und zweier französischer Autoren (5.7.1926)¹⁹⁵ sowie eines Beitrags zum 50. Geburtstag von Hermann Hesse (2.7.1927) hatte er dort seitdem keine weitere Möglichkeit zu gründlicher literaturkritischer Äußerung erhalten.¹⁹⁶ Die »Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft« boten demgegenüber bessere Bedingungen. Wie er sie konzeptionell nutzen wollte, formulierte er ebenfalls eingangs der bereits zitierten ersten Sammelbesprechung im Juliheft 1927: »Hier soll nun sogenannten bürgerlichen Dichtern nämlich Aufmerksamkeit zuteil werden wie jenen, die aus dem Proletariat kommen oder nunmehr politisch das Gesin-

195 Heinrich Wiegand: Proletarier-Epos und Salonspsychologie (»Schwarzes Land« von Alphonse de Chateaubriant und »Den Teufel im Leib« und »Das Fest« von Raymond Radiguet).

196 1928 hatte er dann unter der Überschrift »Die Logik des Wunderbaren« wenigstens noch »Bemerkungen« zu Kafkas Romanen »Das Schloß« und »Amerika« in der LVZ veröffentlichten können, in denen es an zentraler Stelle heißt: »Eiseskälte vernunftkontrollierter Darstellung und Fieberhitze der Phantasie haben die vielleicht sonderbarsten Prosadichtungen dieses Jahrhunderts geschaffen.« (5.9.1928) Ende 1931 wies Wiegand dann in der LVZ auch auf die neu erschienene Sammlung »Beim Bau der chinesischen Mauer« von Kafka hin, »der erst nach seinem Tode als einer der tiefsten deutschen Dichter bekannt wurde, dessen große Romane hier alle angezeigt wurden.« (21.12.1931)

nungsprogramm revolutionsgewillter Arbeiterschaft teilen. Denn ein Dichter großen Formats geht über alle Parteiungen hinweg nachdenkliche Menschen etwas an und findet in allen Schichten Liebende. Wie denn auch unter proletarischen Dichtern jene die echten sind, die über ihr politisches Bekenntnis hinaus mit ihrer großen brennenden Kunst alle erfassen.«

Unter dem Titel des Romans von Oskar Maria Graf »Wir sind Gefangene« verband Wiegand in seinem ersten Beitrag dieser Art für den »Kulturwille« dessen Besprechung mit der von Kafkas Roman »Das Schloß« und jener von Hesses Roman »Der Steppenwolf«. Eine Konstellation, die günstige Voraussetzungen bot, sein Programm gleicher Aufmerksamkeit für proletarische und bürgerliche Autoren von Gewicht demonstrativ umzusetzen. Konnte er doch in dem Verfasser des autobiographischen Romans »Wir sind Gefangene«, dem 33jährigen Oberbayern Oskar Maria Graf, einen proletarischen Schriftsteller vorstellen, der beim Erzählen seines schweren Lebens dem Anspruch des Kritikers an einen »echten Dichter« entsprach: »Er erzählt es in schwerer, ruckhafter Sprache, aber alle Worte tragen in sich die Atmosphäre der sturmbewegten Tage. Die Echtheit und Einheit von Mensch und Stil, die Begabung, im kleinen Ausschnitt die Welt zu spiegeln, die Mischung hohen Leides und abgründigen Humors belehnen diese Selbstbiographie mit der Gnade einer seltenen Dichtung.« Im Falle dieses Buches, das zudem wegen der Schilderung des Kriegserlebnisses und der Münchner Revolutionstage zeitgeschichtlich von unschätzbarem Wert sei, wäre, so Wiegands Schluss, bei seinen Lesern keine weitere Werbung notwendig. Notwendig sei sie demgegenüber bei Kafkas zweitem nachgelassenem Roman »Das Schloß«. Nicht seinetwegen; denn der Kritiker bekennt seinen festen Glauben, dass die Werke des »vor drei Jahren fast unbekannt Verstorbenen zu dem Wenigen aus unserer Zeit gehören« würden, das »ob seiner Einzigartigkeit immer Bestand haben, immer von neuem entdeckt werden wird«, Notwendig sei die Werbung vielmehr um »unsertwillen«, damit möglichst viele aus dem Adressatenkreis von Wiegands Aufsatz der von Kafkas Werk ausgehenden »Erregung des Geistes und Herzens« teilhaftig werden könnten. Wobei er in Klammer einfügt, dass Lesern, die noch nichts

von diesem Autor kennen würden, vor den großen Romanen eine Vorbereitung durch die kleinen Bücher wie »Die Verwandlung«, »Das Urteik« oder »Der Hungerkünstler« zu empfehlen sei.¹⁹⁷

Der Werbung für einen aus Wiegands Sicht trotz hoher Auflagenziffern früherer Werke noch verkannten Dichter diene auch seine Besprechung des Romans »Der Steppenwolf« von Hermann Hesse. Desse »Abstinenz vom Berliner Literaturmarkt« und das Fortwirken seiner vielgeliebten Erstlingsbücher, von denen ihr mit »stattlicher Ironie« begabter Autor nur noch wenig wissen wolle, verhinderten das Wahrnehmen eines Schriftstellers, dessen »ungemütliche Aufrichtigkeit« mehr wöge »als alles muntere pseudorevolutionäre Literatentum«. Gegenüber den Lesern des »Kulturwille« hält es Wiegand für wichtig, auch bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt zu lassen, »daß 1914 unter den berühmten Dichtern Deutschlands Hesse allein den Mut hatte, kein Kriegslied, sondern gegen die falsche Begeisterung, gegen die Verhetzung zu schreiben«, und dass er sich in der Revolutionszeit »zu den reinen, edlen Gestalten Rosa Luxemburgs und Gustav Landauers in Liebe bekannte«. Den neuen Roman Hesses empfiehlt er seinen Lesern als einen außerordentlichen Versuch mit außerordentlichen Kunstmitteln: »Im ›Steppenwolf‹ gleiten unmerklich ineinander Schein und Sein, Leben und Traum. Alles ist erlebt, aber nicht mechanisch abgeschrieben, sondern in Zeichen und Gleichnis verwandelt. Um ein seiner Art ähnliches Werk zu suchen, müsste man zurückgreifen bis zu den Romantikern, deren Tradition dieser ›Steppenwolf‹ auf zauberhafteste fortführt.«¹⁹⁸

In seiner ersten Sammelbesprechung für den »Kulturwille« hatte Wiegand von zwei Autoren Romane vorstellen können, die er als

197 Als eine erste Hilfestellung für den Leser druckte das Juliheft des »Kulturwille« dessen Text »Vor dem Gesetz« ab. Neben dem Kafkas »Schloß« gewidmeten Teil der Sammelbesprechung im KW hatte Wiegand zu dieser Zeit noch einen größeren Kafka-Aufsatz verfasst, der, wie er an Hesse schrieb, »bei einer sehr anständigen Zeitschrift« läge. (Briefwechsel. S. 63) Es kam jedoch zu keiner Veröffentlichung; das Manuskript ist nicht überliefert.

198 Heinrich Wiegand: Wir sind Gefangene (Oskar Maria Graf, Franz Kafka, Hermann Hesse). In: Kulturwille. 4(1927) 7. S. 158.

Bestandteil eines künftigen Werke-Kanons ansah. Welche anderen er ebenfalls dazu rechnete, machte zwei Jahre später seine Antwort auf eine Anfrage des »Berliner Tageblatt« an das »lesende Publikum« deutlich. Unter dem Motto »Und in fünfzig Jahren ...?« hatte die Redaktion im Herbst 1929 von ihren Lesern wissen wollen, welche Werke lebender Dramatiker, Epiker und Lyriker dann wohl als die bedeutendsten Denkmäler der Gegenwart gelten, in den Lehrplan eines künftigen Literaturunterrichts aufgenommen werden und zum Standard der Allgemeinbildung gezählt werden würden.

Für die Epik nennt Wiegand Franz Kafka mit »Der Prozeß«, »Das Schloß« und »Amerika«¹⁹⁹, Hermann Hesse mit »Demian«, »Siddhartha« und »Der Steppenwolf«, Thomas Mann mit »Die Buddenbrooks« und »Der Tod in Venedig«, Heinrich Mann mit »Der Untertan«, »Die Armen« und »Der Kopf« sowie Hans Carossa: »Die wenigen Veröffentlichungen alle«²⁰⁰. Bei der Dramatik sind es Georg Kaiser mit seinen expressionistischen Dramen, Carl Sternheim mit Stücken »Aus dem bürgerlichen Heldenleben« und Gerhart Hauptmann mit frühen Werken von »Die Weber« bis »Die Ratten«, wobei Wiegand »Arbeiten seiner letzten fünfzehn Jahre« ausdrücklich ausnimmt²⁰¹. Für die Lyrik nennt er »ein dünnes Bändchen Auswahl aus den Gedichten« von Rainer Maria Rilke und von Stefan George: »Das Verswerk in seiner Gesamtheit.«

199 In einer Sammelbesprechung im »Kulturwille« hatte er hervorgehoben, Kafkas »Amerika« sei »heiterer als all seine anderen Bücher [...]. Manches Abenteuer Karls erinnere geradezu an Chaplin.« Kulturwille. 5(1928) 3. S. 55.

200 Alle Angaben nach einem im Nachlass Wiegands erhaltenen Durchschlag seiner Meldung an das Berliner Tageblatt. Dass er mit ihr ein Außenseiter gewesen sein muss, belegt die dort am 25. Oktober 1929 veröffentlichte Auswertung der Umfrage. Aus »vielen hundert« Einsendungen ergab sich eine Liste von 19 sehr oft und 19 seltener genannten Autorennamen, unter denen weder Kafka noch Rilke oder Carossa auftaucht.

201 Nach der Uraufführung von »Dorothea Angermann« hatte er in diesem Stück einen Versuch Hauptmanns gesehen, »die beste Tradition seiner naturalistischen Dramen fortzusetzen«, aber zugleich festgestellt, dieser sei »nur zum Teil gelungen.« Kulturwille. 4(1927) 1. S. 21.

Die Redaktion des »Berliner Tageblatt« hatte um Angabe des Alters der Einsender gebeten, eine Namensnennung wurde nicht verlangt. Diese mögliche Anonymität, von der er auch Gebrauch gemacht hat, kam Wiegand, der ja selbst im BT publizierte, besonders entgegen, da er so ohne jede sonst bei seinen literaturkritischen Arbeiten eventuell mitschwingende Rücksichtnahme und frei vom Zwang, sie begründen zu müssen, seine ganz persönliche Entscheidung treffen konnte. So fällt auf, dass er bei aller Freundschaft und Liebe zu Hermann Hesse diesen als Lyriker nicht berücksichtigt. Bemerkenswert ist ebenfalls die Fehlstelle Brecht. Zwar hatte Wiegand dessen Begabung auch schon vor dem Erlebnis »Dreigroschenoper« erkannt, er begegnete ihm zu diesem Zeitpunkt aber noch mit Skepsis. Nach der Uraufführung von »Mann ist Mann« Herbst 1926 hatte er in der Rubrik Theater-Querschnitt des »Kulturwille« angemerkt: »Brecht ist in seinem Stück, das die Verwandlung eines Mannes in einen anderen zeigt [...] zweifellos zuchtvoller als ehedem, zeigt beträchtliches Können, doch seine Beweisführung überzeugt bei weitem nicht so, wie es die Brecht-Gemeinde darstellt. [...] Zudem wird man bei Brecht trotz seines Dichtertums, das er oft bewies, noch nicht von der Annahme befreit: es geht ihm mehr um den Klamauk als um die Idee.«²⁰² Diese »Befreiung« trat für ihn erst 1931 ein, als er im November an Hesse schreiben konnte: »Ich las mit Erschütterung u. Bewunderung Brechts neues Drama »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«.«²⁰³

Ebenfalls ein Durchgangsstadium bezeichnet in seiner Wortmeldung zur Umfrage des BT Wiegands Bekenntnis zu Stefan George. Von ihm war er offensichtlich in seiner Jugend sehr beeindruckt worden, später hatte sich ein langsamer Ablösungsprozess vollzogen, der in den Jahren ab 1930 durch politische Konstellationen verstärkt worden ist. Unmittelbar nach Georges Tod Anfang Dezember 1933 schrieb er an Hesse: »Daß George starb, löste kein gutes Gefühl in mir aus. Auch er starb daran, daß er sah, wie alles böse war, was er mitgemacht hatte. Daran starben heuer viele, als sie den Unterschied zwischen Plan und Erscheinung sahen. Ich liebte früher einige Strophen von ihm sehr –

202 Kulturwille. 3(1926) 11 . S.228.

203 Briefwechsel. S. 251.

und es gibt davon auch jetzt noch welche. Daraufhin bezog ich treulich die Gesamtausgabe, und es war schlimm, wie ich immer kälter wurde. Was war dieser für ein Verfälscher! Sein Baudelaire war falsch, aber noch viel schlimmer war sein Shakespeare! Und so falsch war er selber. Er wollte mehr sein, als er war, darum die Pose. Darum die Einmischung in Dinge, die ihn nichts angingen, daher seine politische hintergründige Wirksamkeit.«²⁰⁴

Im selben Brief findet sich auch das Zeichen einer bestimmten Distanz zu Hans Carossa, über den er mit Blick auf dessen »Rumänisches Tagebuch« 1929 voller Begeisterung an Hesse geschrieben hatte: »Ein herrliches Buch [...] Der einzige Autor heute, der mich in der Reinheit seiner Sprache, in dem selbstverständlichen dichterischen Ausdruck an Sie erinnert«²⁰⁵. Nun heißt es: »In Carossas letztem Buch fand ich die Zeilen über Sie. Leider auch manche leere Verbindlichkeit, die er nicht nötig hätte. Leider auch Einerseits-andererseits-Plattitüden über den Krieg, wie sie jeder hinspricht. Es ist nicht alles des Carossas würdig, von dem ich Ihnen früher manchmal schrieb.«²⁰⁶

Aufschlussreich ist schließlich auch die Auswahl der von Thomas Mann genannten Bücher.

Die Beschränkung auf Hauptwerke aus der Vorkriegszeit (»Buddenbrooks« und »Tod in Venedig«) schließt eine Distanz zum damals neuesten Roman »Der Zauberberg« ein. In seiner Besprechung von Hesses »Kurgast« hatte Wiegand 1926 auf dessen thematische Nähe zum »Zauberberg« angespielt, um dann aber als wesentlichen Unterschied hervorzuheben, Hesse sei »dem Geist oder Ungeist eines Kurortes viel ferner als Thomas Mann«, er sei »so unmondän wie nur denkbar«. (2.3.1926) Eine Abgrenzung, die auf die gesamte Lebenshaltung beider Schriftsteller zielte und das Ressentiment Wiegands gegenüber der als stilisiert großbürgerlich empfundenen von Thomas Mann spürbar werden ließ. Auch hier sollte erst das Jahr 1933, wie noch zu zeigen sein wird, eine Wende herbeiführen. Als kurze Zeit nach der Aktion des »Berliner Tageblatt« Thomas Mann den Nobelpreis erhielt, änder-

204 Ebenda. S. 378f.

205 Briefwechsel. S. 161f.

206 Briefwechsel. S. 379.

te dies die Haltung Wiegands jedenfalls noch nicht. Im Dezember-Heft 1929 des »Kulturwille« kommentierte er diese »überragende Meldung aus der Literatur« zusammen mit der vom Tode von Arno Holz, der auch als Kandidat genannt worden war, wie folgt: »Erhalten hat den Nobelpreis für Literatur [...] Thomas Mann, der von Anfang an bessere Aussichten darauf hatte, weil er im Ausland viel bekannter ist. Thomas Mann ist kein revolutionäres Temperament wie Holz, er ist Repräsentant des Bürgertums, Verfechter der Ordnung, Bewahrer des Alten, ein moderner Humanist.« Dem »Erzähler von großem Können« gebühre hohe Achtung für »Dichte und Subtilität der Arbeit innerhalb des ihm zugewiesenen Kreises«, wofür Wiegand als Beleg wiederum »Tod in Venedig« und die gerade in einer preiswerten Volksausgabe bei Fischer erschienenen »Buddenbrooks« anführt.²⁰⁷

Die Umfrage des »Berliner Tageblatt« bezog sich auf zeitgenössische Dramatiker, Epiker und Lyriker deutscher Sprache, so dass auch die Antwort Wiegands ausschließlich seine Präferenzen in diesem Bereich enthalten konnte. In seiner literaturkritischen Tätigkeit für den »Kulturwille« dagegen reichte sein Blick deutlich darüber hinaus. So berücksichtigte seine ausführliche »Umschau« über »Kriegs-Erlebnisbücher« im Doppelheft 7/8 1929, der als Motto ein Wort des Abscheus über den Krieg 1870/71 von Maupassant vorangestellt war, mit Selbstverständlichkeit auch die Leistungen der Anti-Kriegsliteratur französischer und angelsächsischer Autoren. Von Romain Rollands Erzählung »Pierre und Luce« und dem Roman »Das Feuer« von Henri Barbusse über Upton Sinclairs »Jimmy Higgins« bis zu dem »prachtvoll lebendigen« Buch »Drei Soldaten« von John dos Passos bilden sie den internationalen Kontext für den anschließend behandelten deutschen Kriegsroman. Bei seiner Vorstellung verbindet sich Wiegands literaturkritische Wertung mit aus eigener Weltkriegserfahrung stammender Sachkenntnis und der daraus erwachsenen entschiedenen Kriegsgegnerschaft. Von daher sieht er sich berechtigt, vor einem Buch wie »Prisonnier Halm« von Karl Wilke zu warnen, das, literarisch bedeutungslos, als Geschichte einer französischen Gefangenschaft mittels »aufgeplusterter Phrasen« dem alten Nationalismus neue Nahrung zu

207 Kulturwille. 6(1929) 12. S. 240.

geben versprach. Seine Perspektive des einfachen Soldaten lässt ihn aber auch kritische Distanz zu einem Buch wie Rudolf G. Bindings »Aus dem Kriege« wahren, das er zwar als »vortrefflich geschrieben« beurteilt, dem er aber zu viel Eitelkeit des Ordonnanzoffiziers anmerkt: »Binding schreibt gewissermaßen immer zu Pferde. Sehr selten läßt er sich bis zum Auto herab.«²⁰⁸

Der Abschnitt in Wiegands Umschau, dem Bindings Buch zugeordnet ist, trägt die Überschrift »Dichter im Kriege«, stellt daher sehr unterschiedliche individuelle Reaktionen auf das Erlebnis Krieg nebeneinander, von Fritz von Unruh (»Opfergang«), von Joachim Ringelnatz (»Als Mariner im Krieg«), von Georg von der Vring (»Soldat Suhren«) und schließlich von Hans Carossa, dessen »Rumänisches Tagebuch« Wiegand als »seltenen Glücksfall für diejenigen, die an der Kunst hängen«²⁰⁹, empfand.

An erste Stelle des »deutschen Kriegsromans« setzt er jedoch Arnold Zweigs »Streit um den Sergeanten Grischa«. Für ihn unter allen Kriegsbüchern der einzige »kunstgerechte Roman« und als »Roman der Etappe, der Machtlosigkeit des Einzelnen, der Ungerechtigkeit der Gerichtsmaschine, der Unmenschlichkeit des Hauptquartiers und des bitteren Leidens eines Hilflosen« ein »Meisterwerk der Antikriegsliteratur«²¹⁰. Gattungsspezifisch hiervon abgehoben – aber in ihrer aufklärenden Wirkungspotenz nicht weniger wichtig – sind für Wiegand die »Frontberichte« von Remarque und Renn. Zwar habe der Autor von »Im Westen nichts Neues« als ein geübter Schriftsteller »pointiert, die Situationen leicht arrangiert«, dies mindere jedoch nicht ihre »Wesens Echtheit«. Man solle deshalb »ungeachtet kleinerer Einwände, über Remarques Erfolg froh sein. Er vermag bestimmt mehr als Zeigefinger und Lektion der Pädagogen.« Noch über das Buch von Remarque stellt Wiegand »Krieg« von Ludwig Renn. Mit einer Eloge auf das Werk des zum damaligen Zeitpunkt nur unter seinem Pseudonym bekannten Autors schließt seine Umschau über Kriegs-Erlebnisbücher: »So sachlich wie der Titel ist jede Seite. Keine Psychologie, kein überfließendes

208 Kulturwille. 6(1929) 7/8. S. 151.

209 Ebenda. S. 152.

210 Ebenda. S. 150.

Herz wie bei Remarque, sondern das Faktum Krieg kühl und überlegen, photographisch, aber zeit- und raumgerafft. Eine einzigartige, in ihrer Sprachzucht klassische Leistung. Renns Krieg kennt kein Privatleben, kein Pathos, keine Ekstase, keine Metapher. Er spricht nicht von Hölle, Weltuntergang und Chaos. Er nennt nur die Sachen. Aber es ist alles da, das Bild und das Grauen. Wie die Menschen in den Gräben kleben, abwehren und angreifen, jenseits unsrer Welt: das ist unheimlich scharf und sicher gezeichnet, wie mit Scheinwerfern beleuchtet. Renn kritisiert nicht das System, er rührt nicht an die Ursachen. Ich empfinde den Krieg anders als er, ich widerspreche ihm heftig in seiner Beurteilung der Revolution, mich irritiert sein Schweigen vor dem Schwindel, aber trotzdem: das Geschehen des letzten Krieges ist für mich nirgends packender, anschaulicher und unbestechlicher geschildert worden als von dem Berufssoldaten Renn. Remarque und Renn: Pflichtlektüre für Alle.«²¹¹

Neben der Einbeziehung internationaler Literatur unter thematischen Aspekten wie dem Kriegserlebnis finden sich in Wiegands Arbeiten für den »Kulturwille« auch spezielle Überblicksdarstellungen zu verschiedenen Nationalliteraturen. In Heft 2/1929, das seinen – mit dem eigenen Namen gezeichneten – Aufsatz über Jazz enthielt, publizierte er beispielsweise unter seinem Pseudonym Christian Zweter auch eine »Führung von Deutschen durch ein imaginäres Museum der USA-Literatur«. Zuvor schon hatte er in Form fiktiver Ansprache an einen literaturinteressierten Freund für die Monatsschrift »Literaturbriefe« zur französischen²¹², englischen und amerikanischen Literatur

211 Ebenda. S. 152. Ein Jahr später trat er in der LVZ entschieden Versuchen von rechter Seite entgegen, »Remarque, Renn und Zweig als Geschäftemacher« zu diffamieren, obwohl diese ja »als sie ihre Bücher schrieben, nimmer ahnen konnten, welchen Erfolg sie haben sollten«, während »in den Reihen der Rechten, der Konjunktur dienend, die Kriegsbücher gleich in Serien hergestellt werden«. Diesem »nationalistischen, phrasenbeladenen« Fabrikbetrieb eines Autors wie Beumelburg gegenüber »kann man gar nicht genug auf die paar guten Werke hinweisen, nicht genug auffordern, sie zu lesen«. (29.7.1930).

212 Im Literaturbrief Frankreich empfahl er auch Marcel Proust: »Gesellschaftskritik eines Reichen, eines Sonderlings vornehmster Art. Proust: Gipfel der

verfasst. Die dabei von ihm unternommenen Rückgriffe auch auf Autoren früherer Jahrhunderte²¹³ entsprachen dem grundsätzlichen Bildungsauftrag des »Kulturwille« gegenüber seinen Lesern, die ja im Regelfall nur die achtklassige Volksschule hatten besuchen können, an der kaum literaturgeschichtliche Kenntnisse vermittelt wurden. Sie sollten die Möglichkeit geboten bekommen, einzelne Leseerlebnisse in größere Zusammenhänge einordnen zu können. Dies betraf ebenso die Literarentwicklung im eigenen Land und in jüngster Vergangenheit. Im Novemberheft 1928, das dem zehnjährigen Jubiläum der Novemberrevolution gewidmet war, zeichnete Wiegand in einem längeren Artikel die »Bewegungskurve der Kunst 1918-1928« nach, wobei er gleichermaßen die spezielle Situation in Leipzig mit Aufstieg und Fall des »Drachen« und der »Retorte« im Blick hatte wie die allgemeine mit dem Engagement vieler Künstler und Intellektueller an der Seite der Arbeiterbewegung in der unmittelbaren Nachkriegskrise und dem Erlahmen des revolutionären Impetus nach 1924 als »Wirkung der wiedergewonnenen Wertbeständigkeit des Geldes.«²¹⁴

Ein weiterer Grund für eine dezidiert literaturgeschichtliche Betrachtungsweise war Wiegands Abneigung gegen den »Novitätenrummel« des bürgerlichen Literaturbetriebs mit dem »eiligen Neuheitendienst« der Tageszeitungen und der Gefahr unberechtigter Superlative für neue Werke von Favoriten: »Sprächen die Literaturjournalisten wahr, dann wimmelte es um uns von Hölderlins und Nietzsches.« Dem entgegen stellt er die rhetorische Frage: »Und warum nicht gültige Romane oder Biographien, die man zum zweitenmal las, zum zweitenmal besprechen?«²¹⁵ Was allerdings keineswegs bedeutete, dass er andererseits nicht auch emphatisch auf einen neuen Autor oder ein neues

intellektualistischen psychologischen Prosa. Versuche es mit: Im Schatten der jungen Mädchen.« Kulturwille. 6(1929) 9. S. 201.

213 Der Literaturbrief »England« beispielsweise schlägt einen Bogen von Swift und Defoe über Scott, Wilde, Shaw und Conrad bis zu Galsworthy und D.H. Lawrence. Vgl. Kulturwille. 4(1927) 11. S. 248.

214 Heinrich Wiegand: Bewegungskurve der Kunst 1918-1928. In: Kulturwille. 5(1928) 11. S. 218.

215 Heinrich Wiegand: Schuld der Kunstkritik an der Kritiklosigkeit der Massen. In: Kulturwille. 5(1928) 2. S. 24.

Werk reagieren konnte. So auf die Ende der zwanziger Jahre in deutscher Übersetzung erscheinenden ersten Bücher eines jungen Amerikaners. Im Dezember 1930 schrieb er voller Begeisterung an Hesse, einer habe ihn »letzthin mit seiner Art zu schreiben glücklich gemacht« und er halte »ihn für einen großen Erzähler«: Ernest Hemingway.²¹⁶ Seinen Roman »In einem anderen Land« (dt. 1930) empfahl er sowohl in der LVZ als auch im »Kulturwille« nachdrücklich seinen Lesern als ein wirkliches »Buch des Jahres«: »Ein Buch von Krieg und Liebe, geschrieben von dem Amerikaner Ernest Hemingway. Es heißt in der deutschen Übersetzung [...] »In einem anderen Land«, und dieser Titel ist schlecht (der originale lautet: Abschied von den Waffen), aber das Buch ist herrlich. [...] Selten wird etwas beschrieben, nie über etwas geschwätzt. Immer leben die Dinge und Menschen durch sich selber. [...] Keine Künstelei, keine literarische Geste – aber alles hat Atmosphäre, Düfte, Farbe, Fleisch. Man spürt es regnen, man spürt die Wärme der Betten. Die Offenheit hat keine Grenzen. Es gibt gewiß wenig Bücher die so dinglich, so sinnestark sind wie die Bücher Hemingways, so frisch, so geradezu.« (31.12.1930)

Damit trat Hemingway mit seinen ersten Werken²¹⁷ neben zwei andere ausländische Lieblingsautoren Wiegands: Joseph Conrad und Knut Hamsun. Welchen Rang er Letzterem zuerkannte, belegte der Schluss eines zahlreiche Neuerscheinungen überblickenden Literaturbriefs im »Kulturwille« von März 1928. Nach – unter anderem – einem eher distanzierten Hinweis auf »Ulysses« von James Joyce²¹⁸, einem

216 Briefwechsel. S. 224.

217 Über den Roman »Fiesta«, den er erst nach »In einem anderen Land« gelesen hatte, schrieb er am 30.6.1931 an Hesse: »Kennen Sie Hemingways »Fiesta«? Auf dem traurigen Grunde der Wüstheit, hinter dem Brutalen die Zartheit, kein Wort von Gefühlen, aber dahinter alle Traurigkeit und aller Schmerz, aufgelöst in die sinnlichen Dinge – in Essen und Trinken liegt bei ihm der ganze Jammer, möchte ich sagen.« (Briefwechsel. S. 240)

218 »Was nun den »Ulysses« des Iren James Joyce betrifft, so schäme ich mich nicht der trivialen Meinung, daß wir uns um ein Buch, solange es 100 Mark kostet, nicht zu kümmern brauchen. [...] Ich vertrete noch immer – bei hoher Verehrung für Freud –, daß wir wichtigeres zu tun haben, als stunden-

kritischen Verriss von Konstantin Fedins Roman »Städte und Jahre«²¹⁹ und einer Sympathieerklärung für Leonhard Franks »Ochsenfurter Männerquartett«²²⁰ feierte er dort Knut Hamsuns »Landstreicher« als einen »zeitlosen« Roman: »Beim Lesen ist man unsagbar froh, daß Hamsun noch lebt [...], der mit so souveränem Können Menschen, Bilder und Geschehen mit den feinsten Mitteln bald bitter, bald milde hinstellt und alle Atmosphäre und jeden Hintergrund in seine Worte eingefangen hat [...] als eine Naturkraft, die Geschichten schreibt. Was darin steht: herrlicher konnte es nicht beschrieben werden, tiefer durchleuchtet nicht der Mensch.«²²¹

Noch im selben Jahr ließ Wiegand, im Dezemberheft 1928 des »Kulturwille«, dieser begeisterten Besprechung des damals neuesten Romans von Hamsun eine ausführlichere und differenziertere Würdigung des Autors folgen, die auch nach den historischen Erfahrungen mit der Person Hamsuns im Zweiten Weltkrieg noch von Interesse ist. Den 70. Geburtstag von Selma Lagerlöf am 20. November 1928 nutzend, schrieb er als Vorgriff auf den ein Jahr später zu erwartenden Hamsuns zusammenhängende Gedenkartikel gleich für »Zwei Skandinavien«. Auch hier lässt er keinen Zweifel an dem Rang des Norwegers. Gleich zu Beginn heißt es: »Tausenden gilt er als der größte lebende Romancier, ich gehöre unter die Tausende.« Doch er stellt sich nun auch der Frage, welche besondere Schwierigkeit »Sozialisten

lang versonnen auf die Liebeswerkzeuge zu starren.« (Kulturwille. 5(1928) 3. S. 54)

219 »Ich las auch mit Genugtuung in einer kommunistischen Zeitung eine vorsichtige Ablehnung. Man könne den dichterischen Realismus nicht entbehren, schrieb sie. Das will hier heißen: die Wahrheit. [...] Solche Stümpereien schaden einer beginnenden proletarischen Literatur. Lernen, lernen und saubere Arbeit machen – das müssen wir fordern. Die sozialistischen Verlage dürfen in der Übersetzung von Geschwätz nicht mit den bürgerlichen Verlagen konkurrieren.« (Ebenda S. 54f)

220 »Ein Nachkriegsroman um Würzburg, um Jugend und Kleinbürger, zwar nicht bis ins letzte ausgeglichen, aber beladen mit Kostbarkeiten, in denen große Kunst und warme Menschlichkeit und atmende Landschaft einander durchdringen zu heiterer und schmerzlicher Gestalt.« (Ebenda. S. 55)

221 Ebenda. S. 55.

und Revolutionäre« im Umgang mit diesem Dichter zu überwinden hätten, der »über alle Bemühungen« lächeln würde, »die Welt zu ändern.« Und der auch im Unterschiede zu Selma Lagerlöf, die durch den Weltkrieg tief erschüttert wurde und »die Kriegsschande« bekämpfte, Krieg und Zeitenwende ignoriert habe: »vor- und nachher schreibt er die Geschichte norwegischer Durchschnittsmenschen.«

Wiegand sah die Ursache hierfür darin, dass Hamsun »niemals stark als K r i t i k e r« gewesen sei, der Zeit gegenüber ebenso wenig wie im engen Bereich der Literatur: »Wenn er zeitkritisierend schimpft«, so etwa in seiner Polemik gegen Ibsen und Tolstoi, »ist er nicht ernst zu nehmen.« Das seien aber »Schwächen eines großen Dichters, die nichts bedeuten vor dem Glanz und der ruhigen Echtheit aller anderen, unkritischen Partien seiner Romane.« Ihre besondere Wirkung beruhe auf zweierlei Magie, auf ihrer Darstellung der Natur und der Menschen. Vielleicht, so schließt Wiegand seine Betrachtung, würde Hamsun, wäre er ein deutscher Dichter, sich aktiv den akuten Problemen der Zeit stellen – »Aber er lebt weit hinten in den Schären, meidet die Städte, und macht das Leben reicher auch ohne politische Stellungnahmen; wir freuen uns des Naturspiels: Hamsun.«²²²

Auch bei der Betrachtung des Werkes von Selma Lagerlöf klammerte Wiegand die kritische Frage nach dem Grad der soziologischen Einsichten der Autorin nicht aus. Jene seien »bei allem tätigen Hilfswillen, bei allem herzvollen Mitgefühl für die Besitzlosen, des öfteren die einer frommen Lehrerin aus traditionsstarkem gutem Hause.« Doch überwiegt auch hier letztlich seine Bewunderung für »den großen Atem der Erzählung« und »die Plastik der Menschendarstellung«. Diese tritt besonders bei der Vorstellung des für ihn schönsten Werkes der Lagerlöf, der »Wunderbaren Reise des kleinen Nils Holgerson mit den Wildgänsen« hervor, die er sich absichtlich für den positiven Ausklang seiner Darstellung aufgespart hatte: »Ein Kinderbuch mit vielen, vielen herrlichsten Geschichten von Tieren und Kindern, Bergen und Flüssen, Wäldern und Seen, von mühseliger Arbeit und köstlicher Reise, von schwerem Elend und leichten Träumen. Märchen und Wirklichkeit in buntem Wechsel, und die Märchen bergen tiefe Wahrheit. Es

222 Kulturwille. 5(1928) 12. S. 244f.

fesselt die Kleinen und beglückt die Großen. Als ein Heimatbuch geschrieben, spiegelt es die ganze Welt.«²²³

Wiegands Aufsätze über die beiden großen skandinavischen Erzähler demonstrieren, wie er bei der Betrachtung von Literatur die Relation zwischen einer kritischen Sicht aus der Perspektive der sozialistischen Arbeiterbewegung und der Würdigung des ästhetischen Wertes einer Dichtung unabhängig von der politischen Position ihres Schöpfers zu gestalten bemüht war. Sein übergreifendes Anliegen blieb dabei, das Qualitätsgefühl seiner Leser zu schulen. Und dieses sah er nicht nur durch die Oberflächlichkeit jener »Bücherfresser« in den bürgerlichen Zeitungen bedroht, die allwöchentlich »mindestens zwei Dutzend Buchbesprechungen« liefern, sondern auch durch Kurzsichtigkeit bei den Vertretern einer sozialistischen Alternative: »Der Dogmatiker – es hilft nichts, das zu verschweigen – trägt von sich aus nichts dazu bei, die Massen Wert von Talmi, Ausgezeichnetes von Mittelmäßigkeit unterscheiden zu lehren.« Denn er »kennt nur die Unterscheidung: für uns, wider uns«, die zwar »als Abwehr gegen den Wirrwarr der bürgerlichen Kunstverrichtung« eine relative Berechtigung habe, die jedoch die »eigene Sache« auf den politischen und ökonomischen Kampf reduziere: »aber zu ihr gehört auch die so gern und rasch mißhandelte Kunst und am meisten die Literatur«.²²⁴ Wiegand sah sich angesichts dieser Konstellation dazu verpflichtet, beiden Aspekten gerecht zu werden, indem er sich um reinliche Scheidung zwischen ihren Ansprüchen bemühte. Einerseits widmete er Autoren und Werken, die den Zielen der sozialistischen Arbeiterbewegung nahe standen oder sie programmatisch vertraten, besondere Aufmerksamkeit. Dies galt sowohl für die deutsche proletarisch-revolutionäre Literatur als auch – und ganz besonders – die Literatur aus Sowjetrußland. Andererseits war er weder bereit, bei ihrer Beurteilung Konzessionen hinsichtlich der künstlerischen Qualität zu machen, noch hielt er sich in seiner Bewunderung bedeutender literarischer Leistungen zurück, wenn diese von »bürgerlichen« Autoren erbracht worden waren.

223 Ebenda. S.244.

224 Kulturwille. 5(1928) 2. S. 24f.

Ein Beispiel für die differenzierte Auseinandersetzung mit politisch nahestehender aber nicht als geglückt empfundener Dichtung ist folgender Theaterbericht Wiegands im Novemberheft 1927 des »Kulturwille«: »Auch in Leipzig, im Schauspielhaus, erprobte man ein Stück, an dessen Ende das Bekenntnis zum Sozialismus steht, das Schauspiel »Kolonne Hund« von Friedrich Wolf. Auch in Leipzig gab es am Schluß stürmischen Beifall. Aber das war mehr eine politische Demonstration; unsere gute Gesinnung wurde durch das Schlusslied: Brüder, zur Sonne, zur Freiheit! eingefangen für ein schlechtes Können und eine unreife Romantik. Der Griff von Friedrich Wolf war gut: er wollte Siedler zeigen, die das Arbeitslosenproblem mit der Urbarmachung der Moore zu lösen versuchen. Aus ihrem Tun und den Widerständen der großkapitalistischen Umwelt hätte ein starkes soziales Drama werden können, [...] wenn Wolf nicht damit eine verschwommene Frauenaffäre verknüpft und an Stelle glaubhafter Gegner einen lächerlichen schwarzen Mann hingestellt hätte.«²²⁵

Als gelungener in dieser grundsätzlich erwünschten Richtung empfand Wiegand dann das Anfang 1929 an der Berliner Volksbühne aufgeführte Frühwerk »Die Bergbahn« von Ödön von Horváth: »... ein grobes, aber zupackendes Stück. Eines wie wir viele nötig haben, ehe ein Genie das vollendete Proletarierdrama schreiben kann.«²²⁶ Und auch Friedrich Wolfs zweiten Versuch eines Gegenwartsstückes sah er als deutlichen Fortschritt gegenüber dem vorangegangenen an. Nach der Uraufführung von »Zyankali« durch die »Gruppe junger Schauspieler« in Berlin schrieb er im »Kulturwille«: »Der Autor, ehemals ziemlich verwirrt in seinen Gedanken und seiner Dramatik (Kolonne Hund!), hat hier ein klares, handfestes proletarisches Stück gegen den Paragraphen 218 geschrieben.«²²⁷

225 Kulturwille. 4(1927) 11. S. 247.

226 Heinrich Wiegand: Berliner Neuigkeiten. In: Kulturwille. 6(1929) 2. S. 40. Zugang zur Spezifik Horvaths fand Wiegand dann 1932 nach der Uraufführung von »Kasimir und Karoline« am Leipziger Schauspielhaus: »ein leichtes Stück, liebenswert durch entzückende Dialoge, die Melancholie in der Buntheit der Farben, Wahrhaftigkeit der Menschendarstellung und den besonderen Reiz des Horvathschen Humors.« (Kulturwille. 9(1932) 12. S. 202)

227 Kulturwille. 6(1929) 10. S. 204.

Keine Rolle spielte für Wiegand bei der Wertung der »eigenen«, d.h. mit der organisierten Arbeiterbewegung verbundenen Literatur, ob die jeweiligen Autoren politisch der SPD oder der KPD nahe standen. So wie im »Kulturwille« sowohl sozialdemokratische Arbeiterdichter wie Max Barthel, Heinrich Lersch oder Bruno Schönlink zu Wort kamen als auch Angehörige des im Oktober 1928 gegründeten Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller wie Erich Weinert, Johannes R. Becher oder Kurt Kläber²²⁸, waren auch die kritischen Beiträge für beide Richtungen offen. Im Rückblick aus dem Jahr 1983 hat Walter Fabian gerade dies als einen allgemeinen Vorzug des »Kulturwille« herausgestellt: »Ja, bei *Kulturwille* und *ABI* gab es, im Rahmen des Sozialismus, einen pluralistischen Raum wie sonst kaum irgendwo – und nicht zuletzt dies erklärt die Lebendigkeit und den Erfolg dieser Zeitschrift.«²²⁹ Explizit erörtert wurde dieses Konzept eines »pluralistischen Raumes im Rahmen des Sozialismus« im Novemberheft 1929, das dem Thema »Proletarische Dichter« gewidmet war und mit Emil Ginkel, Franz Key und Walter Bauer drei verschiedene Vertreter der jüngsten Arbeiterdichtung vorstellte. Der damalige Redakteur des »Kulturwille« Johannes Kretzen schrieb einleitend über Emil Ginkel, den er zu einer Veranstaltung des ABI eingeladen und später auch persönlich in seinem Wohnort Eberfeld aufgesucht hatte. Ginkel hatte seine Antwort auf die Einladung »mit kommunistischem Gruß« gezeichnet, wie Kretzen es deutet, wohl in der Annahme, dies sei den ihn einladenden Sozialdemokraten etwas Neues oder würde sie gar abhalten, »dem Dichter Ginkel noch einen Gedanken zu schenken«. Darauf Kretzen: »Wir antworteten Ginkel: Wir haben natürlich schon vorher gewußt, daß Sie Mitglied der Kommunistischen Partei sind. Ihre Zugehörigkeit zur KPD ist aber für uns keine Hindernis, Sie an einer Veranstaltung des ABI mitwirken zu lassen. Wir schätzen in Ihnen den Arbeiterdichter und sind nicht so engherzig, Sie deshalb weniger zu schätzen, weil Sie Kommunist und wir Sozialdemokraten sind.« Im Anschluss hieran berichtete Kretzen von seiner persönlichen Begegnung mit Gin-

228 So in dem Dezemberheft 1926 »Deutsche Arbeiterdichtung der Gegenwart«.

229 Walter Fabian: Vorwort zu: Frank Heidenreich. S. 2.

kel und stellte seine soziale Situation und seinen politischen Entwicklungsweg dar, der ihn von der USPD zur KPD geführt hatte, was in seinem Fall jeder »als durchaus folgerichtig anerkennen« müsse, »der ohne pharisäischen Stolz auf seine eigene Sicherheit in jener Situation ist, oder nicht eigene Neigungen in gleicher Richtung zu bereuen hat.« Das Schaffen Ginkels jedenfalls weise »über den engen Rahmen des Parteikommunismus hinaus« und sollte in seinen besten Teilen »schon heute der *ganzen* Arbeiterbewegung gehören«. ²³⁰

An diese Vorstellung der Person durch Johannes Kretzen schloss sich ein Beitrag Wiegands (unter seinem Pseudonym Christian Zweiter) über den *Dichter* Ginkel an. Für ihn traf auf diesen Autor dieser Begriff in einem Maße zu wie sonst auf keinen unter den »hochgekommenen und den weniger bekannten« proletarischen Lyrikern: »Das ist Ginkels Stärke: er führt vom nahen Erlebnis, plastisch hingestellt, ins Weite, allgemein Gültige. Das alte Gesetz großer Kunst. Gelegenheitsdichtung im hohen Sinne.« Sein Versband »Pause am Lufthammer«, 1928 im Internationalen Arbeiterverlag Berlin erschienen, enthalte zwar auch mangelhafte Gedichte, zeige aber, dass er den »einprägsamen Ton für viele Arten der Dichtung«, Ballade, Romanze, Lied, Klage, Bekenntnis, zu finden in der Lage sei. Eine Schwäche Ginkels sah Wiegand in dessen Neigung, an das gültig Ausgedrückte – vor allem bei seinen bis dahin unveröffentlichten, meist zu langen Gedichten – noch kommentierende Strophen »anzukleben«: »Ginkels Schaffen, einem tiefen menschlichen Anstoß entspringend, kommt in vielen Einzelstrophen und im ganzen Gedicht oft auf den Punkt, wo das dichterische Motiv erschöpft ist. Da besinnt er sich, daß noch eine Parole zu geben sei, daß noch Agitation kommen müsse, daß die Kunsttanten der Partei etwas vermissen könnten. Er fügt mit der geschickten Hand die gewünschten Noten hinzu, und das Gedicht wird beschädigt, wächst aus.« Zu einer derartigen »kritischen Achtsamkeit«, wie er sie hier demonstrierte, fühlte sich Wiegand gerade »der seltenen Kraft Ginkels gegenüber« verpflichtet, zumal diesem die »Hilfen intellektueller bürgerlicher Literaten verschlossen blieben.« Dabei sei seine Arbeit heute schon so wertvoll, »daß sie ihm Raum, Zeit und Mittel zur unbeküm-

merten dichterischen Produktion gewähren müßte.«²³¹ Und so auch die Möglichkeit gründlicherer Nacharbeit an seinen Texten.

Auf die besondere Stellung Ginkels kam Wiegand dann noch einmal in seinem Überblicksartikel »Jüngste Arbeiterdichtung« zurück, der die Vorstellung einzelner Autoren in jenem Heft des »Kulturwille« beschloss. In ihm hob er noch Hans Lorbeer und Wilhelm Thascyk als besondere Begabungen hervor, um sich am Ende die Frage zu stellen, weshalb er gerade von Emil Ginkels »fehlerhaften, groben Versen so gepackt« worden war. Nachdem er viele Stunden über anderen Arbeiterdichtern gegessen habe, wisse er die Antwort wieder ganz genau: »Weil Ginkel mehr Kraft hat als die anderen, mehr Natürlichkeit und Eigenart, weil er eindringlicher als die vielen sauberen Verse der anderen zeigt, was und wie Arbeiterdichtung sein kann und sein soll.«²³² Ein Urteil Wiegands, das Alfred Klein in der von ihm Anfang der 1970er Jahre vorgelegten ersten wissenschaftlichen Gesamtdarstellung der Arbeiterliteratur in der Weimarer Republik als wichtigsten Beleg dafür zitiert hat, dass die Leistung Emil Ginkels, »eines der vielversprechendsten Talente aus der Arbeiterklasse«, auch außerhalb des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller wahrgenommen worden sei.²³³

Wiegands erste systematischere Beschäftigung mit dem Thema Arbeiterliteratur für das Novemberheft 1929 des »Kulturwille« ist in mehrfacher Hinsicht für sein Wirken als Literaturkritiker folgenreich gewesen. Auf einen weiteren Autor, der ihm dabei als originell und wichtig aufgefallen war, Hans Lorbeer, machte er auch in der LVZ aufmerksam. Seinen Erzählungsband »Wacht auf« hat er dort schon im September 1929 besonders hervorgehoben und von den ihm damals noch unbekanntem Gedichten geschrieben: »wenn seine Verse so gut sein sollten wie seine Geschichten vom Chemieproleten, dann haben sie ausgesprochen proletarischen Charakter, Gegenständlichkeit, re-

231 Christian Zweter: Der Dichter Ginkel. In: Kulturwille. 6(1929) 11. S. 212.

232 Christian Zweter: Jüngste Arbeiterdichtung. In: Kulturwille. 6(1929) 11. S. 216.

233 Vgl. Alfred Klein: Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller. 1918-1933. Berlin / Weimar 1972. S. 432f.

volutionären Elan und Formsinn«. (12.9.1929) Im März 1931 konnte er dann über einer Lesung Hans Lorbeers im Leipziger Volkshaus berichten, die diese seine Erwartungen offenbar voll bestätigt hatte: »Lorbeer gehört zu den begabtesten Hoffnungen der jungen Arbeiterdichtung. Sein Schaffen kommt aus wirklicher Anschauung, aus leiblich-geistigem Erlebnis der Arbeitswelt. Er ist einer der Wenigen, die ein echtes Talent zum Pathos, zum Aufruf der Massen haben, dem allerdings manchmal die Weitschweifigkeit zur Gefahr wird.«²³⁴

Ebenfalls empfehlend erwähnt hatte Wiegand in seinem Überblicksartikel im »Kulturwille« Kurt Kläber, dem er im Sommer 1928 während eines Besuches bei Hermann Hesse in Montagnola persönlich begegnet war.²³⁵ Positiv hervorgehoben hatte er dessen Einleitung zu Hans Lorbeers Erzählungsband »Wacht auf!« sowie seinen eigenen Erzähl- und Gedichtband »Revolutionäre« (1925), sich aber zugleich von dem Redaktionsmitglied der vom Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller herausgegeben Zeitschrift »Linkskurve« distanziert:

»Der schöpferische Künstler Kläber ist viel glücklicher und überzeugender als der theoretisierende Literaturpolemiker Kläber.«²³⁶ Auch dies war über den Einzelfall hinaus symptomatisch für Wiegands Position. Während er bei der Beurteilung ihrer literarischen Leistungen kommunistischen Autoren ohne Vorbehalte begegnete, ja gerade in ihrem Kreis die interessantesten Ansätze zu einer modernen Arbeiterliteratur wahrnahm, stand er parteioffiziellen theoretischen Verlautbarungen aus dem Umfeld der KPD äußerst skeptisch gegenüber. Hier sah er zumindest ebenso stark wie bei vielen Funktionären der SPD einen kunstfeindlichen Dogmatismus am Wirken. So schrieb er nach der Lektüre des Junihefts 1932 der »Linkskurve«, das u.a. den Auf-

234 Mit Blick auf die Erzählungen hatte er 1929 im Kulturwille neben dem Lob für ihren »revolutionären Elan und künstlerische Qualitäten« kritisch angemerkt: »Er schwächt nur seine echten Geschichten von den Chemieproleten oft durch konventionelle Parteibelehrungen am Ende ab.« (Kulturwille. 6(1929) 11. S. 215)

235 Der mit der Schweizer Jugendschriftstellerin Lisa Tetzner (1894-1963) verheiratete Kurt Kläber (1897-1959) lebte seit 1924 im Wechsel in Berlin und bei seiner Frau in Carona nahe Montagnola.

236 Ebenda.

satz »Tendenz oder Parteilichkeit« von Georg Lukács enthielt, an Hesse: »Dazwischen las ich wieder einiges in kommunistischen Literaturzeitschriften. Das ist das trockenste, kleinlichste, dürrste und folglich unfruchtbarste Zeug, was man sich denken kann. Jetzt haben sie entdeckt, in langen, langen Aufsatzfolgen völlig unproduktiver Theoretiker, daß Tendenz haben faulste Bürgerlichkeit ist, das Kunstwerk könne nur entstehen durch Parteilichkeit, es gibt aber nur eine ›richtige‹ Parteilichkeit, die kommunistische. Wobei der Nachdruck im Grunde nicht auf ›Kommunismus‹ liegt, sondern auf ›richtige‹ (= meine) ›Partei‹. Die Fehler der Form und des Stiles werden erklärt aus mangelnder marxistischer Wissenschaft und versichert, daß alles nur dann vollkommen sein würde, wenn der Schreiber eben tiefer in den Marxismus eingedrungen wäre.«²³⁷

Parteiläufigkeit, Aufgabe des individuellen Urteils durch Anerkennung einer verbindlichen Partei-Doktrin, all das lag Wiegand generell fern, und er empfand in dieser Hinsicht die KPD noch mehr als Partei als die SPD. Hier bestand eine Grenze, die er nicht zu überschreiten gewillt war. Andererseits blickte er wie viele linke Intellektuelle der Weimarer Zeit mit Sympathie und Hoffnung auf die Entwicklung in Sowjetrußland. »Prorussisch [...], was das Ganze des russischen Unternehmens anlangt«²³⁸, sah er in der Oktoberrevolution »einen gewaltigen Ruck der Weltgeschichte, [...] eins ihrer kühnsten Experimente«.²³⁹ Von daher erhielt jene Literatur, die hiervon Zeugnis gab, für ihn von vornherein ein besonderes Gewicht. Im Aprilheft 1929 des »Kulturwille« widmete er dem im Malik-Verlag erschienenen Band »Dreißig neue Erzähler des neuen Rußland« unter der Überschrift »Symphonie von Rußland« eine ausführliche Rezension. Sie verstand sich als nachdrückliche Empfehlung und sah bei durchaus differenzierter Wertung der Leistung einzelner Autoren den »Reichtum des Buches«, gegenüber dem »einzelne literarische Mängel unwesentlich« seien, im »stofflich

237 Briefwechsel. S. 305.

238 Briefwechsel. S. 311.

239 Heinrich Wiegand: Zürcher Wallfahrten. Memorial für C.F. Meyer, Keller, Hugo Ball, das Kabarett Voltaire und Lenin. In: »Leipziger Volkszeitung« vom 12.3.1928.

Interessanten«: die »bannende Themenwahl: das ist das große Positivum der jungen Russen«. Das »ungeheueres Erlebnis« von Revolution und Bürgerkrieg, dargestellt durch »harte, furchtlose Wahrhaftigkeit«, mache das Buch »so weit und bunt, erhebend und erschreckend« wie die Realität Russlands.

Wiegand konstatiert zugleich anerkennend, dass den Geschichten des Bandes von verschwindenden Ausnahmen abgesehen »jede propagandistische Haltung« fehle: »Es wird nichts rosenrot gefärbt, es geht sehr klar aus den Geschichten hervor, wie schlecht der Mensch sein kann, wie widerwärtig und tölpelhaft, auch wenn er Revolutionär und Parteimitglied ist.« Aber im Unterschied zu den alten russischen Dichtern würden die neuen Autoren zeigen, »wie man trotz pessimistischer Erkenntnis nicht resigniert, sondern sich auf den Weg der Änderung macht.«²⁴⁰ Wegen der Vermittlung dieser Erfahrungen seien diese »handwerklich tüchtigen, oft konventionellen Erzähler« für den Arbeiter-Leser wichtiger »als revolutionäre Formexperimente mit Sprache, Ton und Farbe«. Die neunundzwanzig Novellen des Malik-Buches bedeuteten darum »e i n e A r b e i t e r - , R e v o l u t i o n s - u n d R u ß l a n d - B i b e l.«²⁴¹

Auch dort, wo er Romane einzelner russischer Autoren in Sammelrezensionen mit behandelte, betonte Wiegand, wie wichtig der stoffliche Aspekt für das Interesse der Leser an diesen Büchern sei: »Unbekannte Landschaft lockt, Vorgänge der Revolution fesseln, Zustandsschilderung aus den Sowjetstaaten findet immer begierige Leser.« Doch verzichtet er andererseits auch gegenüber diesen literarischen Werken nicht auf die »Forderung nach Klarheit und Gestaltung«. Sein Urteil, inwieweit damals in Deutschland bekannt werdende sowjetische Autoren mit ihren Romanen dieser gegenüber standhalten konnten, fällt dabei sehr unterschiedlich aus. So hatte er schon im Märzheft 1928 Konstantin Fedins Roman »Städte und Jahre« äußerst kritisch beurteilt. Seinen nächsten Roman »Die Brüder« empfand er dann zwar als »konzentrierter, sorgfältiger, auch weniger doktrinär«, doch bestätigte er in seinen Augen die Unfähigkeit des Autors, große Vorgänge zu

240 Kulturwille. 6(1929) 4. S. 78.

241 Ebenda. S. 79.

erzählen: »Nichts wird anschauliche Gestalt, alles bleibt vage Stimmungsmache. Wieder sind die Dialoge unmöglich«. ²⁴² Dagegen empfahl er im gleichen Artikel Alexander Fadejews Roman »Die Neunzehn«, obwohl er auch hier wie bei allen anderen Büchern russischer Gegenwartsautoren die Qualität der deutschen Übersetzung monierte, als »ein ausgezeichnetes Buch, [...] erschütternd in seiner schlichten Natürlichkeit«. ²⁴³ Dazwischen steht die Auseinandersetzung mit Fjedor Gladkows Roman »Zement«. Sie ist bemerkenswert nicht nur des literarischen Aspekts wegen, sondern auch hinsichtlich der Reaktion Wiegands auf die von Gladkow dargestellte gesellschaftliche Realität. Schwächen der Gestaltung sieht er in einer unnötigen Breite am Beginn und in »mancher überhitzten, aufgeblasenen Darstellung«, durch die er sich an schlechte expressionistische Gewohnheiten erinnert fühlt. Doch er lobt die Konzentration auf das Thema, die »Wiederherstellung des Zementwerkes, die Arbeitsbeschaffung für die Hungernenden und die Bildung neuer Gemeinschaft«. Auch konstatiert er »eine besondere Freude daran, wie das Buch, gegen das Ende immer besser wird, wie Gladkow beim Schreiben immer mehr gelernt hat«. Vor allem aber hebt Wiegand den scharfen Blick des Autors auf Erscheinungen in der geschilderten nachrevolutionären Gesellschaft hervor, die dem deutschen Kritiker problematisch erscheinen: »Wichtig seine Kritik am Kommunismus, an der neuen ökonomischen Kompromisspolitik. Rührend, wie kindlich eitel seine Menschen auf ihre Parteizugehörigkeit sind. Es ergibt sich (nicht nur bei der streberhaften, gelegentlich lächerlichen Dascha) als erste Forderung ein blinder evangelisch-mar-

242 Heinrich Wiegand: Neue deutsche und russische Romane. In: Kulturwille. 6(1929) 1. S. 23.

243 Ebenda. Und weiter: »Fadejew hat seine Klarheit und Wahrhaftigkeit. Jeder einfache und intellektuelle Mensch unter diesen Soldaten der roten Armee steht lebensnah vor uns, in Stärke und Schwäche, Wort und Bewegung. Keiner redet Papier, keiner wird glorifiziert, alle handeln unter harter Notwendigkeit. Fadejew kann Gefechte schildern (und das ist sehr schwer), der Sumpfübergang und der Schlußdurchbruch sind vollendete Meisterstücke. Ein uneitles Abenteuerbuch, erfüllt von politischer Gesinnung, die keine Worte von sich macht.«

xistischer Kinderglaube. Das Wort: ›Wie Gott will, ich halt still‹ wird abgewandelt in: ›Wie das Parteikomitee will, wir halten still‹.²⁴⁴

Nicht nur belletristischen Büchern aus Sowjetrußland begegnete Wiegand mit kritischem Interesse. Er verfolgte ebenso aufmerksam kulturpolitische Entwicklungen und damit im Zusammenhang stehende theoretische Verlautbarungen. Im Juniheft 1929 des »Kulturwille« zeigte er unter der Überschrift »Russisches« nicht nur die letzten zwei Bände der »Gesammelten Werke« Gorkis, des »Genies unter den proletarischen Erzählern«, an, sondern auch eine »bedeutende Veröffentlichung der Kommunistischen Akademie in Moskau«, die auf Deutsch im Verlag für Literatur und Politik in Berlin erschienen war. Unter dem Titel »Tolstoi im Spiegel des Marxismus« fasste der Band je drei Aufsätze von Plechanow und Lenin zusammen, die Wiegand als Musterbeispiele für die Auseinandersetzung mit dem »Tolstoianertum« bei gleichzeitiger Hochachtung vor der schöpferischen Leistung Tolstois ansah: »Beide scheiden sauber, wie eng und falsch Tolstoi über die Ursachen der Krisis und die Mittel zu ihrer Überwindung dachte, und wie groß und wahr er in der Schilderung der Zustände und in der Kritik war. Sie ziehen den Trennungsstrich zwischen Marxismus und Tolstoi und erkennen doch klar, welche ungeheure revolutionäre Bedeutung Tolstois Negation des Bestehenden hatte. Diese großen Marxisten vergessen keinen Augenblick, welche geistige Potenz Tolstoi darstellt, und während bei uns jeder kleine sich revolutionär gehabende Student der Soziologie Tolstoi wie eine Null abtut, [...] bleibt für den genialen Tatmenschen Lenin Tolstoi immer der weltbedeutende geniale Künstler, dessen hervorragenden Werke Gemeingut aller werden müssen.«²⁴⁵

Wiegand sah sich vor allem durch Äußerungen Lenins in seiner eigenen Haltung bestätigt. Und dies sowohl, was im speziellen sein Verhältnis zu Tolstoi betraf, als auch grundsätzlich hinsichtlich eines angemessenen und produktiven Umgangs mit der kulturellen Überlieferung überhaupt. Zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Leo Tolstoi hatte er 1928 für den »Kulturwille« einen ausführli-

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Kulturwille. 5(1928) 9. S. 171f.

che Gedenkartikel verfasst, in dem er, noch ohne Kenntnis der Arbeiten Lenins, ganz ähnlich argumentiert hatte, wobei Gorki in vielem sein Kronzeuge gewesen war. Unter dem Motto »Tolstois Universalität« hatte er gegen eine Verabsolutierung des eifernden alten Dichters, des »Sittenpredigers« und »Apostels« polemisiert und dagegen gehalten: wie sehr Tolstoi auch »in seiner Meinung über die positive Gestaltung der künftigen Welt« zum Sozialismus kontrastiere, stünde er doch »im Negativen, in der Kritik der gesellschaftlichen Zustände«²⁴⁶, neben Lenin. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang aber ebenso an Wiegands Rede zur Beethoven-Feier des ABI von 1927 mit ihrer deutlichen Polemik gegen jede pseudo-revolutionäre Geste dem »bürgerlichen« Komponisten gegenüber (vgl. S. 43). 1932, im Goethe-Jahr, wird er sich dann bei einer ähnlichen Konfliktlage nicht nur auf Karl Marx und Franz Mehring, sondern auch auf Lenin als einen Kronzeugen für seine Position im Streit um das Erbe berufen: »Dem freudigen Bekenntnis solcher Männer gegenüber erscheinen heutige und ältere radikale Angriffe auf Goethe, die das Negative wichtiger nehmen als das Positive, fast als eine Art von Snobismus, auch wenn er durch den auf die Spitze getriebenen Kontrast zwischen Kulturgeläute und Proletarisierung genügende Motivierung erfährt. Wenn wir einige prinzipielle Sätze Lenins auf den Fall Goethes übertragen, dann erklärt Lenin für ruchlos, Goethe, eine höchste Summe der Kultur, zu ignorieren, dann macht er die Übermittlung Goethes an die Arbeiterschaft dem Sozialismus zur Pflicht.«²⁴⁷

Ein spezielles Wirkungsfeld von Literatur, dem sich Wiegand durch seine eigenen frühen Aktivitäten in dieser Richtung besonders verbunden fühlte, war das politisch-literarische Kabarett. Zum einen verfolgte er aufmerksam das Schaffen jener Autoren, die sich mit ihren Gedichten und Chansons als Stützen solcher Unternehmungen erwiesen hatten. In Heft 12/1928 des »Kulturwille« besprach er Erich Kästners ersten Gedichtband »Herz auf Taille« und im Doppelheft 7/8 des Fol-

246 Heinrich Wiegand: Leo Tolstoi. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstags am 9. September. In: Kulturwille 5(1928) 9. S. 171.

247 Heinrich Wiegand: Ansprache zur Goethe-Feier, gehalten im Arbeiter-Bildungs-Institut Leipzig. In: Kulturwille. 9(1932) 6. S. 99.

gejahres seinen zweiten »Lärm im Spiegel«. Auch wenn er den Autor als Person nicht besonders schätzte²⁴⁸, anerkannte er ihn als Verfasser einer Reihe »Meisterstücke gegenwartsinterpretierender Lyrik«, der für das Kabarett viele »gute, freche, nachdenkliche und wirkungsvolle Gedichte«²⁴⁹ geschaffen habe. Höher noch bewertete er an gleicher Stelle den bei S. Fischer publizierten Sammelband »Die Gedichte, Lieder und Chansons des Walter Mehring«. Seine Texte erschienen ihm »größer und schillernder in der Form, farbiger und kühner im Wort, internationaler und phantastischer im Inhalt«, der Autor »aggressiv und entschieden links«: »Eine bunte Welt glänzt, manchmal brutal, manchmal zart angefasst, ein zeitnaher Dichter singt in einer nur ihm eigenen Form, ein Globetrotter, hellhörig und scharfsichtig, mischt Hochdeutsch und den Argot der Gassen und Gossen Berlins mit jiddischen, französischen, englischen und gaunerischen Sprachbrocken, das Bukett bekommt einen raffinierten Duft. Aber durch alle Exotismen dieses modernen Francois Villon, durch den Vorbeimarsch der Millionenstadt mit Toppelbrüdern, Polizisten, Huren, Spezialitäten, Kindern, Künstlern und Matrosen dringt ein Grundton vom vitalen aufstrebenden Berliner Proletariat.«²⁵⁰

Als im Herbst 1930 Martin Mendelssohn und Siegfried Wisch »Die Litfaßsäule« gründeten, um mit ihr in Leipzig die Tradition der »Retorte« wieder aufleben zu lassen, widmete Heinrich Wiegand ihrem Eröffnungsprogramm eine ausführliche Besprechung. Sie bestätigte gleich eingangs, dass es beiden auf jeden Fall gelungen wäre, ein Kabarett zu machen, »das interessierter und interessanter, geistiger und künstlerischer« sei als die üblichen Künstlertreffen. Dem folgte eine gründliche, am Detail operierende Kritik, mit der Wiegand seine eigenen Auffassungen in eine produktive Debatte um die weitere Ausgestaltung des neuen Unternehmens einzubringen versuchte. Er warnte vor »Dekoration mit kulturellen Zwecken und Idealen« wie der Verwendung von Hölderlins Hyperion-Worten über Deutschland im Ka-

248 Vgl. Brief an Hesse vom 24. Mai 1928 (Briefwechsel. S. 101).

249 Heinrich Wiegand: Neue nützliche Gedichte. In: Kulturwille. 6(1929) 7/8. S. 158.

250 Ebenda.

barettprogramm: »Witzig, geistreich, neu, scharf sein und leicht«, darauf komme es an und das wäre vor allem mit Gedichten von Erich Kästner auch schon im Ansatz geleistet worden. Insgesamt sah er das Unternehmen auf dem richtigen Wege, mahnte aber bei dessen weiterer Verfolgung größere Konsequenz an, damit »Der Litfaßsäule« das Schicksal der »Retorte« erspart bliebe: »Und endlich zeigte Peter Silje²⁵¹ als aktueller Verschronist soviel Witz, Einfälle und Vortragsgeschick, daß man ihn noch oft an der Litfaßsäule kleben sehen möchte. Er hat noch nicht die Schärfe, die Erich Weinert in ähnlicher Rolle sich auch erst allmählich erwarb, er hat gegen rechts und links gewendet, eine gewisse Bonhomie. Aber Schärfe besitzt eben vorläufig das ganze Kabarett nicht, nicht die Spannung, die ehemals die guten Programme der »Retorte« auszeichnete. Man ist zu rund, zu sehr Litfasssäule, und bunt, trägt kein Gesicht, sondern ein Mosaik. Wir haben keine Veranlassung, von dem neuen Unternehmen Radikalität zu fordern, aber wir möchten die Zettelankleber darauf hinweisen, daß die größte Gefahr eines literarischen Kabarett, und selbst einer Litfasssäule nicht kleidsam, Verwaschenheit ist (auch die Retorte ging an zunehmender Verwässerung ein), daß noch in allen guten geistigen Kabaretten die Dominanz links war.« (1.9.1930)

Das zweite Programm der »Litfaßsäule« bestätigte dann leider die Befürchtungen und nicht die Hoffnungen Wiegands. Enttäuscht konstatierte er, dass die von ihm warnend beschworene Gefahr der »Gesichtslosigkeit« nun dahin geführt habe, »daß in der Braustraße statt eines literarischen Kabarett ein lokalliteraturgeschichtliches Kränzchen etabliert« worden sei. (2.10.30) Doch gab er das Unternehmen deshalb nicht gänzlich auf. Den dritten Versuch beurteilt er wieder positiver, wobei allerdings zu spüren ist, dass er inzwischen seine Erwartungen an diese Neugründung reduziert hatte: »Das neue Programm des Literarischen Kabarett »Litfasssäule« ist das Unterhaltsamste und Ge Glückteste, das man bis nun dort zu sehen bekam. Die Lautensängerin freilich ist ein Mißverständnis, doch nur ein kurzes (der Dichter

251 Hinter diesem Pseudonym verbarg sich der bereits an der Gründung des »Drachen« beteiligt gewesene R.A. Sievers.

Löns, den sie singt, basiert auf einem etwas längeren Missverständnis).« (6.11.1930)

Wo er seine Vorstellungen vom politisch-literarischen Kabarett wirklich realisiert sah, belegen Wiegands Besprechungen von Friedrich Holländers Berliner »Tingel-Tangel«. 1931 berichtet er schwärmerisch von dort: »Holländer zu Ehren geht Marlene Dietrich, Star zweier Welten, am Podium auf und wir kriegen ihren faszinierenden Schlager vom Original zu hören – sei bedankt, blauer Engel! Der totenbleiche, zerarbeitete, bescheidene Mann, der sich endlich den Rufen der Begeisterten zeigt, ist wohl der witzigste und geschickteste Kopf der Berliner Kabarette, ein mutiger passionierter Mensch und ein hervorragender Musiker; sein Tingel-Tangel bedeutet ein Vorbild für alle linken politischen Kabarette und eine Hilfe gegen die wachsende Verdummung.« (14.1.1931) Ein Jahr später veranlasste ihn ein Gastspiel des »Tingel-Tangel« im Leipziger Schauspielhaus, die politische Bedeutung eines solchen – auf die Dauer so wohl nur in Berlin möglichen – Kabarett mit »geistigem Anspruch und Linksrichtung« noch deutlicher hervorzuheben: »Ein Dutzend von seiner Art in den deutschen Großstädten – wenn dies Dutzend sein Publikum fände, wäre der deutsche Bürger nicht so denkfaul und denkträge, so phrasenvernebelt und phrasenverseucht wie er ist. Holländer wird es umso schwerer mit den Bürgern haben, je entschiedener er sich zeitkritisch exponiert. Haltet aus ihr Tingeltangler!« (14.5.1932)

Wenn auch nicht auf Dauer – und beschränkt auf einen speziellen Hörerkreis – hat es Heinrich Wiegand mit seinen Kabarett-Abenden beim ABI doch versucht, in Leipzig auf ähnliche Weise zu wirken. Den ersten Versuch dieser Art unternahm er zusammen mit Robert Meyn und Lina Carstens im Herbst 1928.²⁵² Ein Hinweis in der LVZ auf diesen Kabarettabend vom 25. Oktober nennt als Autoren der dort vorgebrachten Texte u.a. Theobald Tiger, Walter Mehring, Erich Kästner und Kluband, dazu eine Tschechow-Szene. Garanten für literarische

252 Zuvor hatte er mit einem Aufsatz im »Kulturwille« Hinweise für diejenigen zu geben versucht, »die für die Arbeiterparteien kabarettistisch zu tun haben«. Vgl. Heinrich Wiegand: Kritiker auf dem Podium. Kulturwille. 5(1928) 2. S. 30.

Qualität mit Sicherheit, inhaltlich aber noch relativ wenig exponiert. Hans Georg Richter berichtete kurz in der Kleinen Chronik der LVZ über den Abend, wobei er im Interesse »einer schärferen Aktualität« (27.10.1928) für einen weiteren Versuch Brecht, Villon und Béranger als wünschenswerte Autoren empfahl. Diesen neuen Anlauf unternahm Wiegand dann 1930 in einer zeitgeschichtlichen Situation, die sich von jener zwei Jahre zuvor bereits deutlich unterschied, was Richters Empfehlung besonderen Nachdruck verleihen musste. Aus Max Schwimmers Bericht über jenes zweite Kabarett-Unternehmen geht hervor, wie deutlich das Programm dem Rechnung getragen hat, ohne aus der musikalisch-literarischen Unterhaltung eine reine Agitationsveranstaltung werden zu lassen: »Das Trio Carstens-Meyn-Wiegand brachte es fertig, echte Kabarettatmosphäre zu erzeugen, einen Begriff vom literarischen Kabarett zu verlebendigen, das im Grunde immer revolutionär war, wenn auch nicht in jener platten und stumpfsinnigen Weise wie sich das phantasielose Knaben vorzustellen pflegen.«

Brechts »Ballade vom toten Soldaten« und »Zu Potsdam unter den Eichen« sowie Mehrings »Hoppla wir leben« standen neben dem »Subabaya –Jonny« und Tucholskys »Annaluse« – »das Ganze war eine Einheit, die man mit Genuß in sich hineinsog, dabei auch die einzelnen Zutaten, auch die bitteren und schwer verdaulichen, deutlich wahrnehmend.« (10.4.1930)

Im Frühjahr 1931 folgte der dritte Kabarettabend in der nun schon erprobten Besetzung.²⁵³ Von ihm ist in Wiegands Nachlass das Typoskript einer Programmübersicht erhalten geblieben, so dass die Anlage des Abends nachzuvollziehen ist. Seine Spannweite reichte von Spirituals über Zeitgedichte von Erich Kästner und Brecht/Weil-Songs bis zu Tucholskys »Roter Melodie« und den damals aktuellsten Eisler-

253 In einem Rückblick auf die Leipziger Kabarett-Szene vor 1933 heißt es, die besondere Stellung der von Wiegand initiierten Kabarett-Veranstaltungen betonend: »Aufhorchen läßt freilich, daß Lina Carstens und ihr Kollege vom Alten Theater, Robert Meyn, noch in den späten zwanziger Jahren für das ABI Abende gestalteten – aber nicht in der von 1930 – 33 existierenden *Litfaßsäule*.« Vgl. Hans Michael Richter: *Soo golden die Zwanziger Jahre*. In: Hanskarl Hoerning / Harald Pfeifer (Hrsg.): *Dürfen die denn das? 75 Jahre Kabarett in Leipzig*. Leipzig 1996. S.20.

Liedern »Die Knüppelgarde«, »Ballade vom § 218« und »Stempellied«. Für den Abschluss hatte Wiegand selbst »Ein Kabarett-Weihfestspiel in 4 Bildern« mit dem ironischen Titel »Die deutsch-österreichische Union oder Das Herz am Rhein, in Wien das Bein« verfasst. Über das Echo auf den Abend schrieb Wiegand am 23. Mai 1931 an Hesse: »Das literarische Kabarett war künstlerisch ein entschiedener Erfolg. Wir haben es [...] 4mal im Rahmen des ersten gemacht – es sind uns daraufhin noch Aufträge geworden für den Herbst, in anderer Umgebung, auswärts. Die Bonzokratie des Instituts war freilich nicht zufrieden – mein Programm sei zu pessimistisch und ernsthaft gewesen, es habe das Gefällige gefehlt – na ja, genug davon.«²⁵⁴

4.2. Exkurs: »H.W. der einzige gute Leser des Dichters H.H.« – Der Literaturkritiker Heinrich Wiegand und Hermann Hesse

Im Sommer 1924 hatte Heinrich Wiegand aus Calw, der Geburtsstadt des von ihm verehrten Schriftstellers, Hermann Hesse einen Brief geschrieben, worauf jener mit einer freundlichen Karte geantwortet hatte. Ein Jahr später war es dann über die gemeinsame Vorliebe für Kafka ansatzweise zu einem brieflichen Gespräch zwischen beiden gekommen. Im März 1926 konnte Wiegand erstmals eine literaturkritische Arbeit über ein Buch Hesses, seine in der LVZ veröffentlichte Besprechung des »Kurgast«, nach Montagnola senden, der wenig später eine zweite, die von »Ein Bilderbuch« aus dem »Kulturwille«, folgte. Hesses Reaktion war ermutigend. »Ihre »Kurgast«-Besprechung gefällt mir sehr, haben Sie vielen Dank für das zarte, feinfühlig-e Eingehen!«²⁵⁵ schrieb er am 9. April 1926 an Wiegand. Und Anfang Juli, nach Erhalt der zweiten Rezension, dankte er ebenfalls ausdrücklich »für die schöne, liebevolle Buchbesprechung!« Dies war wohl auch der Grund dafür, dass er auf das von Wiegand offensichtlich in seinem nicht überlieferten Begleitbrief vorgetragene Anliegen, Hesse während der Sommerferien von Malcesine aus besuchen zu wollen, verhalten positiv reagier-

254 Briefwechsel. S. 234.

255 Briefwechsel. S. 35.

te: »Wenn Sie sich wirklich die Ruinen Hesses ansehen wollen, dann schreiben Sie mir von Ihrer Reise aus bitte den Tag (u. ungefähr die Tageszeit), wann Sie nach Montagnola kommen, damit ich da bin.«²⁵⁶

Wiegand hat dieses erste persönliche Zusammentreffen vom 22. Juli 1926 in einer autobiographischen Skizze »Ein Tag mit Hermann Hesse« festgehalten, die ein aufschlussreiches Dokument für dessen Lebenssituation und geistige Haltung in der Entstehungszeit des Romans »Der Steppenwolf« darstellt.²⁵⁷ Sie zeichnet ein liebevoll genaues Bild des Dichters in seiner Tessiner Umgebung, seines Verhältnisses zu Natur und Menschen, und gibt zugleich als ein Gedächtnisprotokoll der im Laufe eines halben Tages geführten Gespräche Einblick in Hesses spontan geäußerte Ansichten zur zeitgenössischen Literatur und Kunst, zu seinen eigenen schriftstellerischen Erfahrungen und zu gesellschaftlichen Konflikten der Gegenwart. Dabei treten viele Berührungspunkte zwischen seinen Positionen und denen Wiegands hervor, auch im Politischen. So seine Aussage: »Das einzig Sympathische an Deutschland, daß der Faschismus dort noch in der Opposition sei. Als Italiener möchte er keinen Tag leben.«²⁵⁸

Die Begegnung im Sommer 1926 vertiefte die Beziehung Wiegands zu Hesse, für den er sich als Literaturkritiker nach Kräften zu engagieren versuchte. Dies vor allem 1927, im Jahr seines 50. Geburtstages und des Erscheinens seines neuen Romans »Der Steppenwolf«. In dieser Situation bedauerte er besonders, wie er an Hesse schrieb, »nicht prominent« zu sein: »Dann sollte mir das ›B.T.‹ mit sechs Spalten erhalten, um den Leuten einzubläuen, was hier geschaffen wurde.«²⁵⁹ Von der unmittelbaren Wirkung der ersten Lektüre auf Wiegand zeugt sein Brief vom 12. Juni an Hesse: »Den ›Steppenwolf‹ beendete ich gestern morgen, oh, ich hätte so gern weiter gelesen. Daß das Buch zu Ende war [...] an jener Stelle muß das Buch zu Ende sein. Es wäre billig

256 Ebenda.

257 Erstmals veröffentlicht wurde der Text von Volker Michels in dem von ihm herausgegebenen Suhrkamp-Taschenbuch »Materialien zu Hermann Hesses ›Der Steppenwolf‹« (1972). Ebenfalls aufgenommen wurde er in den Anhang des Briefwechsel-Bandes von 1978.

258 Briefwechsel. S. 408.

259 Ebenda. S. 71.

und leicht für Sie gewesen, ein paar Seiten für durchschnittliche Leser anzuhängen, aber sie hätten noch so schön sein können, der rechte wahre Schluß steht in den beiden Sätzen: »Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich.« Dieser Schluß macht auch ein wenig mehr Mühe als ein anderer, konventioneller. Er zwingt zum Nachdenken, Durchdenken – auch zur Rechtfertigung der Form. Auf meinem Notizblatt, auf dem ich mir den Bau des Buches nachzeichnete, stand erst am Ende: Das Fragezeichen. Dann habe ich den Gummi genommen und das törichte, allzurasch geschriebene Wort entfernt. Nun steht da: Der Ausblick. Denn nun ruht der Leser auf einem Gipfel, von dem aus er staunend das durchwanderte Reich überblicken kann und, vorwärts gewandt, ermessen kann, wie alle Tore der Möglichkeiten eröffnet sind.²⁶⁰

Beglückt darüber, dass der »Steppenwolf« ein Werk sei, »das im Format, Gehalt und Können eine ganz einzigartige Stellung einnimmt«²⁶¹, wollte Wiegand gründlicher über den neuen Roman schreiben. Doch weder bei der »Weltbühne« noch bei Hans Reimanns »Stachelschwein« kam er mit seinem Beitrag unter. Auch Hesse bedauerte, dass die längere Besprechung Wiegands, die er an die »Weltbühne« gesandt hatte, dort nicht veröffentlicht wurde: »Ihren sehr guten, schön nuancierten Aufsatz las ich mit Freude – zu schade, daß er nicht erschien!«²⁶² schrieb er ihm Anfang Juli. Gedruckt wurden im Sommer 1927 Hesse-Artikel Wiegands nur in sozialdemokratischen Tageszeitungen sowie im »Kulturwille«, wo er die Besprechung des »Steppenwolf« mit der von Romanen Oskar Maria Grafts und Franz Kafkas verband (vgl. S. 157f.). Eine Zusammenstellung, von der er wohl zu Recht angenommen hat, Hesse werde dagegen kaum etwas einzuwenden haben, doch eben keine Gelegenheit, detailliert auf den »Steppenwolf« einzugehen. Der kurze »Gruß an Hermann Hesse zu seinem 50. Geburtstag am 2. Juli« im Berliner »Vorwärts«, den dann noch andere SPD-Zeitungen übernahmen, legte das Schwergewicht auf Haltung und Schaffen des Autors seit Beginn des Weltkrieges. So wie er bei dessen Ausbruch als einzi-

260 Ebenda. S. 62.

261 Ebenda. S. 63.

262 Ebenda. S. 68.

ger berühmter Dichter keine Kriegsgedichte schrieb, sondern öffentlich forderte, »die geistige Verhetzung einzustellen«, sei er, zwischen den Zeiten und zwischen den Klassen stehend, einen Weg gegangen, »der dem Schema deutscher Dichtarentwicklung gänzlich entgegengesetzt ist. Während die übrigen in der Dichterspitzengruppe zwar stürmisch und radikal begannen, mit zunehmendem Alter aber mehr und mehr Kompromisse schlossen, riß Hesse, älter werdend, einen bürgerlichen Tempel nach dem anderen ein, piff auf die Trugideale eitler Pädagogen, fand das Leben zum Kotzen und sang die Musik des Untergangs. Mit 40 Jahren legte er sich einen neuen Namen zu und bekam als unbekannter Emil Sinclair, von der Jugend begeistert begrüßt, den Fontane-Preis für den ›Demian‹, in dem Psychoanalyse zur Dichtung wurde.«

Sein letztes Werk, der Roman »Der Steppenwolf«, berichte mit schonungsloser Offenheit darüber, wie er die Spannungen der Gegenwart und »alle Fragwürdigkeiten des Menschenlebens, gesteigert als persönliche Qual« erlebe, er sei »zugleich ein Dokument der Zeit und eine bezaubernde Dichtung«. ²⁶³

In einem langen Brief an Hesse vom 9. Juli 1927 hat Wiegand mit selbstkritischen Anmerkungen zu den »Versuchen des Schullehrers und strebsamen Journalisten H.W.« um Verständnis für die Intention seiner Geburtstagsartikel geworben und die Schwierigkeiten beschrieben, mit denen er sich jeweils dabei konfrontiert gesehen hatte. Seine Schwerpunktsetzung in dem kurzen Beitrag für den »Vorwärts« verteidigte er als »richtig und notwendig gegenüber der ebenso einseitigen Bevorzugung des frühen Hesse in der Mehrzahl der Blätter. Auch als Rechtfertigung und Angriff gegen überhebliche Marxisten.« ²⁶⁴ Als sein »Schmerzenskind« betrachtete er demgegenüber seinen längeren Aufsatz »Lärm und Stille um Hermann Hesse« in der »Leipziger Volkszeitung«: »Der sollte erst ganz anders werden, ein persönliches Bekenntnis. Sollte erzählen von meinen Internatsjahren, vom Schützengraben in Rußland, von Liebe, von Freundschaft, Melancholie und Reisen, und wie da immer und immer wieder Hesse kam, der Mann,

263 Zitiert nach: Volker Michels: Materialien zu Hermann Hesses »Der Steppenwolf«. suhrkamp taschenbuch 53. Frankfurt a.M. 1972. S. 280f.

264 Briefwechsel. S. 71.

der Dichter, dem man treu bleiben konnte. So ungefähr. Eine kleine Dichtung, das wäre mein Wunsch gewesen, dann kam der Rummel. Nun das steht im Artikel selbst. Und dann kam hinzu, daß ich mich beengt fühlte von der Tendenz des Blattes. Und da überwog, als der Raum zu Ende war, das Negative, und das Dichterische Ihres Werkes war zu kurz gekommen.«²⁶⁵

Eine schriftliche Reaktion Hesses auf die Geburtstagsartikel Wiegands und auf seine mit ihnen verbundenen Selbstzweifel existiert nicht. Da beide sich kurze Zeit nach dem Brief vom 9. Juli erneut in Montagnola begegnet sind, werden sie wohl bei dieser Gelegenheit darüber gesprochen haben. Anzunehmen ist, dass sich dabei wiederholt hat, was Wiegand in seinem Brief über die Wirkung seines LVZ-Beitrags geschrieben hatte, dass die nicht so schlecht gewesen wäre wie seine »eigene Meinung über meine Sätze«²⁶⁶. Der polemisch auf den Kulturbetrieb zielende Auftakt, den er schließlich für seinen Artikel gewählt hatte, entsprach durchaus der Position Hesses als Kritiker des »Feuilletonistischen Zeitalters«: »Ende der Wettervorhersage. Kurze Pause. Es beginnt dann die Hermann-Hesse-Feier. Anschließend Hackebeils Sportbericht. Flotte Weisen. Der fünfzigjährige Dichter entgeht seinem Schicksal nicht. Am Sonnabend werden die Sender von Berlin, München, Stuttgart, Hamburg, Breslau, Leipzig, Zürich mit Hesse besprochen.« Und auch das Bild des unbürgerlichen Dichters bürgerlicher Herkunft, das Wiegand in seinem Geburtstagsartikel gezeichnet hat, stimmte mit Hesses Selbstverständnis in den Jahren der Arbeit am »Steppenwolf« überein. Um dieses den Lesern so authentisch wie möglich vermitteln zu können, hatte Wiegand ausnahmsweise sogar eine Kompilation aus Briefzitatzen von ihm verwendet, ohne allerdings sich selbst als den Adressaten jener Briefe vom 14. Oktober 1926 und vom 15. April 1927 erkennen zu geben, aus denen die zitierten Passagen stammen. Es heißt nur: »Er schreibt in einem Briefe: »Wenn ich einigen als Autor sympathisch bin, so ist es vor allem darum, weil ich versuche, etwas weniger zu lügen, als in der Literatur sonst üblich ist. Wenn ich nun meine Gefühle von Lebensekel, Altsein usw. verschwiege oder

265 Ebenda. S. 71f.

266 Briefwechsel. S. 72.

umfrisierte, würde damit auch aller Wert in meinen Schriften verloren gehen. Ich habe seit Jahren den ästhetischen Ehrgeiz aufgegeben und schreibe keine Dichtung, sondern Bekenntnis.«²⁶⁷

In beiden Briefen hatte Hesse übrigens auf Äußerungen Wiegands allergisch reagiert, in denen sich dieser aus seiner Sicht »allzu sehr mit dem guten Bürger identifiziert und vom Dichter heitere Miene und holde Worte der Lebensbejahung erwartet«²⁶⁸ hatte. Missverständnisse, die nach einem bekenntnishaften Brief Wiegands vom 16. April 1927 allerdings als ausgeräumt gelten konnten und die den Geburtstagsartikel nicht mehr belasteten.²⁶⁹ Aus der intimen Kenntnis der Stimmungslage Hesses heraus zeichnete er vielmehr ein Porträt des Dichters, das aus dem konventionell bei solchen Anlässen Üblichem herausragte und die Leser für die Lektüre des gerade erschienenen neuen Romans »Der Steppenwolf« zu sensibilisieren geeignet war, von dem »sich der Bürger mit Grausen« (2.7.1927) abwenden würde.

In seinem leidenschaftlichen Bestreben, Hesse, wie er ihn sah, gegen Missdeutungen zu verteidigen, führte Wiegand im Herbst 1927 auch eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Herausgeber der »Weltbühne« Kurt Tucholsky. In einem Brief an ihn »als private Persönlichkeit« erhob er Einwände gegen seinen Aufsatz »Der deutsche Mensch« aus Heft 35 vom 30. August 1927. Anlass dazu war die von Tucholsky im Zusammenhang mit dem Hesse-Buch von Hugo Ball aufgeworfene Frage, inwieweit Hesse als Repräsentant des »deutschen Menschen« mit seiner apolitischen Innerlichkeit gelten und von Reaktionären benutzt, ausgenutzt und missbraucht werden könne. Wiegand verteidigt in seinem Brief Hesse vor allem gegen den Vorwurf der »Zurückhal-

267 Im Original hatte Hesse noch krasser formuliert: »... ich habe schon seit Jahren den ästhetischen Ehrgeiz aufgegeben und schreibe keine Dichtung, sondern eben Bekenntnis, so wie ein Ertrinkender oder Vergifteter sich nicht mit seiner Frisur beschäftigt oder mit der Modulation seiner Stimme, sondern eben hinausstreit.« (Ebenda. S. 43)

268 Ebenda. S. 57.

269 Vgl. Briefwechsel. S. 58-61. Hesse hatte darauf geantwortet: »Danke sehr für Ihren lieben willkommenen Brief; weiter ist wahrlich keine Rechtfertigung nötig.« (Ebenda. S. 61)

tung, die er während der Kriegszeit geübt«²⁷⁰ habe: »Daß der Herr Hesse sozial nicht funktioniert, politisch auch nicht – das ist nicht wegzuleugnen. Daß er aber im Kriege nicht nur Zurückhaltung geübt hat, dafür sind Beweise leicht zu erbringen: die Hetzartikel der nationalen Zeitungen gegen ihn, den man im Leitartikel als ›vaterlandslosen Gesellen‹ beehrte, [...] der noch 1926 im Herbst in Stuttgarts Rechtszeitung angepöbelt wurde wegen seines undeutschen Wesens. Für den deutschen Menschen, den wir um die ›Weltbühne‹ alle nicht ausstehen können, kann man Hesse kaum ansehen. Er hat ihn mit uns, wie ja auch Wolfensteins Aufsatz (Weltbühne 29) zeigte«²⁷¹, in allen seinen letzten Büchern bekämpft, die bürgerlichen Besprechungen über seinen Steppenwolf zeigen die ganze Wut und Ratlosigkeit darüber.« Ein weiterer Anlass zu Widerspruch war für Wiegand die Feststellung Tucholskys: »Hesse hat keinen Humor. Der ›deutsche Mensch‹, der da, den ich meine: er hat keinen Humor. [...] Von Selbstironie, diesem seltenen Artikel, will ich gar nicht reden.«²⁷² Dem hält er entgegen, dass »beim Hesse der letzten Jahre« die von Tucholsky definierte Art des Humors »gerade stark ausgebildet« sei: »Er ist ein weißer Rabe an Selbstkritik, keiner der Prominenten hat die Distanz des Urteils zum Werke wie er, um seines Wissens um die Nutzlosigkeit aller seiner schönen Arbeiten willen habe ich den Mann lieben gelernt. Der redet nicht von seinen Ekstasen und der Wichtigkeit seines Dienstes am Volke wie die übrigen Akademiemitglieder, und schreibt sich die spöttischsten Selbstkritiken. Die ›Nürnberger Reise‹ bringt einer Menge davon, der ›Kurgast‹ hat diesen wissenden Humor zum Thema, das letzte Kapitel des Steppenwolfes besteht aus Selbstkritik ...«.

Tucholsky antwortete in einem – wie Wiegand an Hesse schrieb – »schönen Brief« vom 4. Oktober 1927 aus Paris, in dem er den Einwänden weitgehend Recht gab. Er selbst habe sich nach dem Druck des Ar-

270 Ignaz Wrobel: Der deutsche Mensch. In: Die Weltbühne. 23. Jg. Heft 35. S. 333.

271 Alfred Wolfenstein hatte unter der Überschrift »Wölfisches Traktat« den »Steppenwolf« gerühmt als »Werk eines überragend redlichen Dichters« und als »eine Dichtung des gegenbürgerlichen Mutes«. (Die Weltbühne. 23. Jg. Heft 29. S. 109)

272 Ignaz Wrobel: Der deutsche Mensch. S. 335.

tikels gefragt, ob »scharf genug herausgekommen« sei, dass das, was er »gegen den deutschen Menschen gesagt habe, à propos Hesses gesagt worden ist – n i c h t gegen ihn.« Denn dazu habe er zu viel Achtung vor ihm, und er wisse auch, dass »er Selbstironie hat – wenn auch ein fast verzweifelte, ätzende, unglückliche«. Und weiter Tucholsky: »Alles, was Sie Gutes für Hesse sagen, unterschreibe ich, seit ich in einer Schweizer Revue seine letzten Gedichte gelesen habe. Diese völlige Erneuerung, diese Jugendkraft, diese blutvolle Verzweiflung, die aus den Versen spricht – bravo! Der ist einer, der in diesem Alter so etwas schreibt!«²⁷³

Wiegands Liebe zu Hesse, die sich durch eine solche Aussage bestätigt fühlen konnte, war für seinen literaturkritischen Umgang mit Texten des Autors allerdings nicht unproblematisch. Sie konnte dazu führen, dass er auch eventuell berechtigten Einwänden anderer von vornherein mit einer deutlichen Abwehrhaltung begegnete. Ein Beispiel hierfür war seine Reaktion auf eine Äußerung Tucholskys im Zusammenhang mit dem »Steppenwolf«. Dieser hatte in der »Weltbühne« vom 24. April 1928 in einem Artikel »Der Bär tanzt« peinliche sexuelle Detailschilderungen in der Literatur glossiert und dabei geschrieben, es müsse » – leider, leider – gesagt werden, daß in dem ›Steppenwolf‹ Hesses ähnliche Stellen stehen, deren Peinlichkeit nur durch die Tragik gemildert wird, die das Geschick des Autors darstellt«. ²⁷⁴ Für Wiegand, wie es in einem Brief an Hesse heißt, ein Beleg dafür, dass jener »sich wieder mal nicht entblöden konnte, bei einer vollkommen unpassenden Sache sein Schutzmannsamt auf Hesse auszudehnen, verurteilt, ewig distanzlos zu bleiben, was in manchen Fällen bei noch so hellen Köpfen gleichbedeutend mit ahnungslos wird«. ²⁷⁵

273 Kurt Tucholsky: Gesamtausgabe. Band 18. Briefe 1925-1927. Reinbek bei Hamburg 2007. S. 316.

274 Peter Panter: Der Bär tanzt. In: Die Weltbühne. 24. Jg. Heft 17. S. 637. Als Beleg zitierte und kommentierte Tucholsky folgende Stelle aus dem Roman: »Während wir schweigend in die geschäftigen Spiele unserer Liebe vertieft waren ...< Welche Ungrazie! Es riecht da wie in einem überfüllten Dampfbad, man mag das nicht, hinaus! hinaus!«

275 Briefwechsel. S. 94.

Mit eigenen kritischen Anmerkungen war Wiegand gegenüber Hesse äußerst vorsichtig. Im Herbst 1926 noch hatte er in Zeitungen und Zeitschriften gefundene neue Gedicht von ihm differenziert zu bewerten versucht und dabei auch angemerkt, wo für ihn »neben kostbaren Zeilen« auch welche stünden, die ihn »konventionell anmuten« würden: »Es ist, als machten Sie sich's manchmal in den Versen zu leicht, und die nachtwandlerische Sicherheit Ihrer Prosa, der immer edlen, vollendeten, der schönsten, die heute geschrieben wird – dabei bleibe ich –, ist wohl niemand für die Verse gegeben. Es schadet Ihnen, glaube ich, öfter eine gewisse Sorglosigkeit im Gebrauch gebräuchter Reime – das ist dasselbe, was auch für Eichendorf heute in der Beurteilung schädlich wird. Aber wie bei diesem, so habe ich bei Ihnen einige Gedichte, die mir köstliche Musik sind. [...] Mehr als ein Dutzend vollendete Gedichte schreibt keiner, schrieb keiner.«²⁷⁶

Hesses Reaktion hierauf war die des Dichters, der keinen seiner Texte wirklich in Frage zu stellen bereit ist. »Der eine Vers, den Sie sich in einem meiner Gedichte als konventionell angestrichen haben, ist mir gerade lieb«²⁷⁷, bemerkte er in seinem Antwortbrief und bekundete seine grundsätzliche Skepsis gegenüber derartigen ästhetischen Maßstäben. Eine Erfahrung, die Wiegands Vorsicht beim Formulieren kritischer Überlegungen verstärken musste, die er zwar nicht völlig unterlassen, durch die er aber auf keinen Fall sein generelles Verhältnis zu Hesse belasten wollte. Dafür war er ihm zu stark und auf zu umfassende Weise verbunden. Im Moment der Krise im Frühjahr 1927, als Hesse ihm vorwarf, wie alte Tanten und Backfische von ihm »holde Worte der Lebensbejahung« zu fordern, fühlte er sich herausgefordert, dieses besondere Verhältnis explizit zu erklären: »Warum ich Sie so sehr liebe und Ihnen durch die verschiedensten Zeiten meines Lebens verbunden war, das ist doch nicht begründet in Ihrer literarischen Meisterschaft, so glücklich ich darüber bin, sondern in Ihrer Wahrhaftigkeit. Ich vertrete zwar fest die Meinung, daß Sie die schönste organische Prosa in Deutschland schreiben, aber das würde nicht genügen, Sie für mich wichtiger als alle anderen zu machen (so daß neben Ihnen

276 Ebenda. S. 39.

277 Ebenda. S. 43.

nur Kafka ähnlich von mir geliebt wird, und Sie werden gegen diese Nachbarschaft gewiß nichts einzuwenden haben), sondern das ist nur daraus zu erklären, daß ich die Welt und das Leben von meinem kleinen Maßstab aus so ansehe wie Sie. Ich schätze manche andere Werke, achte sie, Stoff und Form interessiert mich, aber der Mann, der es geschrieben hat, geht mich nichts an, für mein Herz ist die Sache unwichtig, der Autor braucht von mir aus keine Zeile mehr zu schreiben. Hingegen jage ich jedem Stück von Ihnen nach, um es zu ergreifen.«²⁷⁸

So war es ihm beispielsweise mit dem später in den Band »Bilderbuch. Schilderungen« von 1926 aufgenommenen, zuvor aber schon verschiedentlich in Zeitungen veröffentlichten Prosastück »Madonna d'Ongero« aus dem Jahre 1923 ergangen. Ein kurzer Text, der jedoch jene Haltung Hesse in der Zeit nach Weltkrieg und Inflation besonders deutlich gemacht hatte, die Wiegands eigenem Empfinden so nahe kam. Beim Schildern eines Sommerabend-Spaziergangs in seiner Tessiner Wahlheimat war der Erzähler »abgeschweift«, hatte sich von den »zarten, alten, etwas hilflosen, etwas unzeitgemäßen« Dingen am Wege zum Reflektieren über die moderne Zeit und ihren »Fortschritt« verleiten lassen. Als Liebhaber der »unkorrigierten Bachläufe und irrationell beforsteten Wälder dieses Landes« und seiner »verfallenden, aber noch immer stehenden Bildstöcke und halbheidnischen Wald- und Feldkapellen« hatte er bedauernd dessen Zukunft vorausgesehen: »Auch hier geht es zu Ende mit dieser alten Welt, es wird auch hier bald vollends die Maschine über die Hand, das Geld über die Sitte, die rationelle Wirtschaft über die Idylle siegen, mit gutem Recht, mit gutem Unrecht.«²⁷⁹ Angesichts dessen bekennt er den Mangel seines »Sinnes für Rentabilität und Unternehmungslust«, besteht aber darauf, dass dem »bei unseren Antipoden, den Unternehmern und Rentablen, der Mangel einer seelischen Dimension entspricht und daß unsere romantisch-poetische Infantilität nicht infantiler ist als die kinderstolze Zuversicht des welterobernden Ingenieurs [...] Wir Romantiker und Sentimentalen, als die wir von der großstädtischen Literatur verspottet werden, wir sind ja nicht alle bloß dumme Fanatiker, die

278 Ebenda. S. 59.

279 Hermann Hesse: Bilderbuch. Schilderungen. Berlin 1926. S. 225.

wegen eines zum Fall verurteilten Gemäuers die Öffentlichkeit bemühen und die Heimatschutzgarden mobilisieren, manche von uns sind nahezu ebenso klug wie mancher von der Rentabilitätspartei und sind im Herzen vielleicht zukunftsgläubiger und nach Zukunft begieriger als viele von den Frommen des Fortschritts. Denn wir glauben an die Vergänglichkeit der Maschine und die Unvergänglichkeit Gottes. Einer von uns, unser großer Bruder, einer der letzten wirklichen Dichter Europas, sitzt hoch im Norden, flieht die ›Welt‹ und liebt sie doch gläubig und fruchtbar und heißt Knut Hamsun.«²⁸⁰

Adäquater als in solchen Worten Hesses konnte der junge Heinrich Wiegand sein eigenes Denken und Fühlen – bis hin zu seiner Liebe zu Hamsun – nicht literarisch fixiert finden.

Hesse seinerseits wusste darum, dass hier eine über den individuellen Fall hinaus gültige Voraussetzung für die Resonanz seines Schaffens berührt wurde. Im Mai 1928 antwortete er auf die Umfrage des Herausgebers der »Literarischen Welt« Willy Haas: »Warum werden Ihre Bücher viel gelesen?« mit dem Hinweis nicht zu glauben, dass es literarische Qualitäten seiner Werke seien, die die Mehrzahl der Leser anzögen: »Es ist weder der ›Inhalt‹ meiner Bücher, der sie interessiert, noch ihre Technik oder Kunst, sondern sie finden in diesen Büchern, so glaube ich, ihre eigene Seelenart, ihre eigenen seelischen Veranlagungen und Probleme ausgesprochen und bestätigt.« Da Heinrich Wiegand zudem noch zu der kleinen Zahl von Lesern gehörte, »welche für dichterische Eigenschaften eines Buches empfänglich sind«²⁸¹, und da er nicht wie der größere Teil der deutschen Hesse-Verehrer in die nostalgische Beschwörung des »liebenswürdigen Dichters« aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg einstimme, sondern sich gerade zu dem Hesse der »Krisis« und des »Steppenwolf« bekannte, musste er für ihn zum Glücksfall eines nahezu idealen Lesers werden. Eines Lesers aus der folgenden Generation überdies, einer von denen, für die Hesse unter dem Pseudonym Emil Sinclair mit dem »Demian« das Wagnis des Neubeginns eingegangen war. Auf dem Höhepunkt ihrer Beziehungen entwarf er für Wiegand halb scherzhaft, halb im Ernst das Epitaph:

280 Ebenda. S. 224f.

281 Die Literarische Welt. 4. Jg. Nr. 21/22 (25. Mai 1928). S. 4.

»H.W. der einzige gute Leser des Dichters H.H.« Man würde es errichten, schrieb er im Juli 1930, wenn »später wieder eine Zeit der Kultur im Reich kommen sollte«²⁸². Ein Jahr zuvor hatte er seine Wertschätzung für Wiegand bereits dadurch öffentlich gemacht, dass er ihm in der neuen Buchausgabe seiner Gedichte »Trost der Nacht« das Gedicht »Nachtgefühl« widmete.

Das produktive Verhältnis zwischen Autor und Kritiker erreichte seinen Höhepunkt, als Hesse den S. Fischer-Verlag bat, die Besprechung seiner Novelle »Die Morgenlandfahrt« in der »Neuen Rundschau« an Wiegand zu vergeben. Ihm selbst hatte er bereits das Manuskript zugeschickt und Wiegands Reaktion auf die Erzählung als erkennende Bestätigung seiner Intention empfunden. Wiegand hatte am 11. November 1931 gleich nach dem ersten Lesen der Erzählung an ihn geschrieben: »Mich hat die Lektüre tief beglückt. Sie nähert sich dem von mir geliebten Kafkaschen Zauberkreise, aber sie ist voller, gerundeter, nicht skeletthaft, nicht röntgenbildhaft wie jene. Im Grunde, lieber Herr Hesse, ist auch diese Ihre reine, sich befreiende u. andre wohl noch mehr befreiende Dichtung, auch eine Kampfschrift von tapfersten Wesen u. edler Art, u. als solche in diesen Tagen von höchster aktueller Art.«²⁸³

Hesse antwortete umgehend und teilte Wiegand seine Absicht mit, Fischers Schwiegersohn und Nachfolger Bermann, der Lust hätte, die Erzählung etwa in einem Jahr »als eigenes Bändchen zu bringen«, bitten zu wollen, »daß ein Aufsatz über die »Morgenlandfahrt« und mich dann in der »Rundschau« von Ihnen kommt«²⁸⁴. Welche Erwartungen er damit verband, sprach Hesse in einem zwischen Weihnachten und Silvester 1931 geschriebenen Brief an Wiegand deutlich aus: »Wenn es dann dazu kommt, daß meine »Morgenlandfahrt« erscheint und Sie darüber schreiben, wäre es mir lieb, wenn Sie sie zu einem Rückblick auf meine Bücher (ohne sie natürlich im einzelnen zu nennen) benutzen würden, um die Linie zu zeigen und ein wenig die Sage vom flauen Romantiker und Idylliker zu zerstören, denn in der »Rundschau« hat

282 Ebenda. S. 210.

283 Ebenda. S. 254.

284 Ebenda. S. 256.

noch nie etwas Gescheites über mich gestanden, und einmal möchte ich doch grade an diesem Ort verstanden sein.«²⁸⁵

Was Hesse ihm hier anbot, war für den Literaturkritiker Heinrich Wiegand ein in mehrfacher Hinsicht verlockender Auftrag. Nach dem Scheitern seiner Versuche mit Aufsätzen über Kafkas »Schloss« und Hesses »Steppenwolf« bei der »Weltbühne« bekam er jetzt erstmals die garantierte Gelegenheit, über ein neues Werk gründlicher schreiben zu können. Und das bei der »Neuen Rundschau« des S. Fischer-Verlages, der angesehensten literarischen Zeitschrift in Deutschland, in der sich die großen Namen der Zeit ein Stelldichein gaben. Und ihm war anvertraut worden, für die literarische Öffentlichkeit ein Hesse-Bild zu zeichnen, das seinen eigenen Intentionen ebenso entsprach wie denen des von ihm verehrten Autors, wofür die »Morgenlandfahrt« einen günstigeren Anlass bot als es zwei Jahre zuvor der Roman »Narziß und Goldmund« getan hätte²⁸⁶. Alles in allem eine Aufgabe, die von Wiegand als ein »rosa Leuchten über all den Sorgen und Feindlichkeiten« seines Alltags empfunden wurde, die ihm aber auch »ein wenig Lampenfieber«²⁸⁷ bereitete, wie er Hesse am 24. Februar 1932 schrieb, nachdem Rudolf Kayser, der Redakteur der »Rundschau«, offiziell bei ihm wegen des Aufsatzes angefragt hatte. Doch Ende März wollte er die Arbeit nach »Mühen mit Freude« absenden, was er dann auch pünktlich tat. Es waren sechseinhalb Schreibmaschinenseiten geworden; um den Beitrag im Mai-Heft unterbringen zu können, sah sich Dr. Kayser zu Kürzungen gezwungen, die Wiegand dann aber noch einmal bearbeiten konnte. Hesse, der bereits einen Durchschlag des Manuskripts erhalten hatte, urteilte nach dem Lesen der Druckfassung:

285 Ebenda. S. 263.

286 Zwar hatte er sich auch ihm gegenüber zu Worten der Bewunderung durchgerungen, anfangs aber Bedenken gehabt wegen seiner »heute gefährlichen Verspieltheit« und einem »Lyrismus«, der Wiegands »Romangefühl zuwiderliefe«. (Briefwechsel. S. 187) Für seine Besprechung in der LVZ hatte er dann die Formel gefunden: »Sein ›Steppenwolf‹ war das erschreckende Porträt des grauenhaft isolierten geistigen Menschen in dieser Zeit. Sein ›Goldmund‹ ist das Bild des heimatlosen Künstlers aller Zeiten.« (12.7.1930)

287 Briefwechsel. S. 272.



*Gruppenbild mit Heinrich Wiegand in Montagnola Sommer 1928
V.l.n.r. Annemarie Ball-Hennings, Heinrich Wiegand, Kurt Kläber, Lisa Tetzner,
Ninon Dolbin, Hermann Hesse, Lore Wiegand (Foto aus dem Nachlass)*

»Die Kürzung Ihres »Rundschau«-Aufsatzes ist bedauerlich, ist aber doch klug und anständig gemacht.«²⁸⁸

In ihrer publizierten Form ist der Arbeit Wiegands kein durch den Wegfall einzelner Partien entstandener Bruch anzumerken. Sie wirkt in sich geschlossen, stringent im Gedankengang und bleibt dabei mit ihren Formulierungen trotz klarer Aussagen immer der poetischen Sphäre des Textes nahe. Sie verbirgt nicht, wie stark der Verfasser von Hesses Erzählung beeindruckt worden ist, und bemüht sich doch auch um objektivierendes Urteilen. Ein leicht kritischer Einwand an einer Stelle, wo Wiegand bei Hesse »das Gesetz vom Leben als Spiel etwas fragwürdig angesetzt«²⁸⁹ sieht, steht nicht in Widerspruch zum Grundton liebender Zustimmung dem Ganzen gegenüber, belegt aber, wie genau es der Kritiker mit dem Detail zu nehmen gewillt war²⁹⁰.

Mit dem Einleitungsteil seiner Besprechung führt Wiegand in konzentrierter Form in die besondere Welt der »Morgenlandfahrt« ein,

288 Ebenda. S. 302.

289 Heinrich Wiegand: Hermann Hesses »Morgenlandfahrt«. In: Briefwechsel. S. 435.

290 Wiegands Einwand bezieht sich u.a. auf folgend Aussage des Dieners Leo, der gleichzeitig der Obere des Bundes der Morgenlandfahren ist, gegenüber dem Erzähler H.H.: »Gerade das ist es ja, das Leben, wenn es schön und glücklich ist: ein Spiel! Natürlich kann man auch alles mögliche andere aus ihm machen, eine Pflicht oder einen Krieg oder ein Gefängnis, aber es wird dadurch nicht hübscher.« (Hermann Hesse: Die Morgenlandfahrt. Eine Erzählung. Berlin 1932. S. 71.) In einem Brief vom 14. April 1932 hat Wiegand Hesse gegenüber erklärt, warum er sich in seiner »krankhaften Pedanterie« nicht versagt hätte, »in einem Satz einen kleinen Widerspruch anzumelden [...] und schon seit einiger Zeit frage ich mich manchmal: War es nötig, konnte das nicht wegbleiben? Darauf will ich keine Antwort geben, [...] ich will Ihnen nur die Stellen sagen, aus denen der Widerspruch kommt, wo für mich der Klang einen Querstand bekam. Es geschah mitten in dem ganz starken und erschütternden Kapitel des Parkgesprächs mit der Wolfshundszene. Und eben weil die Atmosphäre und ihr menschlicher Hintergrund und die Bilder ganz vorn so eindringlich und dies ganz bewundernswert ist und für mich ein tiefstes Erlebnis, erschienen mir die Sätze über den Selbstmord und das Leben als Spiel, die Leo sagt, etwas flächenhaft«. (Briefwechsel. S. 293)

dabei schon eine Beziehung zum »Steppenwolf« herstellend, aus dem er den Satz »es gibt in der Ewigkeit keine Nachwelt, nur Mitwelt« zitiert, nach dem die Gemeinschaft der Morgenlandfahrer gebildet ist. In ihr sieht er Hesses Überzeugung Gestalt geworden, »daß auch in einer Zeit, da die Einsamkeit der geistigen Menschen eine negative Größe erreicht, die vielleicht erst in einem Jahrhundert wieder zu einer Solidarität Aussichten gibt, die Brücken zur besten geistigen Tradition nicht abgebrochen werden«²⁹¹ dürften. Ein Imperativ, dem für Wiegand gesellschaftliche Verbindlichkeit zukommt: »Hinter dem Spielerischen und Verwunderlichen in Hesses Erzählung steht strenge Verantwortlichkeit. Auf bunt bemalten Fensterscheiben der Dichtung wird geschildert, was auf einer anderen Ebene hart und trocken der Satz verkündet, daß die soziale Revolution die Kontinuität der kulturellen Entwicklung zu verwirklichen habe. Mitsamt ihren wehmütigen Scherzen, ihren kostbaren Sprachmelodien und Goldfarben ist Hesses Erzählung letztlich ein Manifest«²⁹². Von Wiegand zugleich als Stichwort genutzt für einen Rückblick auf bekenntnishafte Werke Hesses vom Krisenroman »Roßhalde« aus der Vorkriegszeit über die mit dem Pseudonym Emil Sinclair gezeichneten Antikriegsaufsätze, über »Demian« und »Siddharta« bis zu den Gedichten des Bandes »Krisis« und dem »Steppenwolf«. Den Versuch, den Verfasser dieses Romans weiterhin als Romantiker im Sinne einer weltabgewandten Beschaulichkeit registrieren zu wollen, führt er auf den zentralen Irrtum zurück, »nur im sozialen Milieu ›Zeitgemäßes‹ sehen zu können: »So verständlich die heutige Superiorität des proletarischen Milieus als Stoffwahl erscheint, so gewiß hat sie, mit Ausnahme des Sonderfall Brecht und des ›Alexanderplatz‹-Kaleidoskops von Döblin zu keinen radikalen geistigen Auseinandersetzungen geführt und ist im Primitiven steckengeblieben. Hesse, dem die Bindungen nach unten fehlen, mußte die geistigen Thesen in einem sozial unabhängigen Raum erörtern, und vor einem befreiteren Forum sind nicht nur die unterschiedlichen Ebenen gleichberechtigt, sondern auch die Zusammenstöße und Erkenntnisse da und dort gleich heftig und erregend. Wie in einem

291 Ebenda. S. 433f.

292 Ebenda. S. 434.

russischen Up-to-date-Roman um Untergang und Rettung einer Fabrik-Werkgemeinschaft, so geht es in der ›Morgenlandfahrt‹ um Untergang oder Rettung einer Traum-Werkgemeinschaft.«²⁹³ Jede oberflächliche Gleichsetzung von romantischem Wissen mit Neigung zum Rückschritt werde überdies »vom Erzähler selber ironisiert, die Linksrichtung seines Zuges mit Zeichen verdeutlicht«. Unausgesprochen sei hinter der Dichtung noch immer »der Schmerz um die verlorene deutsche Revolution« spürbar.

Wiegands »Morgenlandfahrt«-Essay aus dem Jahr 1932 mit seiner kühnen, das eingebürgerte Hesse-Bild sprengenden Deutung der Erzählung war ein Höhepunkt seines literaturkritischen Schaffens. Und zugleich das Ergebnis des engen geistigen Kontaktes mit dem Autor, dessen zuvor geäußerte Wünsche er beim Schreiben auf unauffällige Weise berücksichtigt hatte. Hesses Reaktion auf die Arbeit bestätigte, wie sehr ihm das gelungen war. In einem ausführlichen Brief von April 1932 schrieb er an Wiegand: »Und jetzt habe ich also Ihren Brief und die Beilagen gelesen und mich vor allem gefreut über Ihren schönen Aufsatz zur ›Morgenlandfahrt‹. Sie sind ihr auf das schönste nachgegangen und sehen unbeirrt überall hinter dem Literarischen das Wichtige, es ist in der ›Rundschau‹ nie, und auch sonst sehr selten, so von mir gesprochen worden. [...] Ferner: alles, was in Ihrem Essay sich aufs Politische und Aktuelle bezieht, scheint mir ausgezeichnet gesagt, deutlich und doch diskret, ich bin froh darüber und danke Ihnen.«²⁹⁴

Auch Dr. Kayser, den Redakteur der »Neuen Rundschau« hatte Wiegand offensichtlich mit seinem Essay beeindruckt. Im September konnte er Hesse berichten, dass jener ihm einen Sammelaufsatz über neue Bücher für das Dezemberheft übertragen wolle.²⁹⁵ Damit eröffnete sich Wiegand die Aussicht auf eine regelmäßige Mitarbeit in der Hauszeitschrift des berühmten S. Fischer-Verlages. Noch als Emigrant veröffentlichte er dort – wenige Wochen vor seinem Tod – im Januarheft 1934 aus Anlass der Neuauflage von Hesses Jugendwerk »Hermann

293 Ebenda. S. 435.

294 Ebenda. S.290.

295 Heinrich Wiegand: Erfahrung und Gegenwart. Bemerkungen zu acht biographischen Büchern. In: Die Neue Rundschau. Heft 12/1932. S. 825ff.

Lauscher« den Aufsatz »Hermann Hesses Jugendbildnis«. Peter Suhrkamp, der zu dieser Zeit bereits Redakteur der Zeitschrift war, hatte auf Wiegands Angebot, über den Band schreiben zu wollen, positiv reagiert und ihm mehr Raum als den für eine kurze Besprechung angeboten: »Vielleicht kann man sogar bei dieser Gelegenheit das Bild des jungen Hesse wieder lebendig werden lassen. Sie sind also nicht unbedingt an die Glosse gebunden.«²⁹⁶ Auch dies wohl eine Nachwirkung des Essays zur »Morgenlandfahrt«.

Im März 1933, als Wiegand nach seiner Flucht aus Deutschland auf dem Weg ins italienische Exil Hesse noch einmal in Montagnola besuchte, bewährte sich schließlich sein Weitblick als Literaturkritiker erneut gegenüber den ersten Ansätzen zu dessen großem Alterswerk »Das Glasperlenspiel«, in die er Einblick erhalten hatte. Noch in Montagnola notierte er in sein Tagebuch: »Ich bin begeistert. Das Spielerische ist mit dem Bittersten wundervoll verknüpft. Die Linie Hesse konsequent weitergeführt vom ›Steppenwolf‹ über die ›Morgenlandfahrt‹. Das ›Magische Theater‹ nun in die Zukunft verlegt, die Utopie als Grundlage der Reinigung unter der Heiligensprechung aller reinen und geistigen Güter. [...] Bleibt ein Wunsch und eine Beschwörung: daß dieser universalste Versuch Hesses vollendet werde, daß er die Geschichte Josef Knechts zu Ende schreibe!«²⁹⁷

4.3. Zwischen journalistischem Auftrag und literarischem Anspruch. Heinrich Wiegands publizistisches Wirken jenseits seiner Verpflichtungen als Kritiker

So ernst Heinrich Wiegand seinen »kritischen Dienst«²⁹⁸ auch nahm und wie viel von seiner Zeit und Arbeitskraft er auch in ihn investierte, dieser war zu einem großen Teil doch vor allem Broterwerb für

296 Brief Peter Suhrkamps an Herrn Heinrich Wiegand Lerici/Spezia. Nachlass Heinrich Wiegand.

297 Zitiert nach einer im Nachlass erhaltenen Schreibmaschinenabschrift aus dem Tagebuch.

298 Briefwechsel. S. 105.

ihn und nicht das, worin er wirklich Erfüllung fand. Sein Ziel, auf das er hinarbeitete, war, mit eigenständigen literarischen Arbeiten an die Öffentlichkeit zu treten. Dass ihm die Umstände es so schwer machten, auf diesem Weg voranzukommen, hatte mitunter auch Ressentiments des Kritikers gegenüber jungen Autoren zur Folge, die es dabei viel leichter zu haben schienen als er. Charakteristisch hierfür ist sein »Söhnlein u. Co« überschriebener Kurzbericht über eine Lesung von Erich Ebermeyer und Klaus Mann im Dezember 1929: »Erich Ebermeyer (Sohn des Oberreichsanwalts) und Klaus Mann (Sohn des Nobelpreisträgers) lasen »eigene Dichtungen«. Sie nennen sich Vertreter der jungen Generation, der neuen Zeit und bauen auf den Ruhm ihrer Väter, profitieren davon. Erich Ebermeyer [...] ist der Typus jenes Schreibers, dem nicht das Werk die Hauptsache ist, sondern die fortgesetzte Koketterie damit, daß er ein Künstler, Literat, »eigener Dichter« ist. Daraus ergibt sich die Unwichtigkeit seiner von einer durchschnittlichen Schreibbegabung hergestellten Schriftsätze. [...] Klaus Mann las »Katastrophe um Baby«. Er nannte es Novelle. Es war keine. Er meinte vorher, sie hätte den Vorzug, noch ungedruckt zu sein. Wenn das einer ist, so ist es der einzige dieses geschwätigen, viel zu lang ausgedehnten Magazinfüllsels. Sein Vater schrieb im selben Alter die »Buddenbrooks.« (16.12.1929)

Auf dem Weg zu eigener literarischer Produktion versuchte Wiegand sich in den verschiedensten Formen und Genres. Dabei lagen zuerst einmal jene nahe, für die eine Tageszeitung Raum und Anlass bot: Feuilletons, literarische Reportagen und Skizzen, eventuell kleine Stücke von Erzählprosa. All das schrieb Wiegand für die LVZ und brachte es in einzelnen Fällen auch in der überregionalen Presse unter, vor allem beim liberalen »Berliner Tageblatt«, der einflussreichsten Zeitung der Hauptstadt neben der »Vossischen Zeitung«. Modernisierungsbestrebungen der »Leipziger Volkszeitung« ab Mitte der 1920er Jahre, zu denen die Einführung von Reportagen gehörte, boten Wiegand bei diesem Erkunden neuer Felder für seine publizistische Tätigkeit günstige Voraussetzungen. Zusammen mit seinem Freund aus Seminarzeiten Max Schwimmer leistete er den Hauptbeitrag zur raschen Entwicklung von illustrierten Reportagen, »die in der Kombina-

tion von Text und künstlerisch gestalteter Grafik im typischen leichten Schwimmer-Stil dem Leser ein für die Tageszeitung ungewöhnliches ästhetisches Erlebnis bescherten.«.²⁹⁹ Nach einem ersten Versuch im Dezember 1927, waren es 1928 bereits neun und von 1929 bis 1931 jeweils jährlich an die fünfzehn derartige Veröffentlichungen, zu denen Wiegand – teils unter eigenem Namen, teils unter seinen Pseudonymen Christian Zweter, Genever und Hans Wegede – den Textteil verfasst hat. Aus der Sicht des Pressehistorikers war für die LVZ charakteristisch, dass von ihr diese neue publizistische Form »insbesondere für eine unterhaltsame Beschäftigung mit dem Leben in der eigenen Stadt eingesetzt« wurde, und dass das Blatt mit diesen Reportagen »auch erstmals journalistische Lockerheit« gewann. Zu konstatieren sei ein neuer journalistischer Stil, »der trotz ernster sozialer Probleme in der Stadt und im Lande dem Leben auch heitere und ironische Seiten abzugewinnen verstand«³⁰⁰.

Mehrfach wiederkehrende Themen waren Beobachtungen im Zoo³⁰¹, die Welt des Zirkus und des Rummelplatzes³⁰², Orte einfacher Vergnügungen – wie auch das damals moderne Automatenrestaurant³⁰³ –, mit denen viele Leser eigenes Erleben verbinden konnten. Andererseits wurde ihr Interesse auf Leipziger Besonderheiten gelenkt: Hauptbahnhof, Großmarkthalle, der Bereich hinter der Bühne des Neuen Theaters

299 Jürgen Schlimper: Eine sozialistische Antwort auf die Generalanzeiger. Zum Wandel konzeptioneller Vorstellungen bei der »Leipziger Volkszeitung« und deren praktischer Umsetzung. In: »Natürlich – die Tauchaer Straße!« Beiträge zur Geschichte der »Leipziger Volkszeitung«. Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 1997. S. 75.

300 Ebenda. S. 77.

301 »Betrachtungen im Zoo« (1.12.1927), »Bären und Elefanten bei Sport und Spiel« (16.6.1928), »Miniaturen aus dem Zoo« (21.7.1928), »Zoo im Schnee« (6.2.1929), »Aus unserem Zoo-Bilderbuch« (27.7.1929), »Abgesang der Löwen« (4.9.1929), »Frühling im Zoo« (9.5.1931) »Nacht im Zoo« (17.10.1931).

302 »Artisten müssen reisen« (28.7.1928), »Zwischen Wagen und Zelten« (15.5.1931), »Der Ozeanflug der kleinen Leute. Epilog zur Kleinmesse« (5.5.1928), »Messebummel« (10.4.1929).

303 »Tischlein deck dich für einen Groschen« (18.6.1932).



Max Schwimmer: Illustrationen zu »Der Ozeanflug der kleinen Leute« von Wiegand (LVZ im Bestand Stadtarchiv)

oder die Technische Messe³⁰⁴. Bei all dem ging es nicht in erster Linie um sachlich-korrekte Information, sondern um die Vermittlung subjektiver Eindrücke, die das Empfindungsvermögen der Leser für spezifische Reize ihres Lebensumfeldes fördern sollten. Anlass dazu konnte auch etwas ganz Unspektakuläres sein wie die Mühen und Freuden eines Umzugs³⁰⁵ oder die nächtliche Großstadt bei Regenwetter: »Im Regen bei Nacht blüht die Stadt und klingt in ihrer eigentümlichsten und ungestörtesten Musik, und der Stein gewinnt ein inneres Leben wie niemals sonst. [...] Und das Schönste wird der Gang durch die Stadt oder die Fahrt mit der Straßenbahn.«³⁰⁶

Auch wenn das Lokale in den illustrierten Reportagen von Wiegand und Schwimmer als Gegenstand bei weitem überwog, blieben diese im Laufe der Zeit doch nicht darauf beschränkt. So nutzten sie Reisen, die der Kritiker zu Theater- und Opernaufführungen in Berlin unternehmen musste, um den Leipziger Lesern Bilder aus der Weltstadt zu vermitteln. Beispielsweise Eindrücke von Begegnungen mit bekannten Autoren, Kritikern und Schauspielern in der Kantine der Volksbühne: »Als ich wieder nach Molnar sehe, sitzt bei ihm grauhaarig und noch gepflegter, einer der kultiviertesten Feuilletonisten der deutschen Sprache: Alfred Polgar. [...] Zwischen sich haben die beiden den Liebling von hunderttausend Filmbesuchern: Hans Albers, Hans in allen Gassen, Modetypus, kesser Berliner mit prachtvoller Vitalität.« An anderer Stelle ist der Schauspieler Max Pallenberg zu erkennen: »Pallenberg ist manchmal eine Himmelsmacht, weil er, ein hintergründiger Spieler, uns das Lachen bringt. Er ist Schwejk, der unheimlich Dumme, der Unterlegene, der zuletzt über den schönen blonden Sieger triumphiert.«³⁰⁷

Diese Reportage ermöglichte den Blick in eine Welt, die den Lesern der LVZ im allgemeinen nicht zugänglich war, die aber nicht wenige

304 »Winternacht im Hauptbahnhof« (29.1.1929), »Ein Riesenstilleben« (22.8.1931), »Theater hinter der Bühne« (24.11.1928), »Ein Laie geht über die technische Messe« (2.9.1932).

305 »Umzug, Umzug« (29.12.1930). Hier schildert Wiegand den eigenen Umzug in die Krochsiedlung im November 1930.

306 »Betrachtung bei Regenwetter« (24.7.1930).

307 »Berliner Bilder« (17.1.1931).

von ihnen – schon als Kinobesucher – durchaus interessierte. Und dass ein solches Interesse auf anspruchsvolle Weise befriedigt wurde, war angesichts der Konkurrenzsituation mit den bürgerlichen Zeitungen für ein Blatt der Arbeiterbewegung in der Situation der späten 20er und frühen 30er Jahre alles andere als nebensächlich.³⁰⁸ Unterhaltung auf niveauevolle Art anstatt vordergründiger politischer Agitation war ein Vorzug der illustrierten Reportagen, die jedoch deshalb besonders in der Krisenzeit ab 1930 keineswegs über die Probleme der Zeit hinwegsehen. Auch der zitierte Text ist ein Beispiel dafür. Im Schlussteil »Ein Heimweg« schildert Wiegand seinen nächtlichen Gang durch Berlin zum Bahnhof, wo er kurz nach fünf den Zug nach Leipzig nehmen wird. Dabei begegnet er einer alten Frau, die ihn um ein Stück Brot bittet – er aber hat nur Zigarren einstecken. Fünf Stunden vorher hat er noch in Friedrich Holländers neuem Kabarett-Programm den »Star zweier Welten« (14.1.1931) Marlene Dietrich erlebt. Auf der Heimfahrt verbinden sich dann beide Eindrücke zu einem abstrusen Traum: »In den unruhigen Träumen der Fahrt erscheint auf den seidigen Beinen des Stars Marlene der Kopf der verwelkten Frau, ich gebe ihr ein großes Schinkenbrot, da zeigt sie auf ihren Mund – der ist ohne Zähne – und sagt: Haben Sie vielleicht einen Zigarrenstummel?« (17.1.1931)

Ähnliches enthielt auch schon der ein Jahr zuvor publizierter Berlin-Bericht Wiegands mit Zeichnungen seines Freundes Schwimmer »Berliner Miniaturen«. Diese halten scharf miteinander kontrastierende Eindrücke fest. Sie beginnen mit einem Gang durch das Scheunenviertel, wobei der von Achtung und Empathie getragene Blick auf traditionelles ostjüdisches Leben sich unausgesprochen dem Antisemitismus der Nazis entgegensetzt: »Es ist Sabbat Abend zwischen sechs und sieben. Juden mit Bärten, wie sie Chagall malt, in langen schwarzen Röcken, einer wie der andere aussehend, stehen in großen Grup-

308 Die zitierte Untersuchung zur Geschichte der »Leipziger Volkszeitung« macht beispielsweise auf den Umstand aufmerksam, dass die Zahl ihrer Abonnenten deutlich unter jener der SPD-Wähler jener Zeit lag, nicht wenige von diesen also lieber das Angebot bürgerlicher Zeitungen (vor allem der »Neuen Leipziger Zeitung«) nutzten. Vgl. Schlimper: Eine sozialistische Antwort. S. 62ff.

pen auf der Straße. Bücher halten sie in den Händen, sie wiegen die Köpfe, summen, singen und beten. Fromme Menschen, die ihr Festhalten am Glauben der Väter streng und ohne Scheu zeigen. Ein prächtiger Rembrandt-Jude im Pelz geht durch die Reihen, ein fabelhaft schöner alter Mensch. Aus jedem Laden winken hebräische Schriftzeichen, bei jedem Hause sehen wir hinab in den Keller. Und in jedem Keller sind Lichter: Läden oder Wohnungen oder Kneipen. Einmal geht eine Tür auf, einer tastet die Stufen hinunter, ohne Flur fallen sie von der Straße hinab, auf der zweiten Stufe hat ihn die Finsternis verschluckt, wo kam er hin? Oh, wer hier unten wohnen muß! Not ist in der kleinsten Hütte für ein glücklich liebend Paar.«

Der weitere Weg zur Oper führt dann an noch schlimmeren Bildern sozialer Not vorbei, mit denen Wiegand in einem »Epilog« die Welt des festlichen Opernsaales konfrontiert: »Eine halbe Stunde später sitzen wir in einer Verdi-Premiere der Staatsoper. Von Fräcken, Goldhauben, Hermelin und Brokatschuhen flankiert. Bis da hinauf geht es von dort unten her. Ein Riesensatz. Und dazwischen kleben tausend Bettler mit einem oder keinem Bein auf dem nassen Pflaster im Tauschnee, dazwischen stand der alte bärtige Jude vor der Konditorei und blickte aus seinen Lumpen, mit Hunger in jeder Falte des Gesichts, auf den Kristallauflauf mit Leckereien. Er verstand das alles nicht und schüttelte den Kopf, und wir verstehen es auch nicht.« (18.2.1930)

Die sich in der Zeit der Weltwirtschaftskrise extrem verschärfenden sozialen Gegensätze werden in den Reportagen bei den verschiedensten Gelegenheiten reflektiert. Das Bewusstsein ihrer Existenz lässt keinen ungetrübten Genuss der schönen Seiten des modernen Lebens zu, so faszinierend sie für sich genommen auch sein mögen. Wiegands Beschreibung der Auslagen eines Delikatessengeschäfts in »Schaufenster, Schaufenster« ist charakteristisch für diesen Zwiespalt: »Dagegen werden in mir vor Delikatessen-Handlungen die angenehmsten Gefühle wach. Der Anblick bronzener Ananasse, spanischer Weine, russischer Fischkonserven, der Gläser mit Artischocken und Oliven und kalifornischen Birnen, die zarten Schinken, die runden schwarz, rot und weiß beschalteten Würste, die purpurnen Tomaten und elfenbeinernen Äpfel: hier prahlt die Natur mit dem Extrakt der Jahreszeiten,

und eine Kunstausstellung kann mit den bezaubernden Stilleben aus wirklichen roten Holländer Käsen, goldenen Zitronen, nackten Spargeln, der Farbskala der Liköre und dem Lackglanz der Aale nicht konkurrieren. Wer satt zu essen hat, kann dies wohl genießen, auch ohne davon kaufen zu können – mit welchen Augen aber sieht der Hungrige die Fülle an?» (16.7.1931)

Auch die Leipziger Großmarkthalle am frühen Morgen erlebt Wiegand als »Ein Riesenstilleben«, als eine Sinfonie von Farben und Gerüchen, die die schönsten Aussichten auf köstliche Genüsse eröffnen könnten, wäre da nicht der Stachel der sozialen Ungerechtigkeit draußen vor ihren Toren: »Und waren wir fröhlich im Anblick der Fruchtbarkeit und dachten an den delikaten Geschmack einer Suppe, in der die Extrakte von zwei Dutzend kräftiger und feiner Gemüse und Würzen brodelten, so entließ uns nun der Kontrast der feilgebotenen schreienden Üppigkeit zur schreienden Disharmonie der menschlichen Zustände, die der Blick auf gereizte, verbitterte Kehrfrauen jäh in uns zurückrief, wieder mit einem Druck, der uns alle heute quält, der nur flüchtig weicht und einmal, unerträglich geworden, dazu führen muß, daß die Lust am Garten der Erde nicht mehr getrübt wird durch die Masse derer, die vor den Zäunen darben.« (22.8.1931)

Die verschiedensten Begegnungen und Erfahrungen mit dem »Leben in dieser Zeit« der großen Krise führen immer wieder zur Erkenntnis der ungelösten sozialen Frage. Was von oben getan wird, um die Krise zu bewältigen, hat unten die Steigerung des Elends zur Folge: »Notverordnung auf Notverordnung. Abbau der Menschen und Löhne: ein anderes Mittel wissen die Entscheidenden nicht.« In der Opferrolle gefallen sich alle, aber in Wirklichkeit verschärft sich der alte Gegensatz zwischen Arm und Reich: »Wenn man die Gutsbesitzer fragt, sind sie fast alle ruiniert, aber sie erzählen einem das in einem amerikanischen Luxuswagen, der bei manchen nur eines von seinen drei Automobilen ist. Ja, zwischen ruiniert oben und ruiniert unten sind die Unterschiede phantastisch groß.« (5.12.1931)

So wie die Reportagen und Momentaufnahmen des Duos Wiegand/Schwimmer den Leser der »Leipziger Volkszeitung« in seinem grundsätzlichen Engagement für die sozialen Ziele der Arbei-

terbewegung bestärken wollten, nahmen sie auch immer wieder entschiedene Partei in den politischen Auseinandersetzungen der frühen dreißiger Jahre. Der Einsatz gegen antisemitische Vorurteile durch die Schilderung jüdischen Lebens in dem einen der zitierten Berlin-Berichte war für Wiegand ein besonderes Anliegen, für das er auch andere Formen seiner publizistischen Tätigkeit nutzte: von der Musikkritik bis zum Reisefeuilleton³⁰⁹. In den illustrierten Reportagen findet sich aber ebenso die direkte polemische Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus als einem wichtigen Pfeiler der NSDAP-Propaganda. »Randbemerkungen« ist eine Schilderung akustischer Eindrücke im Großstadtagalltag überschrieben, die mit dem Gerede eines alten Mannes auf einem Straßenbahnperron endet, der laut über die »Chudn« herzieht: »Ob wohl der Unterschied zwischen diesen einfältigen Rekruten und dem Führer, Herrn Dr. Frick in Weimar, groß ist? Ich glaube nicht. Der Minister und der Geisteskrüppel begegnen sich auf einer Höhe, und aus den Chudnfressern wie meinem Alten setzt sich das Heer der NSDAP zusammen – Leute wie dieser Alte sind ihre charakterfesten Stützen. Der ideenlosen schimpfenden Blödsinn, wie er sie in Großaufnahme präsentierte, haben im September zehn Millionen Deutsche ihre Stimme gegeben. Wie recht hatte Heine, als er schrieb: Deutschland ein Wintermärchen.« (31.1.1931)

309 So berichtete er im November 1930 über ein Konzert des Oberkantors M. Herschmann aus New York als Kontrast zu einer Aufführung der Missa solennis: »So fremd die Welt ist, die sich dem Nichtjuden hier auftut – orientalische, realistische Exhibition gegenüber dem gewohnten Schriff europäischen Konzertlebens –, Beziehungen zwischen den Gott preisenden und mit Gott rechtenden synagogalen Melodien und den liturgischen Bestandteilen der Missa sind vorhanden und treffen sich in der Inbrunst des Erfassens- und Erkennenwollens. [...] Jedenfalls war das Konzert Herschmanns interessanter als der durchschnittliche Konzertbetrieb.« (24.11.1930)
Im September 1932 widmete sich die Reise-Skizze »Kleine alte Städte« der Tradition jüdischen Lebens in südwestdeutschen Städten wie Wertheim bei Würzburg: »Aber das bemerkenswerteste ist die für eine ganze Reihe mittelalterlicher Judenorte in Franken und Schwaben typische Historie von Wertheims Judenschaft. Diese kleine Stadt mit ihrer Synagoge, ihrem jüdischen Gasthofe und ihren jüdischen Handwerkernamen müsste die Rassenpropheten recht nachdenklich stimmen.« (20.9.1932)

Den verhängnisvoll wachsenden Einfluss der Nazis spürte Wiegand jetzt auch dort, wo er eigentlich Entspannung von den Kämpfen in der Großstadt zu finden gewohnt war: bei einem Freund auf dem Lande in der Nähe von Zerbst. »Ländliche Tage« sind im Sommer 1931 keine Idylle mehr, sondern durch unangenehme neue Erfahrungen geprägt. Beim Besuch des Pfingstreitens in zwei Dörfern erweist sich nur in dem einen die Atmosphäre als normal, freundlich und ungezwungen, das andere ist dem braunen Ungeist verfallen: »Das Gesicht eines Dorfes, das von der nationalistischen Pest befallen wird, verwandelt sich, ein großmäuliges Geltungsbedürfnis verzerrt das bäurische Wesen, der Friede des Dorfes ist dahin, wo die Hitlerei mit ihrer Haß und Blutgier hätschelnden Revanche-Dekoration aufspielt.« (20.6.1931)

Immer wieder attackieren Wiegand und Schwimmer den deutschen Nationalismus als einen Nährboden für den Aufstieg der Nazis. »Von den Ewig-Gestrigen oder der Stahlhelm als Kopfersatz« nimmt die Weltkriegs-Nostalgie der Regimentsvereinigungen aufs Korn und analysiert 1931: »Der Wortschatz hat sich seit September des vorigen Jahres um einen Ausdruck auffällig erweitert. Kaum ein Gedicht, in dem nicht als Kern steckt: Deutschland erwache! [...] Einige harmlose Vereindiener, die nur ihren Spaß haben wollten [...], mögen gegen die offene Hitlerei protestieren – die Regimentspietät als Ganzes ist längst ein Bundesgenosse der Nationalsozialisten.« (27.6.1931) Auch das reaktionäre Studententum der schlagenden Verbindungen ist mehrfach Gegenstand satirischer Auseinandersetzung. »Vivat academia! Ein Reisebericht von G. Genever und M. Schwimmer« aus dem Jahr 1929 konzentrierte sich noch auf das lächerliche Bild, das die Korporierten bei einer Begegnung in Weimar abgaben: »Und dazwischen fielen uns viel ältere Männer auf, die Glatze bedeckt mit Schülmützchen, den stattlichen Bauch überspannt mit einem Couleurband. Neben diesen auf Bubi arrangierten Greisen schritten schülerhafte Figuren mit greisenhaften Allüren ...« (4.6.1929) »Ewiger Fasching« von 1931 berichtet dann von Gesprächen mit Korpsstudenten, die fröhlich zugeben, die »ersten drei Semester wird nichts gemacht«, die keine kulturellen Interessen haben, da sie geistigen Anstrengungen lieber aus dem Weg gehen, von denen der Berichtende aber weiß, dass sie später als Juristen

einflussreiche Positionen in der Gesellschaft einnehmen werden: »Und so was protestiert gegen Remarque, so was sitzt zu Gericht über die Unsittlichkeit künstlerischer Literatur.« (28.2.1931)³¹⁰

Immer wieder gehen die illustrierten Reportagen auch der Frage nach, wieso die Bauernfänger der Nazipartei massenhaften Einfluss unter den kleinen Leuten gewinnen können. Die Symbiose von Stammtischseligkeit und Nationalismus ist 1930 Thema der Skizze »Die Destille«: »Höre ich das Wort ›Volksgemeinschaft«, erscheint mir sofort: die Destille.« (12.7.1930) Die vom Rundfunk geförderte Vorliebe für Militärmusik wirkt als »Erziehung durch Tsching-bum« (11.5.1929), in Singspielhallen mit Unterhaltungsprogramm »pflegt man jene Mischung aus Dummheit, Unwissenheit, Denkfaulheit und Stimmungsschwindel, aus der der patriotische Kitsch blüht, das Lockmittel der Nationalisten, die Vertuschung der eigenen Minderwertigkeit durch die vaterlandsbetonte Massenkraftmeierei«. (»Das gibt es noch«. 28.9.1929)

Für die Arbeiterbewegung erweist es sich in dieser Situation als schwerwiegendes Handicap, dass sie kaum Einfluss auf Unterhaltungs- und Massenkultur gewinnen konnte, dass »die Ausbeuter noch die meisten Formen des Vergnügens bestimmen« und lange »noch nicht alle Ausgebeuteten zum Bewußtsein ihrer einheitlichen und verpflichtenden Klassenzugehörigkeit« gekommen sind. (»Schwoof am Sonntag«. 15.7.1929)

So führen die in den illustrierten Reportagen von Wiegand und Schwimmer reflektierten Probleme auch immer wieder zurück zu den Aufgaben der Arbeiterkulturbewegung als einem großen und bedeutsamen Feld des sozialistischen Engagements. Wie in den für die LVZ oder den »Kulturwille« verfassten Texten des Musikkritikers bezieht Wiegand hierbei keine elitäre, das Unterhaltungsbedürfnis der Menschen abwertende Position, sondern versucht auf Qualitätsunterschie-

310 In einer Glosse für das Berliner »Tage-Buch« ging Wiegand zu dieser Zeit noch einen Schritt weiter, indem er dort einen Polizei-Wachtmeister im Zusammenhang mit dem Antrag eines Studenten auf einen Waffenschein sagen lässt: »Die Studenten, das sind die einzigen, auf die wir uns verlassen können, wenn's in Leipzig mal losgeht. Und da müssen sie eben jetzt schon schießen lernen ...« (Heinrich Wiegand: Von der akademischen Jugend. In: Das Tage-Buch. Heft 33/1931. S. 1310).

de bei seiner Befriedigung aufmerksam zu machen. In »Unterhaltungsmusik?« beispielsweise kritisiert er die »Kaffeewärmerprogramme« voll alter Operetten- und Schlagerseligkeit gerade deshalb, weil sie auf die Möglichkeiten moderner Unterhaltungsmusik verzichten: »Kein neues Lied, kein extraordinärer Tanz, keiner jener entzückenden, kultiviert und amüsant gemachten amerikanischen Schlager!« (26.4.1930) Ihren Lesern dabei zu helfen, kulturelle Bedürfnisse selbstbestimmt und nicht durch kleinbürgerliche Gewohnheiten vorgeprägt zu befriedigen, versuchen Schwimmer und Wiegand gemeinsam auch auf dem Feld der bildenden Kunst. In »Schmücke dein Heim!« empfehlen sie in Bild und Wort nachdrücklich, sich nicht den Ölschinken der bürgerlichen guten Stube aufschwätzen zu lassen: »Geht in Läden, wo in den Schaufenstern Reproduktionen von van Gogh, Hodler, Dürer, Holbein locken. Da erfahrt ihr mehr vom Guten und Billigen. Pfeift auf die ›Originalgemälde!« (24.5.1930) Und in Hinblick auf das neue Massenmedium Film ist ihre dringliche Empfehlung eine »Kleine Chaplin-Lektion«: »Chaplins Werk ist ein gewaltiges Proletarierepos, eine Bibel der Arbeitswelt. Die Nöte des Hungerns und Frierens und der Obdachlosigkeit sind darin und die kleinen Freuden des Erwerbs und des primitiven Vergnügens, die Suche nach Arbeit und die Entlassung, der Kampf gegen die Ausbeuter und im ›Kid‹ das Reinste und Zarteste, was so ein armer Prolet erleben kann: die Innige Liebe zu einem noch schwächeren Genossen.« (9.8.1930)

Der zuletzt zitierte Artikel ist ein Beispiel dafür, dass Wiegand und Schwimmer die Verbindung von Text und Zeichnung nicht nur für illustrierte Reportagen im engeren Sinn nutzten, sondern dass das Spektrum ihrer Beiträge, bei denen sie mit dieser Kombination arbeiteten, weiter gefasst war. So auch bei der an anderer Stelle (vgl. S. 85) behandelten zweiteiligen »Kleinen Führung durch das Wagner-Panoptikum« und dem auf die hierdurch ausgelösten Diskussionen antwortenden Aufsatz Wiegands »Leichte Bewegung um Wagner« von Januar/Februar 1930. Zeugnis dieser engen und produktiven Zusammenarbeit zwischen Zeichner und Literat war schließlich auch eine mit eigenen

Zeichnungen versehene Besprechung Schwimmers von Wiegands Kabarettabend 1930 beim ABI.³¹¹

Für den Autor Heinrich Wiegand bedeutete dieser Teil seiner publizistischen Tätigkeit nicht nur einen weiteren, relativ regelmäßigen Beitrag zum Lebensunterhalt für sich und seine Frau, den er nach seinem Ausscheiden aus dem Schuldienst ja allein durch sein Schreiben bestreiten musste, sondern auch die Möglichkeit, andere Schreibansätze auszuprobieren, als er sie für seine musik- oder literaturkritischen Texte zu nutzen gewohnt war. Das Schildern konkreter Gegenstände, der Blick für menschliche Typik, das Erfassen der Atmosphäre einer Situation, satirische Akzentuierungen und – zumindest ansatzweise – das Erzählen kleiner Geschichten waren Elemente in den literarischen Reportagen, die auch für andere schriftstellerische Projekte genutzt werden konnten. Pläne dafür hatte Wiegand spätestens seit 1928, als er sich für die Existenz eines freien Schriftstellers entschieden hatte. Zu Silvester jenes Jahres schrieb er an Hesse: »Ich habe letzthin auch ein paar Geschichten geschrieben, sie sind vielleicht ganz nett und von persönlicher, höchst entfetteter Haltung. Aber sie sind mir noch nicht gut genug, um sie Ihnen zu schicken.«³¹² Erst seinem Brief vom 29. Juni 1929 legte er einen kleinen erzählenden Text bei: er war am selben Tag im »Berliner Tageblatt« erschienen, wo Hesse selbst häufig im Feuilleton publizierte, und hatte damit doch schon eine gewisse öffentliche Anerkennung gefunden.

»Der Mohr« ist der Monolog eines alternden Choristen, der gerade zum tausendsten Mal einen Mohren gespielt hat, »ein Anonymus der Opernmasse«, aber »so notwendig wie Held und Diva«. Seit zwanzig Jahren spielt er an dem Theater, wo schon seine Mutter Garderobiere gewesen war. Nie ist eine Zeile über ihn geschrieben worden, nie hat ein Kritiker ihn erwähnt. Er hat nicht geheiratet, »weil der tägliche Kontrast zwischen den glänzenden Frauen auf der Bühne« und einer kleinbürgerlichen Ehefrau für ihn zu groß geworden wäre: »Daheim wäre ich nie zufrieden gewesen, weil meine Liebe zu den Nachtigallen und Walküren immer erfolglos blieb.« Seine »Lieblingsphantasie ist«,

311 Max Schwimmer: Literarisch-politisches Kabarett (10.4.1930).

312 Briefwechsel. S. 130.

er »könnte den Othello singen und sänge ihn auch.« Doch er weiß, dies wird nie geschehen – es bleibt ein Tagtraum, dem er sich nur im Verborgenen hingeben kann: »Vor den Bildern an der Wand meines Zimmers repetiere ich in guten Stunden die Gefühle der Bühne. Unter den vielen Photographien hängen auch zwei, die zeigen mich als Othello, wie er dem Streit Ruhe gebietet, und wie er für immer Abschied vom Ruhm nimmt. Ich habe die Aufnahmen in einer fremden Stadt machen lassen.«³¹³

In dem Brief an Hesse, dem die Skizze »Der Mohr« beigelegt war, merkte Wiegand zu seinem Text an: »Ein kleiner Versuch, der dem Leser frei lassen soll, dahinter noch einiges zu denken.«³¹⁴ Als Erzähler hatte er sich nicht in den Monolog seiner Figur erläuternd oder deutend eingemischt, kein explizites Urteil formuliert. Die Schlusspointe mit der Scheinwelt jener in einer fremden Stadt aufgenommenen Solistenfotos setzt einen komischen Akzent. Dahinter steht jedoch das tragische Moment jener geschilderten Choristenexistenz, der Widerspruch zwischen eigenem Anspruch und Lebensrealität, den Wiegand seine Figur so ausdrücken lässt: »Denn äußerlich führen wir das Leben von kleinen städtischen Beamten, aber innerlich ist es ein Leben für die Kunst.« Und an diesem Punkt ergibt sich dann auch eine Beziehung zwischen der fiktiven Gestalt und ihrem Autor, der gerade seine städtische Beamtenexistenz als Lehrer aufgegeben hatte, ohne schon so weit zu sein, wirklich frei für die Kunst leben zu können. Hermann Hesse mag diesen Zusammenhang nachempfunden haben, als er sein »Danke schön für den Mohren« mit der Aussage verband: »ich mag ihn sehr gerne.«³¹⁵ Ein Urteil der Sympathie für die Figur, kein literarisches, wie es Wiegand wohl im Geheimen erhofft hatte. Erst viel später, nachdem er mehrere Erzählversuche seines Freundes freundlich zur Kenntnis genommen hatte, ohne sich deutlicher zu ihnen zu äußern, deutete Hesse einmal an, was ihm an ihnen generell problematisch zu sein schien. Nach der Lektüre des Manuskripts einer autobiographischen Erzählung »Auf der Suche nach dem Vater« schrieb er im Dezember 1933 an

313 »Berliner Tageblatt« vom 29. Juni 1929.

314 Briefwechsel. S. 161.

315 Ebenda. S. 166.

Wiegand: »Diese Suche nach dem Vater (mit dem Zugeständnis, daß sein Fernbleiben und Verschollensein doch auch Angenehmes hat) hat mir gut gefallen. Streiten kann man darüber, wo die rein persönlichen Erlebniswerte aufhören, es auch für den fremden Leser zu sein, in Ihren Erzählungen ist manchmal diese Grenze undeutlich, aber das ist bei meinen eigenen Erzählungen oft auch nicht anders.«³¹⁶

Innerhalb von Wiegands Kurzprosa war ein Text wie »Der Mohr« mit seinem fiktiven Erzählansatz eher die Ausnahme. Dennoch hat er gelegentlich auch versucht, Texte dieser Art mit ausgeprägteren Handlungselementen für die LVZ zu schreiben. Beispiele sind zwei Heiligabend 1928 bzw. 1929 veröffentlichte Weihnachtsgeschichten, die er aber weder an Hesse geschickt noch später bei einer Sammlung seiner »Erzählungen und Studien« berücksichtigt hat, was auf eine eigene kritische Distanz zu ihnen schließen lässt.³¹⁷ Gleiches gilt für den Versuch einer satirischen Kurzgeschichte über einen Filmstar, der nach einem Italienurlaub, wo »von jeder Mauer [...] das schwarze Gesicht des Diktators stierte«, in Deutschland sein eigenes Bild als Salonlöwe und »König der Liebhaber« auf den Filmplakaten nicht mehr ertragen kann. (»Das Schicksal eines Liebings«. 23.11.1929) Größeres Gewicht hat demgegenüber eine längere satirische Erzählung, die Wiegand zum zehnten Jahrestag der Novemberrevolution veröffentlichte. Unter dem Titel »Merkwürdige Revolutionsfeier. Die Heldentat eines Patrioten« (8.11.1928) schildert sie den Versuch eines wilhelminischen Schuldirektors und Gauvorsitzenden des Kriegervereins, in dem von ihm als Weltende empfundenen Umbruch wenigstens die Gipsbüsten der höchsten und allerhöchsten Herrschaften vor der Zerstörung zu be-

316 Ebenda. S. 381.

317 Die eine »Der Weihnachtsengel« (24.12.1928) erzählt von einer Prostituierten, die früher Sängerin gewesen ist und am Heiligabend immer jemand von der Straße mit zu sich nimmt, der nicht bezahlen kann. Die andere »Friede auf Erden. Eine Familiengeschichte« (24.12.1929) berichtet von einer »Verlobung unterm Tannenbaum« im großen Kreis eines kleinbürgerlichen Familienverbandes, bei der alter Streit zwischen den Verwandten wieder aufflammt und neuer Ärger bei der Verteilung der Geschenke hinzukommt. Weihnachtsfrieden stellt sich erst ein, wenn die beiden jungen Leute am Ende des Abends allein spazieren gehen.

wahren. Zentralfigur und Konstellation der Erzählung verweisen auf das Vorbild von Heinrich Manns »Untertan« und »Professor Unrat«, reflektieren aber auch eigene Kriegs- und Schulerfahrung Wiegands und belegen auf eindringliche Weise seine Position gegenüber dieser von ihm entschieden abgelehnten Welt.³¹⁸

Insgesamt jedoch bleibt der Eindruck, dass unmittelbares Erzählen – etwa gar in Richtung short story – Heinrich Wiegand generell nicht lag. Am ehesten gelang ihm die Andeutung einer Geschichte aus dem Blickwinkel eines empfindsamen Beobachters, wie in dem als Schlussstück seines geplanten Bandes vorgesehenen Text »Das Liebespaar von Rovereto«. Erzählt wird in der Ich-Form von der Begegnung mit einem jungen deutschen Paar in der oberitalienischen Kleinstadt, das der Erzählende zuerst auf der Hotelterrasse, dann auf dem Corso und schließlich auf dem Bahnsteig wahrnimmt. Alles, was er sieht, läuft auf einen erzwungenen Abschied der Partner hinaus, doch im letzten Moment holt der junge Mann sein Mädchen wieder aus dem Eisenbahnwagen heraus, ein Bild, das sich dem erzählenden Ich für immer einprägt: »Es ist unwesentlich, wer sie waren, ob sie Geld hatten, zu Freunden fuhren oder in die Fremde, in eine Position oder ins Nichts. Unwesentlich, ob dem Liebespaar der Entschluß, sich nicht zu trennen, zum Guten oder Schlechten ausschlug. Tränen, Zittern und Weinen der zarten leuchtenden Frau, die angesichts eines vorgeblich Unabwendbaren, eines alltäglichen Todes, den Sprung zurück in ein geliebtes unzuverlässiges Leben wagte, hatten bezeugt, daß der Entschluß kein Kinderspiel bedeutete. Der Impetus des Herzens überflutete die Dämme reiflich überlegter Konvention, die Wünsche wurden frei, die Leidenschaften siegten über Vernunft, Verzicht und Verlust ...« (27.3.1931) Ein knapper und dichter Text mit ähnlicher Erzählperspektive gelang Wiegand später noch mit »Die Hochzeit im Dorfe«, posthum veröffentlicht im »Berliner Tageblatt« vom 22. Februar 1934.

318 So wenn er den Schuldirektor zu seiner Frau sagen lässt: »Für mich ist Deutschlands Trauertag, ihr weibischen Memmengenüter aber seit froh, daß der Krieg vorüber ist. Ihr vergeßt, daß ein gefallener Schwiegersohn besser ist als einer ohne Eisernes Kreuz.«

Bei seinen meisten anderen Erzählversuchen ist entweder der autobiographische Bericht nur leicht kaschiert wie in der Seminaristengeschichte »Der Sonntag«³¹⁹, oder es überwiegen Momente der Schilderung und Betrachtung bei weitem das eigentliche Erzählen. Ein überzeugendes Beispiel einer gelungenen Verbindung von persönlichem Erleben und Erinnern mit kritischer Weltbetrachtung ist die Skizze »Das Honorar«, der erste Text Wiegands, den Fred Hildenbrandt als Feuilletonredakteur für das »Berliner Tageblatt« angenommen hatte. Er erschien dort am 14. Mai 1928 und soll hier, um seine Substanz und Struktur unbeschädigt zu lassen, im Wortlaut eingefügt werden:

»Heute, als ich von allerlei nichtig nötigen Gängen und Gesprächen heimkam, lagen auf dem Tisch 54 Mark 80 Pfennig und ein Postabschnitt. Nimmer hätt' ich erraten, wer mir das Sümmchen geschickt hat. Es war eine alte Schuld, verjährt und von mir vergessen. Auf dem Abschnitt stand: England – Zahlstelle der Restverwaltung für Reichsaufgaben, Ihr von England anerkanntes Guthaben an Arbeitslohn beträgt 2 Pfund 14 Schilling. Also lagen da die Früchte von Spatenstichen, die ich vor zehn Jahren getan hatte. Wozu ich als englischer Kriegsgefangener in Nordfrankreich, ein ungeschickter Mann in einer Arbeitskompanie, kommandiert worden war, das grüßte mich auf einer Postanweisung. Die Wälder in viel Regen und wenig Sonne, in denen ich Meterholz gehackt, Stämme verladen und Faschinen gebunden, die Schienenstränge, deren Schwellen ich gestopft, die Flugplätze und Feldbahnen, die wir abgebrochen, die Kasernenkammern, die ich gefegt, die Kessel, die ich gescheuert, die Straße, die wir ausgebessert, das Wasser, das ich geschleppt: sie lohnten mich aus. Nigger sangen in der Sägemühle, Chinesen zwitscherten beim Munitionsverladen, Tommies fluchten auf den Krieg, dröhnende Autos fuhren uns zur Arbeitsstätte, Stacheldraht glitzerte. Ein Titel flammte auf: Alles für 50 Mark!

Vierzehn Monate war ich gefangen, etwa dreihundert Tage muss ich gearbeitet haben. Vierzig Centimes standen uns für den Arbeitstag zu, meist waren das vier Pfennig für die Stunde. Aber Kost, Kleidung und Logis waren ja frei, der Schlafplatz im Spitzzelt ohne Ofen, der ewige

319 Veröffentlicht im »Berliner Tageblatt« vom 16.8.1930 und in der LVZ vom 18./19.9.1931.

Reis und zwei Salzheringe in der Woche, die Büchsenbohnen und der Gulasch zu Weihnachten, der Sträflingsanzug mit dem Blaupunkt auf Knie und Rücken, die Übung im Englischen, und das Lied, in uns hineingesungen: In der Heimat da gibt's ein Wiedersehn.

Die Hälfte des Verdienst wurde monatlich ausgezahlt. Wenn man sich nie krank gemeldet hatte, kamen fünf Francs zusammen. Kantine zog ins Lager ein, wir kauften eine Pfeife, Zigaretten, Seife, ein Notizbüchlein in schwarzem Wachstuch. Der restliche Lohn sollte uns bei der Heimkehr auf einmal gegeben werden. England sparte für mich!

Das Ersparte wog ich in der Hand, den Dank vom Hause Engelland. Hatten den Heimkehrern nicht auch die deutschen Bahnhöfe auf weißen Bändern die Buchstaben entgegenflattern lassen: Der Dank des Vaterlands ist euch gewiss? Doch war zu dem Liebesgaben-Taschenspiegelchen beim Begrüßungsabend für mich nichts Dankbares weiter gekommen. Jetzt sprach England das letzte Wort im Kapitel von der Gefangenschaft. »It `s a long way to Tipperary ...« Beiläufig notierte ich mir auf den Postabschnitt: »Das gesamte militärische System ist eine Verschwörung der Vorgesetzten gegen den gemeinen Mann.«

Einer späteren Zeit überließ ich möglicherweise den Beweis dieses Satzes an den Kriegsgefangenenbestimmungen, in welchen bei der unterschiedlichen Behandlung, Lebensweise und Bezahlung von Offizieren und Mannschaften der gemeine Egoismus der internationalen Offiziersverschwörung schutzlos offenbart ist.

Doch gewichtiger als die Liliput-Nachzahlung, wesentlicher auch als die Erkenntnis eines entrechtenden Lügensystems berührte nun und umfing mich, gegenüber der Postanweisung, die Erinnerung an die wunderbare Kameradschaft des einzelnen englischen Mannes. Mir, einer Nummer aus Haut und Knochen, verschafften die Feinde Medizin, steckten mich, wenn es mir schlecht ging, in eine Ruhekammer satt an die Arbeitsstelle, füllten mich mit Speisen, schenkten Zigaretten und Bücher. Trotz aller Verbote von oben! Die Motor-Transport-Compagnie von Hesdin, sie sei gesegnet. Ohne sie wär' ich vermutlich in jenem Winter eingegangen.

Ob du noch so blinzelschlaue Augensprache führst, Old Ted aus London, Battersea-Road, Fürst des Speiseraums? Charlie, Mann aus Yorkshire, du Spaßmacher und Flaneur, du freundlicher kleiner Bruder Chaplins, tränkest du heute so gern mit mir wie damals? Aubry, meinst du, ich vergäße jemals, dass du die Klaviermiete für die Baracke aus deiner Tasche zahltest, damit ich dir Chopins Mazurken vorspielen konnte?

Die Rechnung zwischen mir und England war seitdem schon quitt. Soll ich das späte Souvenir von 54 Mark für Tabak und Toilette, für den Tagesbedarf verwenden, wie im Zeltlager die erste Hälfte meines Lohnes? Soll ich mit neuen Freunden auf das Wohl der alten trinken? Oder sollte ich dafür den unlängst erblickten seltenen Klavierauszug von Verdis Macbeth erwerben, mein Ächzen als schienenschleppender Sklave zuletzt gegen den Jubelgesang der Freiheitschöre eintauschen? Wenn ich mir einen vielgehegten Wunsch erfüllte mit Gregorovius' »Wanderjahren in Italien«, stünde auch dies leuchtend verbunden mit den Dienstjahren im Stacheldraht. Und vielleicht reichte der Sold dann auch für die Gedichte des Pu-Sung-Ling, die zarten und umfassenden, die Erinnerungen in sich trügen an des ungelerten Arbeiterlebens Mittagspausen im Gras, wenn ich nach dem hohen blauen Firmament schaute: Hacke, Schaufel, Schubkarren und Bajonette standen ganz nah und doch so fern. Wärme und Müdigkeit entrückten den Hungerkämpfer in schwerelosen Halbschlummer, auf einer Wolke landete er, als eine Wolke befuhr ich die Meere der Fresserei, Liebe und Zukunft.

Kommen aber morgen die bösen Lichtrechnungen und andere tolle materielle Ansprüche an mich heran, gerät das Honorar in Gefahr, dem Primat der Wirtschaft geopfert zu werden. Dann könnt ich in jene gewünschte Dinge nicht eintragen: »Gabe der englischen Regierung«, von all dem anderen, was ich mit Hokuspokus verdiene, nicht dokumentarisch trennen den Erlös aus meinen mühseligen Taten als Aufwäscher, Transportarbeiter, Holzfäller und Straßenbauer. Das wäre immerhin schade.«

Ebenfalls vom »Berliner Tageblatt« erstveröffentlicht wurde Wiegands Prosastück »Der Alpdruck«, eine Betrachtung über seltene, aber wiederkehrende Träume des Autors »von einem neuen Kriege«, de-

nen gemeinsam ist, »daß sie nicht um die Apokalypse verhöhnende Greuel kreisen«, sondern sich vielmehr »jenseits der Schlachten mit Äußerlichkeiten«³²⁰ des Soldatenalltags beschäftigen. Ein als Beleg für Wiegands Anti-Kriegshaltung wichtiger Text, der aber nicht jene Verbindung von Detailreichtum und konstruktiver Geschlossenheit erreicht, durch die sich »Das Honorar« auszeichnet. Vergleichbare Qualität hat demgegenüber die als zweite Arbeit Wiegands im »Berliner Tageblatt« erschienene Skizze »Mit neunzig Jahren«³²¹, das Porträt einer Neunzigjährigen, für das wahrscheinlich die Großmutter seiner Frau Lore Modell gestanden hat. Mit dieser Prosaminiatur hatte Wiegand, wie er Hesse Ende März 1931 schreiben konnte, einen kleinen Erfolg in der Leipziger Öffentlichkeit. Zusammen mit René Schwachhofer, Valerian Tornius und Rolf Italiander hatte er eine Autorenlesung zum Tag des Buches bestritten und dafür eine gute Presse bekommen. Die bürgerlich-liberale »Neue Leipziger Zeitung« nannte in ihrem Bericht seinen Beitrag »das Wertvollste, das man an dem Abend hörte«³²², die Monatsschrift »Das Neue Leipzig« sprach von der schriftstellerischen Persönlichkeit Heinrich Wiegands, »in dem ein Erzähler sich durchzuringen scheint«³²³ und das führende national-konservative Blatt »Leipziger Neueste Nachrichten« konstatierte: »Am schärfsten hob sich Heinrich Wiegand mit zwei Novellen heraus.«³²⁴ Auch der Bericht der »Leipziger Volkszeitung« bewertete Wiegands Texte am positivsten, relativierte jedoch seine Leistung durch einen kritischen Hinweis auf das Provinziell-Unzeitgemäße der gesamten Veranstaltung. Der kritische Hörer müsse leider feststellen, »daß fast alle Autoren eine Zeitfremdheit bekundeten, die erschreckt. [...] Aus diesem zähen, blutarmen Mühseligkeiten ragte ein einziges Stück hervor: Heinrich Wiegands Novelle »Mit neunzig Jahren«. Eigentlich weniger Novelle, sondern mehr eine dem feinsten Geäder liebevoll nachgehende Por-

320 »Berliner Tageblatt« vom 16.8.1929.

321 »Berliner Tageblatt« vom 7.8.1928. Ebenfalls im »Berliner Tageblatt« (vom 19.7.1931) erschien dann noch die Erzählung »Sesam«.

322 »Neue Leipziger Zeitung« vom 24.3.1931.

323 Das Neue Leipzig. Monatshefte für die Kulturinteressen der Großstadt. Februarheft 1931. S. 190.

324 »Leipziger Neueste Nachrichten« vom 24.3.1931.

trätzeichnung.« (24.3.1931) Als einziger literarischer Text Wiegands fand »Mit 90 Jahren« dann auch Eingang in eine Anthologie: er wurde in den von der Büchergilde Gutenberg 1933 herausgegebenen Band »Mutter. Ein Buch der Liebe und des Dankes« aufgenommen.

Ein gewisser literarischer Erfolg war Wiegand zuvor schon als Verfasser feinfühligere Reiseprosa zu Teil geworden. Seine durch Hermann Hesse vermittelte und inspirierte intensive Begegnung mit der Gegend um Montagnola hatte 1929 ihren Niederschlag in einem Reisefeuilleton für den »Kulturwille« gefunden. »Im Tessin« schildert die Landschaft und ihre Menschen und verweist dabei auf ihre literarische und male- rische Gestaltung durch Hermann Hesse, ohne allerdings die persön- liche Bekanntschaft mit ihm auch nur anzudeuten:

»Stärker, glühender und bildhafter hat keiner die Landschaft des Tes- sin beschrieben als der Dichter Hermann Hesse in seinem »Bilderbuch« und den Novellen »Klein und Wagner« und »Klingsors letzter Sommer«. Er hat auch in seinen Aquarellen, von denen einige dem Buch »Wan- derungen« beigegeben sind, die farbigen Skalen und Zwischenwerte des Tessin am dichtesten interpretiert, in einer ebenso aparten wie nur ihm zugänglichen Weise, die in ihrer primitiven Technik viel künstle- rischer ist als eine gelernte handwerkliche Malervirtuosität.«³²⁵

Eine Folge der Veröffentlichung im »Kulturwille« war das Ange- bot an Wiegand, in der Mirag, dem Leipziger Rundfunk, eine halb- stündige Sendung zu gestalten. »Sonntage in Lugano und Locarno« wurde am 18. April 1930 gesendet, was Wiegand nicht ohne Stolz Hesse wenige Tage zuvor brieflich mitteilte.³²⁶ Es war sein erster Auftritt im Rundfunk und damit der Beginn einer neuen publizistischen Wir- kungsmöglichkeit, die er dann in den Jahren bis 1933 auf verschiedene Weise genutzt hat. Unter anderem am 2. August 1931 mit einem Reise- bild »Auf der kurischen Nehrung«, dem ein Urlaubsaufenthalt im Jah-

325 Heinrich Wiegand: Im Tessin. In: Kulturwille. 6(1929) 6. S. 109.

326 Wobei Wiegand Hesse ausdrücklich versicherte, dass seine Person dabei völlig aus dem Spiel gelassen worden war: »Aber haben Sie keine Sorge: kein Sätzchen geht mit Ihnen angeln, kein Wort, daß ich bei Ihnen saß und mit Ihnen wanderte – obwohl dies wohl das Schönste war, woraus das an- dere erst wurde.« (Briefwechsel. S. 198.)

re 1929 zugrunde lag, bei dem es auch zu einer zufälligen – und damals noch folgenlosen – Begegnung mit Thomas Mann gekommen war: »... der Nobelpreisträger Thomas Mann hat sogar in Nidden gebaut – ich sah ihn, wie er nach dem Grundstück suchte, er schlief im Hotel unter mir und ging, seiner Verantwortung bewußt, viel zeitiger ins Bett als ich, der dem dunklen Bier aus Kowno verfallen war«.³²⁷

Wiegands Bericht enthält einfühlsame Schilderungen der einmaligen Landschaft zwischen Meer und Haff mit ihren Erlenbrüchen, den Birkenmooren und den gewaltigen Wanderdünen, die der gängige Reisejargon mit seinem Klischee von der »Sahara des Nordens« zu erfassen versucht: »Dreißig Meter sind sie hoch, keine Pflanze haftet an ihnen. Eine gelbe Zeichenfläche für den Wind, dessen leiseste Spuren sie spiegeln. Mit ihrem Geriesel und verschwimmenden feinsten Linien, Wellen, Mulden und Schatten erscheinen sie wie Wolken aus Sand, ein gelber körniger Himmel auf der Erde. Steil fallen sie zum Haff ab, allmählich gehen sie ins grüne Land über.«

Ebenso wie der Landschaft gilt Wiegands Aufmerksamkeit ihren Menschen. Er schildert das karge aber selbstbewusste Leben der Fischer im Alltag und ihre Einsatzbereitschaft, in der »schweren Stunde der Seenot, wenn das Signal des Leuchtturmwärters die Rettungsmannschaft herüberjagt zu einer herrischen todesmutigen heldischen Arbeit, die im Gegensatz zum Kriegswesen positiv, sinnvoll und Ausdruck der Menschenliebe ist«.

Der Zustrom von Fremden, die sich vor allem der Elche wegen mit Pferdewagen durch das einsame Land fahren lassen, erweckt in Wiegand zwiespältige Gefühle. Denn einerseits gehören die »einträglichen Fahrten ins Elchrevier zum Tagewerk der Einheimischen«, die auf zusätzliche Einnahmen angewiesen sind, andererseits stören die Besucher mit ihrem »Gekreisch auf den quietschenden Karren« gerade jene Ursprünglichkeit der Natur, die sie zu bewundern gekommen sind: »Die Elchfahrer sind eine nachteilige Folge des schönen fremdartigen Tieres, eine andere sind die Maler und Zeichenlehrerinnen, die

327 Dieses und alle weiteren Zitate aus einem im Nachlass Wiegands erhaltenen unpaginierten Typoskript.



Heinrich Wiegand vor dem Mikrofon der Mirag (Foto aus dem Nachlass)

alle Gasthauswände der Dörfer mit röhrenden, verendenden und heroischen Elchen behängt haben.«

Ihrer »Ansichtskartenmalerei ohne Kraft der Farben und ohne Phantasie der Zeichnung« stellt Wiegand Arbeiten Pechsteins entgegen, der mit anderen aus der Künstlergruppe »Die Brücke« lange auf der Kurischen Nehrung gelebt hat, oder auch Bilder eines in Nidden lebenden, von Max Pechstein beeinflussten unbekanntem Malers. Schließlich weist er noch auf »eindrucksvolle, eigenwillige und echte Nehrungsbilder« der Leipziger Malerin Eva Schwimmer hin, der Frau seines Freundes Max Schwimmer, die jedoch nicht auf der Nehrung zu sehen seien. Insgesamt gelingt Wiegand – bei einer Sendezeit von 30 Minuten – ein vielseitiges und vielschichtiges Porträt einer landschaftlich einmaligen Region, die er noch, das heißt vor dem Einbruch der »internationalen Fremden-Industrie«, als ein »Paradies der Beruhigung« erlebt hat.

5. Heinrich Wiegand im Krisenjahr 1932/33

5.1. Sein Wirken als letzter Redakteur des »Kulturwille«

Im Februar 1932 berichtete Wiegand Hermann Hesse, er habe trotz vielerlei Bedenken die ihm überraschender Weise angetragene Redaktion der Zeitschrift »Kulturwille« angenommen: »vielleicht kann ich doch einiges darin sagen, worauf es mir ankommt, einige Hefte machen nach meinem Glauben und Wesen und Lieben – es gibt bei der Redaktion einer Zeitschrift immer Dinge, die unsereinen locken werden gegen alle Widerstände. Am 1. Juni wird das erste Heft unter meiner Redaktion erscheinen.«³²⁸

Im selben Brief hatte er zuvor seine Situation als Autor, der keine Luft bekommt, sich mit seinen literarischen Plänen zu beschäftigen, weil er unter der politischen Lage leidet, bitter beklagt: »Mußte nun wieder dieser Rückschlag schlechtesten Zeiten, verzweifelter deutscher Dinge, nationalistischen Affentheaters kommen, der mich zurückwirft, nicht in die Freiheit läßt, die Zukunft bedrohlich verhängt?«³²⁹ Wiegand, der schon die ersten noch bescheidenen Wahlerfolge der NSDAP Ende der 20er Jahre »als die höchste und am schärfsten zu bekämpfende Gefahr« angesehen hatte und dafür, wie er Hesse schrieb, im Kreis der LVZ-Mitarbeiter belächelt worden war, sah sich gegen seinen Wunsch von der weiteren Entwicklung bestätigt. Denn jetzt, im Frühjahr 1932, war diese Gefahr konkret und akut geworden: »Sollen wir mit 10 Jahren faschistischer Diktatur erst die Gesundung bezahlen? 10 Jahre sind gering gerechnet, bei einem der Schmalzoperette und dem Militärmarsch verfallenen Volk, das in der Servilität seine Erhöhung sieht. Das wäre hart – und für mich und meine Kameraden die geistige

328 Briefwechsel. S. 266.

329 Ebenda. S. 265.

Erdrösselung, wenn nicht mehr. Und wenn man es übersteht – woher soll man danach die Jahre zu Leben nehmen? (Meine Zeitschrift-Episode, die am 1. Juni beginnen soll, brauchte bei einer Hitler-Diktatur kein Ende mit Schrecken zu nehmen, sie würde gar nicht beginnen können.) Also zunächst bleibt nur das eine: sich mit allen Mitteln gegen die Machtübernahme durch den deutschen Nationalsozialismus wehren, solange wir können.«³³⁰

Das letzte Leipziger Jahr Wiegands stand ganz im Zeichen dieser selbstgestellten Aufgabe. Ihr zugeordnet war letztlich alles, was er von der Musikkritik für die LVZ über die Arbeit im ABI bis zu neuen schriftstellerischen Versuchen in dieser Zeit unternahm. Ganz besonders aber bestimmte dieser antifaschistische Impetus seine verantwortliche Tätigkeit beim »Kulturwille«, ohne deshalb jedoch die Vielschichtigkeit des eigenen kulturellen Anspruchs und desjenigen der Zeitschrift zugunsten bloßer politischer Agitation aufzugeben. Sein Debütheft von Juni 1932 stellte er unter das Thema »Nachklang der Goethefeiern«. Der 100. Todestag des Dichters war im Märzheft Schwerpunkt gewesen, das Doppelheft April/Mai hatte im Zeichen des 25jährigen Bestehens des Leipziger Arbeiterbildungsinstituts gestanden, enthielt aber auch einen längeren, in Gesprächsform gestalteten Aufsatz Wiegands über Goethes Lyrik. Nun nutzte er die Möglichkeiten als verantwortlicher Redakteur, um einerseits »sein« erstes Heft auf besondere Weise zu komponieren und andererseits sich in einem zweispaltigen Editorial deutlich selbst zu positionieren. Dem gegenüber, was im Frühjahr 1932 an deutschem Umgang mit Goethe zu beobachten gewesen war, und den Aufgaben des »Kulturwille« gegenüber, wie er sie sah. Ihm habe Spaß gemacht, schrieb Wiegand an Hesse, dass er in seinem Heft »zu den vier ersten, den Hauptbeiträgen, ein kontrastierendes ironisches oder lyrisches Pendant geben konnte«³³¹. Einem Auszug aus dem Vortrag »Goethe und die Gegenwart« von Hermann Wendel (1884-1936) hatte er den Sechszweiler »Mein Goethe« von Joachim Ringelnatz zugeordnet. Seinen eigenen Aufsatz »Die Goethefeier und die Bücherstadt« hatte er mit der Bildgeschichte »Häusliche Goethefeier« eines däni-

330 Ebenda. S. 276.

331 Ebenda. S. 301.

KULTURWILLE

MONATSBLÄTTER FÜR KULTUR DER ARBEITERSCHAFT



Max Schwimmer: Titelblatt »Kulturwille« Heft 6/1932

schen Karikaturisten illustriert, die einen Bürger zeigt, der zuerst anständig vor einer Goethe-Büste steht und dann als Lektüre aus seiner umfangreichen Bibliothek einen Krimi von Edgar Wallace auswählt. Wiegands Ansprache zur Goethe-Feier des Arbeiter-Bildungs-Instituts war mit einem Gedicht von Ossip Kalenter »Ansprache des Feuerwehrhauptmanns Adam Kickelhain anlässlich des Goethe-Gedenktags« kombiniert worden, eine Goethe-Bibliographie hatte durch eine Lithographie seines Freundes Schwimmer für einen Sonderdruck von 13 Goethe-Gedichten schöne Auflockerung erfahren. Wiegand wusste die journalistische Leichtigkeit zu nutzen, die er in den Jahren seiner Arbeit für die »Leipziger Volkszeitung« gewonnen hatte.

Die ironisch-spielerische Gestaltung des Heftes war der eine Pol eingebrachter Subjektivität, auf die Wiegand als Redakteur Wert legte, der andere bestand in einer klaren und für die Leser unmissverständlichen Bestimmung der eigenen Position. Sein redaktioneller Einleitungsbeitrag zum Thema des Heftes blickt auf die im Frühjahr geschlagene »Schlacht« um Goethe zurück und bekennt sich trotz aller Kritik an der Art, wie man das Gedenkjahr beging, zu aller erst und entschieden dazu, dass sich eine Welt anschickte, eine geistige Erscheinung wie diesen großen Dichter zu feiern. Um dann sogleich klar zu stellen, wo und durch wen diese Feier gefährdet und missbraucht worden war: »In Weimar warnte Herr E. G. Kolbenheyer als nationaler Exponent vor jener ›internationalen Geistigkeit, die in letzter Zeit so starke Ansprüche an Goethe glaubte stellen zu dürfen,‹ aber sein Versuch, Goethe, das Musterbeispiel internationalen Denkens, als nationalen Kleinbürger zu verfälschen, musste vor dem internationalen Publikum wirkungslos bleiben. Im ›Türmer‹ putzte man den bösen Flecken auf dem Schild seines Deutschtums, der seinen Ursprung ›offenbar in Goethes ostischem Blutanteil‹ habe, mit der Auszeichnung weg, Goethe habe völkischen Anschauungen nicht ferngestanden und der wahre Geist von Weimar sei national und offenbare sich in dem Worte: ›Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an‹ – aber solche Verwechslung von Personen und Zeiten [...] bedeutet schließlich nicht mehr als einen üblen Ausdruck der Selbstverdummung.«³³²

Doch nicht nur im Umfeld der extremen Rechten³³³ war Wiegand diese Tendenz zur nationalistischen (Miss)Deutung Goethes aufgefallen. Auch die in Leipzig von Stadt, Universität und Reichsgericht gemeinsam veranstaltete Goethe-Feier, »mit kolorierten Studenten, die mit dem Mützchen auf dem Köpfchen die Bühne füllten und den Blick zur Goethebüste im Hintergrund verstellten«, hatte ihm Unbehagen bereitet³³⁴. Kritisch sah er ebenfalls den Umstand, dass die Goethe-Pla-

333 Die Grenzen waren fließend. Nicht nur Kolbenheyer, sondern auch Thomas Mann, Gerhard Hauptmann, Ricarda Huch und Hans Carossa hatten den offiziellen, von Hindenburg und Brüning gezeichneten »Aufruf zum Goethe-Jahr« mit unterschrieben, dessen nationale Pathetik unübersehbar gewesen ist:

»Wenn am 22. März in der Sterbestunde des Mittags die Glocken läuten, soll der Geist Goethes durch alle deutschen Lande ziehen. Während im Namen des deutschen Volkes der Kranz am Sarge der Weimarer Fürstengruft niedergelegt wird, möge jeder Deutsche sich dankbar bewußt sein, daß Goethe auch für ihn gelebt und gewirkt hat. Das Goethe-Jahr soll die ganze Volksgemeinschaft in einem Erlebnis zusammenführen, das mit großer Vergangenheit verbindet und über die Not der Gegenwart eine Brücke schlägt in eine bessere Zukunft.«

334 In seinem Bericht über die Feier in der LVZ äußerte sich Wiegand sehr kritisch über den Festvortrag von Hermann August Korff: »wir hörten viele Male, daß Goethe ein Dichter und ein Deutscher gewesen sei, Gemeinplatz auf Gemeinplatz, pathetisch vorgetragen [...]. Hätte man nicht unter den zwei Dutzend angesehenen schöpferischen Schriftstellern einen erwähnen können, über Goethe zu sprechen? Die trostlose akademische Wiederkäuerei war goethisch nur in der Befolgung von Mephistos Rat: ›Du mußt es dreimal sagen.« Vor allem aber das Bild, das die Bühne im Neuen Theater abgab, hatte ungute Gefühle in Wiegand geweckt: »Nichts wird von dieser Feier, wie sie nicht sein soll, in der Erinnerung bleiben als der Anblick, den der aufgehende Vorhang enthüllte: Die Bühne erfüllt von den Paulinern und Chargierten mit Fahnen, im Hintergrund eine Goethe-Büste. Die Pauliner setzten die Mützen ab und sangen; wir dachten nach dem Gesangeschlüsse sich der Vorhang wieder. Die Pauliner setzten die Mützen wieder auf, der Vorhang blieb offen bis zum Schluß. Wir sahen zwei Stunden lang die Goethe-Büste verdunkelt von den Kommilitonen. Manchmal öffnete ich die Augen, ob sich der arme Goethe nicht verwandelt und aus den schwarzen Röcken braune Hemden geworden wären. Aber die Szene blieb unverändert: ›Altheidelberg.« (21.3.1932)

kette des Reiches zwar an einige Oberbürgermeister verliehen worden war, »aber nicht an den Präsidenten der deutschen Dichterakademie, welcher zur Zeit immerhin Heinrich Mann ist«. Alles ungute Zeichen für die Situation von Staat und Gesellschaft in der ersten Hälfte des Schicksalsjahres 1932.

Allerdings konstatierte Wiegand auch gegenläufige Entwicklungen. Es habe sich gezeigt, dass die Zahl derjenigen wachse, die Goethe »richtig und neu begreifen wollen. Der Protest gegen die Schablonen des offiziellen Kultes, der auf die wahre Goetheverehrung wie ein Angriff wirkte, hat die Energie in der Heraustreibung eines anderen unoffiziellen Goethebildes bewirkt, das jenen Goethe zeigt, der gegen das erstorbene Zeug grollte und mahnte, sich ans fortschreitende Leben zu halten.«

In diesem Zusammenhang sah er auch »Sinn und Recht« des Anteils der Arbeiterschaft an der Goethe-Ehrung: »Sie will nicht nur im unbezweifelten historischen Bildungsdrang diese ungeheure vitale Erscheinung in ihrer Wirkung auf Umwelt und Nachwelt erkennen, sie will Goethe auch über die zu überwindenden zeitlichen Hindernisse der Not und ungenügenden Bildung hinweg als Kraft aufnehmen. Die proletarisierte, geistig verwahrloste Masse des Bürgertums steht heute Goethe nicht mehr gerüstet gegenüber als der Arbeiter, nur verbrauchter. Die Arbeiterschaft soll die besten Funktionen eines ehemals revolutionären Bürgertums weitertragen. Und Goethe ist nicht nur eine literarische Angelegenheit, sondern eine Lebenskraft, nicht nur Schmuck, sondern auch Vertiefung des Lebens, und von solchem Lebenselement sollen immer weniger Arbeiter ausgeschlossen bleiben.«³³⁵

Möglichst vielen von ihnen diesen Zugang zu Goethe nicht nur allgemein, sondern auch konkret als Zugang zur Schönheit seiner Gedichte zu erschließen, erinnert Wiegand an dieser Stelle, sei Absicht und Ziel seines im vorangegangenen Heftes veröffentlichten Gesprächs über Goethes Lyrik gewesen. Liebe verdiene der »innere Goethe, den Zelter einen Weltbräutigam der Zeit und Ewigkeit« genannt habe, und den zu lieben im heutigen Tageskampf bedeute, »Feind jeder Phrase und Benebelung zu sein.« Nicht zu letzt Liebe in diesem Sinne habe

dazu geführt, »Goethe dieses erste Heft der neuen Schriftleitung zu widmen.«

Ebenso programmatisch wie dieses Bekenntnis Wiegands zu Goethe war dann auch der Schluss seines Einführungsbeitrags. Er zitiert aus einem Brief Friedrich Engels an Joseph Bloch vom 21./22. September 1890, in dem dieser vor einer Verabsolutierung des von ihm und Marx in der Auseinandersetzung mit ihren Gegner notwendiger Weise besonders betonten ökonomischen Hauptprinzips warnt³³⁶, und begründet damit, worin er eine besondere Verpflichtung »seiner« Zeitschrift sieht: »Auch heute ist die Situation nicht günstiger, und der »Kulturwille« soll eben darum in seinem Programm versuchen, einige der übrigen an der Wechselwirkung beteiligten Momente vor dem Vergessen zu bewahren.«³³⁷

Um seine Vorstellungen von diesem, die geistig-kulturellen Aspekte gesellschaftlicher Prozesse betonenden Programm realisieren zu können, benötigte Wiegand als Redakteur einen festen Kreis ihm gleichgesinnter freier Mitarbeitern. Auch hierfür setzte das erste von ihm verantwortete Heft Prämissen. Nahezu selbstverständlich, dass das Titelblatt von einer großen satirischen Zeichnung seines Freundes Max Schwimmer³³⁸ beherrscht wurde, die Wiegands Intention beim

336 Wiegand zitiert aus dem Schlussteil des Briefes folgende Stelle: »Daß von den Jüngeren zuweilen mehr Gewicht auf die ökonomische Seite gelegt wird, als ihr zukommt, haben Marx und ich teilweise selbst verschulden müssen. Wir hatten, den Gegnern gegenüber, das von diesen gelegnete Hauptprinzip zu betonen und da war nicht immer Zeit, Ort und Gelegenheit, die übrigen an der Wechselwirkung beteiligten Momente zu ihrem Recht kommen zu lassen.« Vgl. Karl Marx / Friedrich Engels: Werke. Band 37. Berlin 1967. S. 465.

337 Kulturwille. 9(1932) 6, S. 94.

338 Max Schwimmer (1895-1960) war zu dieser Zeit Lehrer und Klassenleiter an der Kunstgewerbeschule Leipzig. Aus diesen Ämtern wurde er 1933 entlassen. 1946 erhielt er eine Professur an der Staatlichen Akademie für Graphik und Buchkunst in Leipzig, 1951 wechselte er an die Kunsthochschule in Dresden.

Rückblick auf die Goethe-Feiern kongenial bildlich umsetzte.³³⁹ In einer Sammelbesprechung elf neuer Bücher hob er dann Publikationen zweier junger Autoren hervor, auf deren Mitarbeit es ihm besonders ankam und die er verstärkt in die Gestaltung der Zeitschrift einzubeziehen gewillt war: Theodor Kramer³⁴⁰ und Walter Bauer³⁴¹. Beide hatten schon häufig Gedichte im »Kulturwille« publiziert. Walter Bauer hatte Wiegand darüber hinaus bereits in dem der neuen proletarischen Dichtung gewidmeten Novemberheft 1929 mit kritischer Sympathie als einen begabten Schriftsteller vorgestellt, der allerdings »leider das Bedürfnis zur prophetischen Geste« habe und »zum Posieren« neige³⁴². Nun konnte er auf den ersten Roman des Autors »Ein Mann zog in die Stadt« verweisen und dabei konstatieren, dass seit jener ersten Vorstellung von 1929 Bauers Schaffen »weiter, kräftiger und bestimmter geworden« sei: »Dieser Roman enthält ganz wundervolle Partien, wie sie nur ein starker junger Dichter schreiben kann.« Allerdings sei noch ein Mangel an Revision zu beklagen: »Es ist zuviel stehen geblieben, manche gleichgültige und nur wiederholende Partie belastet den Flug des Ganzen. Das ist mit Liebe zu dem Buch und dem Autor gesagt.«³⁴³

339 Die enge Zusammenarbeit von Wiegand als Autor und Schwimmer als Zeichner bewährte sich dann besonders im Septemberheft, mit dessen Themenstellung »Des Volkes wahrer Himmel« Wiegand seiner Vorliebe für die Atmosphäre der Rummelplätze und die Welt berühmter Artisten Raum gegeben hat.

340 Theodor Kramer (1897-1958). Bedeutender österreichischer Lyriker. Sohn eines jüdischen Landarztes, floh 1938 nach England und kehrte erst 1957 nach Österreich zurück, wo ihm posthum wachsende Anerkennung zu Teil wurde..

341 Walter Bauer (1904-1976). Stammte aus einer Arbeiterfamilie und war ursprünglich Volksschullehrer. 1952 wanderte er nach Kanada aus, wo er nach verschiedenen Tätigkeiten Lektor an der Universität Toronto wurde.

342 Kulturwille. 6(1929) 11. S. 214.

343 Kulturwille. 9(1932) 6. S. 105. Walter Bauers zweiten Roman »Die notwendige Reise« erwähnte Wiegand in einer Sammelbesprechung in der LVZ später eindeutig positiv: »Bücher, die so die Sache der Arbeiterschaft vertreten, als Bekenntnis und Proklamation, und zugleich von so hoher künstlerischer Sprachkraft und dichterischem Reichtum erfüllt sind, werden heute noch selten geschrieben.« (18.1.191933)

Ohne eine derartige Einschränkung kam das lobende Urteil Wiegands über Theodor Kramer und den neuen Gedichtband des österreichischen Lyrikers aus: »Er ist einer der wenigen echten Lyriker, die es heute gibt. Gesättigt von Natur, tief durchdrungen vom Klang des Volksliedes, angefüllt vom Erlebnis der einfachen Leute, der Landstreicher, der Bauernknechte, der Soldaten. Seine Kriegsgedichte erschienen im Paul-Zsolnay-Verlag (Wien) unter dem Titel: ›Wir lagen in Wollhynien im Morast ...‹ – es ist dieser musikalischen Frucht aus dem Schrecklichsten an Wahrhaftigkeit, Anstand der Gesinnung und lyrischer Schönheit wenig an die Seite zu stellen.«³⁴⁴

In den von ihm verantworteten Heften des »Kulturwille« veröffentlichte Wiegand nicht nur kontinuierlich weiter literarische Texte Theodor Kramers und Walter Bauers, er übertrug ihnen auch mehrfach Buchbesprechungen. So referierte Bauer über Josef Roths »Radetzky-marsch« und bewährte sich dabei als feinfühligere Rezensent: »In diesem österreichischen Buche ist alles zu lieben, die leise verfallenden Menschen, die sich verdunkelnde, verwelkende Sonne, die Liebe, die nicht anders sein kann als wie die Menschen [...] und am meisten die Worte, aus denen die Musik des Untergangs tönt.«³⁴⁵

Wiegands besonderes Bemühen um Kramer und Bauer schuf offensichtlich ein Verhältnis enger gegenseitiger Verbundenheit. Ein Jahr später, im italienischen Exil, wird er Hesse gegenüber seine große Freude darüber zum Ausdruck bringen, »daß die beiden einzigen Dichter, die regelmäßig am ›Kulturwillen‹ mitarbeiteten – und ich konnte ihnen doch da in keiner Weise viel bieten -, mir auch nach seinem Eingang und nachdem ich ihnen gar nichts mehr nützen kann, regelmäßig schreiben, schöne und treue Briefe. Es sind Theodor Kra-

344 Ebenda. S. 104.

345 Kulturwille. 9(1932) 12. S. 202. In der Hochschätzung des Romans stimmte Bauer völlig mit Wiegand überein, der in einer Sammelbesprechung in der LVZ schrieb: »Der Roman vom Vorkriegsösterreich, der wie dieses mit dem Tod des Kaisers Franz Joseph endet, ist nicht nur vielleicht der beste Roman Joseph Roths, sondern gewißlich eines der besten Bücher unserer Zeit.« (18.1.1933)

mer und Walter Bauer. Sie sind der lebendige und einzige Rest jener Redaktionsarbeit.«³⁴⁶

Weitere Mitarbeiter auf dem Feld der Literaturkritik gewann Wiegand in Arno Schirokauer³⁴⁷ und Axel Eggebrecht³⁴⁸. Ersterer besprach u.a. Hans Falladas Roman »Kleiner Mann was nun« im Septemberheft 1932, letzterer neben Feuchtwangers Roman »Der jüdische Krieg«, Ernst von Salomons »Die Stadt« und »Moskau glaubt den Tränen nicht« von Ilja Ehrenburg³⁴⁹ »China geheim« von Egon Erwin Kisch. Eine kongeniale Präsentation des damals neuesten Buches des »Rasenden Reporters«: »Seine nie zu stillende Neugier, sein unerbittlicher, wütender Hunger nach Wahrheit und Offenheit ist über diesen dunkel verhangenen Wetterwinkel der Welt hereingebrochen wie eine Naturkraft. Und der Bericht über diese Erlebnisse, den er »China geheim« nennt, [...] übertrifft womöglich noch seine früher erschienenen Bände an Eindringlichkeit, Buntheit, an überzeugender Wucht und Fülle der glänzend dargestellten Tatsachen.«³⁵⁰

Ebenso wie der spezifischen Leistung Kischs wurde Eggebrecht als Literaturkritiker jener Robert Musils gerecht. Im Märzheft 1933, dem letzten das noch erscheinen konnte, besprach er ausführlich den Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, Musils »seinem äußern wie seinem geistigen Umfange nach erstaunliches Werk«: »Sein meisterlicher Roman ist alles andere als eine Verherrlichung. Er ist ein Totengesang, manchmal schon ein Nachruf. Als ein solcher wird er diese wirren, schmerzvollen und kämpferischen Tage überdauern, bis in eine Zeit,

346 Briefwechsel. S. 369.

347 1899 als Sohn eines jüdischen Arztes in Cottbus geboren, war Arno Schirokauer nach Kriegsteilnahme und Studium 1929 bis 1933 Leiter des Referats Buchbesprechungen bei der Mirag und freier Autor. 1933 Emigration nach Italien und später in die USA, wo er 1954 als Germanistikprofessor in Baltimore verstarb.

348 Geboren 1899 in Leipzig, war Axel Eggebrecht nach einem Germanistik- und Philosophiestudium seit 1925 freier Autor. 1933 kurzzeitig im KZ. Nach 1945 Mitbegründer des Nordwestdeutschen Rundfunks in Hamburg, wo er 1991 verstarb.

349 Axel Eggebrecht: Die isolierten Autoren. In: Kulturwille. 9(1932) 12. S. 192f.

350 Axel Eggebrecht: China geheim! In: Kulturwille. 10(1933) 2. S. 26.

der die Nöte und Erlebnisse dieser eigenschaftslosen Menschen nur noch ein seltsames geschichtliches Kuriosum sein werden.«³⁵¹

Einen Mitarbeiter, der wie er selbst sowohl über Themen aus dem Bereich der Musik als auch der Literatur zu schreiben fähig war, gewann Wiegand in seinem Kritiker-Kollegen Hermann Heyer³⁵², mit dem zusammen er im November 1930 für das ABI einen »Vierhändigen Spaziergang durch die Musikgeschichte« veranstaltet hatte (vgl. S.). Heyer lieferte für die Hefte 7 und 10/1932 größere, jeweils auf deren thematische Ausrichtung zentrierte Aufsätze³⁵³ und leistete außerdem Beiträge zur Literaturkritik. Über »Die Gefährten« von Anna Seghers schrieb er in Heft 12/1932: »Anna Seghers Buch, [...] erschütternd in seiner Menschlichkeit, kraftvoll und überzeugend in der dichterischen Formung, ist kein Roman im eigentlichen Sinne, sondern mehr eine Folge von Novellen. Nach dem literarischen Vorbild etwa des Amerikaners John dos Passos wird eine Reihe von Handlungen durcheinander gewirbelt, äußerlich oft nur lose oder dem Anschein nach gar nicht verbunden und doch zusammengehalten von der Macht e i n e r Idee:

351 Axel Eggebrecht: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Kulturwille. 10(1933) 3. S. 46.

352 Hermann Heyer (1898-1982) wurde 1946 Lehrer (1948 Professor) für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik in Leipzig.

353 Wie weitgehend die Positionen Heyers mit denen Wiegands übereinstimmen, belegt etwa seine Haltung gegenüber Hanns Eisler und dem parteioffiziellen Umgang mit ihm, über den er in dem der »Situation der Musik« gewidmeten Heft 10 schrieb: »Die stärkste Leistung hat die Tendenzmusik bisher unbestreitbar auf dem Gebiete der Chorliteratur hervorgebracht, vor allem sind hier Hanns Eislers Kompositionen zu nennen, unübertrefflich an robustem Elan und melodischer Schlagkraft. Leider habe ich selbst auf einer Kulturtagung das Referat eines sachverständigen Genossen anhören müssen, der gegen den Kommunisten Eisler polemisierte und seiner Verwunderung Ausdruck verlieh, daß zur Eröffnung des Parteitages der SPD in Leipzig 1931 zwei der Eislerschen Chöre aufgeführt wurden. Diese Auffassung scheint mir recht unsachlich und engherzig zu sein, denn nicht die persönliche Einstellung des Autors, sondern allein die Qualität des Werkes ist in diesem Falle maßgebend, und beide Chöre sind künstlerisch wertvoll genug, um allen Arbeitern ohne Unterschied der Parteikonfession vorgeführt zu werden.« Kulturwille. 9(1932) 10. S. 159.

Schicksale von Kommunisten aus den Ländern, wo die Gegenrevolution siegreich geblieben ist, aus Ungarn, Polen, Italien, Bulgarien und China.«³⁵⁴

Zu einem besonders wichtigen Mitarbeiter wurde für Wiegand der trotz seiner Jugend damals bereits angesehene links-sozialdemokratische Journalist und theoretisch geschulte Marxist Arkadij Gurland³⁵⁵. Dieser entstammte einer alten in Polen und Russisch-Litauen beheimateten deutsch-jüdischen Familie, war 1904 in Moskau geboren und hatte seit 1920 mit seinen Eltern in Berlin gelebt. Von dort wechselte er 1924 als Student an die Universität Leipzig, wo er sein Studium 1929 mit einer Dissertation zum Thema »Produktionsweise – Staat – Klassendiktatur. Versuch einer immanenten Interpretation des Diktaturbegriffes der materialistischen Geschichtsauffassung« abschloss. Schon während der Studienzeit war er als Redaktionsvolontär bei der LVZ tätig gewesen, später auch als Wirtschaftsredakteur, daneben hatte er sich beim ABI engagiert – alles Tätigkeitsfelder, die Begegnungen Heinrich Wiegands mit ihm ermöglicht haben werden. Gurland war ein scharfer Kritiker der in seinem Verständnis inkonsequenten Haltung der sozialdemokratischen Parteiführung, wandte sich aber in seiner 1931 gemeinsam mit Kurt Laumann verfassten Schrift »Spaltung oder Aktivität?« gegen eine Abspaltung der linken Kräfte in der SPD nach dem Beispiel der SAP.

Diese sah er in der Gefahr eines möglichen Aufgehens in der von Moskau gesteuerten KPD, deren Politik er ebenfalls scharf kritisierte. In seiner Beurteilung der sowjetischen Entwicklung stand er Vertretern der linken Menschewiki nahe, ebenso dem aus der KPD ausgeschlossenen Paul Levi, mit dem er persönlich bekannt war.³⁵⁶ Da er

354 Kulturwille. 9(1932) 12. S. 201.

355 Vgl. Rüdiger Zimmermann: Arkadij Gurland (1904-1979). Marxistischer Theoretiker und Publizist. In: »Natürlich – die Tauchaer Straße«. Beiträge zur Geschichte der »Leipziger Volkszeitung«. Hrsg. von Jürgen Schlimper. Leipzig 1997. S. 299-322; Mario Kefßler: Arkadij Gurland – Sozialdemokrat und Politologe zwischen Weimarer Republik, Exil und westlichem Nachkriegsdeutschland. In: DIE LINKE – Erbe und Tradition. Teil 2: Wurzeln des Linksozialismus. Hrsg. v. Klaus Kinner. Berlin 2010. S. 77-96.

356 Vgl. Rüdiger Zimmermann: Arkadij Gurland. S. 299f.

die russische Sprache beherrschte, konnte er sich kenntnisreich mit Erscheinungen des gesellschaftlichen und intellektuellen Lebens in Sowjetrußland auseinandersetzen, was er mehrfach auch für seine Beiträge im »Kulturwille« genutzt hat. So vor allem in Heft 11/1932, das unter dem Motto »Die Welt zum Frühstück«. einer Analyse der Presse aus elf europäischen Hauptstädten gewidmet war. Hierfür lieferte Gurland einen Moskauer Pressequerschnitt, der diese Zeitungen, wie Wiegand in seinem Editorial hervorhob, als »fast nur mit sich selber beschäftigte staatliche Reklamemittel« vorführte: »Die gigantische Konsequenz der offiziellen Nivellierung in Rußland hat vor der Presse nicht halt gemacht.«³⁵⁷ Bemerkenswert aber auch Gurlands äußerst kritischen Rezension des Buches »Die russische Literatur« von P.N. Sakulin aus der Reihe »Handbuch der Literaturwissenschaft«, für ihn die »Karikatur einer marxistischen Geschichtsschreibung«, frage die Darstellung doch nicht nach »der sozialen und geschichtlichen Funktion, die diesen Autoren und ihren Werken in der Geschichte der Klassenkämpfe in Rußland zukommt, sondern nach der sozialen Herkunft der Autoren.« Statt dieses »vom Polizeigeist durchtränkte Gebilde des ›Sowjetmarxismus‹«³⁵⁸ in einer deutschen Übersetzung zu veröffentlichen, hätte man lieber die literatur- und kultursoziologischen Arbeiten Plechanows auf Deutsch herausbringen sollen.

Für das Augustheft 1932 des »Kulturwille«, das dem Thema »Abrüstung« gewidmet war, hatte Wiegand Arkadij Gurland erstmals zusammen mit anderen Linkssozialisten als Autor verpflichtet. An Hesse schrieb er am 27. Juli 1932: »[...] ich sende Ihnen heut noch oder morgen [...] das neue Exemplar des ›Kulturwille«. Ich habe eine Abrüstungsnummer gemacht, und die Aufsätze von Laumann, Gurland, Bendow und Kéry stammen von strengen akademischen Marxisten,

357 Kulturwille. 9(1932) 11. S. 173. Gurlands Beitrag trug den Titel »Moskau, 8. Oktober. Acht Moskauer Zeitungen sprechen in Schlagzeilen« und hatte folgenden polemischen Schluss: »Das ist der Alltag des Sowjetstaates, acht autoritative, tonangebende Blätter bezeugen ihn. Die Schlagzeilen eines einzigen Tages, wahllos herausgegriffen und möglichst vollzählig wiedergegeben, sagen mehr, als die KPD-Mitglieder in einem Jahr aus ihren deutschen Parteiblättern zu erfahren bekommen ...« (Ebenda. S. 186)

358 Kulturwille. 10(1933) 3. S. 39.

die auch mit dem Leninismus vertraut sind, von »Außenseitern« (anderer Art) der amtlichen Sozialdemokratie. Diese vier Aufsätze würden Ihnen, wenn Sie aus einem bestimmten Anlaß davon noch Proben haben möchten, ein ganz gutes Beispiel marxistischer Methode geben, und an einem Objekt, das zu untersuchen mir diese Methode vorzüglich erscheint.«³⁵⁹

Mit dieser Ankündigung des neuen »Kulturwille«-Heftes spielte Wiegand auch auf einen Disput an, der sich Anfang des Jahres 1932 zwischen Hesse und ihm ergeben hatte. In Erwartung der Resultate des ersten Wahlgangs der Reichspräsidentenwahl hatte dieser im März 1932 an ihn geschrieben: »Es freut mich, daß wir beide im Politischen fast überall einig sind. Was mir fehlt und worüber ich gern einmal mit Ihnen spräche, ist eine wirkliche Verdauung des Marx und damit die Möglichkeit einer Stellungnahme zu Kommunismus, Revolution etc. So einig ich mit Ihnen nach rechts hin bin, so teile ich doch ein klein wenig die kommunistische Aversion gegen die deutschen Menschewiki, die Patrioten anno 14 waren und Patrioten heute sind, die an der Revolution nicht teilgenommen, den Eisner wie den Liebknecht im Stich gelassen haben, aber als Erben auf deren Stühlen sitzen. Ich bin keine revolutionäre Natur, weiß Gott nicht, aber wenn schon Revolution und Machtkampf, dann auch durchführen. Und daß der deutsche Kommunismus heute keinen Kopf zu haben scheint, wäre ja kein Einwand gegen seine Ziele. Die russische Revolution hatte, ehe Lenin kam, ebenso wenig einen Kopf und wäre ohne Lenin völlig verbürgerlicht und bestenfalls bei Kerenski steckengeblieben.«³⁶⁰

Eine für Wiegand aus mehreren Gründen schwierige Situation: einerseits sah er sich durch die Bemerkungen Hesses zu Selbstrechtfertigung als SPD-Mitglied veranlasst, andererseits erwartete sein Briefpartner und Freund von ihm Hilfestellung auf einem Gebiet, das nicht eigentlich das seine war. Denn er verstand sich als »Außenseiter« in seiner Partei, als Nichtpolitiker und als geistig nur partiell mit dem Marxismus Verbundener. Zugleich fühlte er sich durch die Zuspitzung der politischen Situation 1932, den Erfolg der Nazis bei der Reichsprä-

359 Briefwechsel. S. 312.

360 Ebenda. S. 277f.

sidentenwahl und den Staatsstreich gegen die sozialdemokratische Regierung in Preußen³⁶¹, selbst dazu herausgefordert, die eigene Position kritisch zu überprüfen und mögliche Alternativen zumindest in Erwägung zu ziehen. Auch hiervon legen Briefe an Hesse Zeugnis ab. So berichtet er ihm am 4. April 1932 vom Besuch »in einem rein kommunistischen Lehrstück über die Angestellten«, dem Agitpropstück »Die Mausefalle«, gespielt von der von Gustav von Wangenheim geleiteten »Truppe 31«, und bekennt, in seiner Situation »wieder derb« berannt worden zu sein, »ob man zu dieser Stunde nicht alle die ... geliebten Künste lassen und sich jenen anschließen sollte.« Doch ließen ihn seine alltäglichen Erfahrungen mit kommunistischer Agitation und Politik vor einer solchen radikalen Konsequenz auch wieder zurückschrecken: »Aber es wäre Verrat, und ich gehöre doch nicht an den Platz zu diesen von der »Mausefalle«, bin nicht skrupellos genug dazu«³⁶². Ein Linkssozialist wie Arkadij Gurland stand ihm da mit seiner differenzierten Position weitaus näher. Wie er sah er trotz aller kritischen Einwände gegen die Politik ihrer Führung in der deutschen Sozialdemokratie die einzige wirklich zur Verteidigung der Weimarer Republik entschlossene und im günstigsten Falls auch dazu fähige Kraft: »Das einzig Gute: mit welcher Aufopferung, mit welchem Schwung Massen der sozialdemokratischen Arbeiterschaft Tag und Nacht werben, marschieren, ihr Leben werbend riskierend – trotzdem sie so schlecht Führer und Zeitungen haben«, schreibt er an Hesse am 27. Juli 1932, eine Woche nach dem Staatsstreich in Preußen, wenige Tage vor den Reichstagswahlen, und fügt hinzu, er werde am Abend eine politische Versammlung in der Vorstadt besuchen, »die erste seit vielen, vielen Jahren, ich glaube seit 1925. Aber ich möchte noch einmal vor dieser Wahl die Leute sehen, wie sie sind, was für eine Art sie jetzt, so bedroht wie nie seit 13 Jahren, haben.«³⁶³

361 Heft 12/1932 des »Kulturwille« brachte eine Besprechung der kritischen Sicht auf den »unrühmlichen 20. Juli in Preußen« in der Schrift des Österreicherers Otto Leichler »Ende des demokratischen Sozialismus? Ein offenes Wort über die deutschen Lehren« aus der Feder Fritz Hellers. Vgl. Kulturwille. 9(1932) 12. S. 196.

362 Briefwechsel. S. 286.

363 Ebenda. S. 312f.

Das Ergebnis der Reichstagswahl vom 31. Juli in Leipzig bestätigte dann noch einmal den Einfluss der hiesigen Sozialdemokratie und konnte Wiegand so wenigstens partiell in seinen kulturpolitischen Bemühungen bestärken. Im Unterschied zu dem verheerenden Gesamtergebnis mit 37,3 % der Stimmen für die NSDAP, 21,6 % für die SPD und 14,3 % für die KPD blieb die SPD in Leipzig mit 34,2 % vor der NSDAP mit 32,3 % die stärkste Partei, zusammen mit den 20,0 % der KPD ergab sich eine deutliche linke Mehrheit. Hans Natonek, Feuilletonchef und stellvertretender Chefredakteur der »Neuen Leipziger Zeitung«, wertete in einem Artikel vom 2. August 1932 dieses Wahlergebnis als einmalige Chance für das kulturelle Leben Leipzigs: »Das Leipziger Kunstleben kann nach diesem Wahlausgang *an die sachliche Arbeit gehen*. Die Kunst wird nicht marxistisch sein, wiewohl Leipzig eine marxistische Mehrheit hat. [...] Diese marxistische Mehrheit bedeutet für das Kunstleben nichts als eine Gewähr für eine freiheitlich-menschliche Entwicklung. Es ist heute so, daß der *bürgerliche Individualismus, ohne den es weder eine deutsche noch überhaupt eine Kunst gibt*, sich auf dieser Grundlage entwickeln muß, weil er seine eigene verloren hat ...«³⁶⁴

Im Juli-Heft 1932 des »Kulturwille«, das traditionsgemäß dem Thema Reisen gewidmet war, dabei allerdings unter dem Motto »Reise nach außen und innen« den Blick mehr auf Literarisches als auf Touristisches richtete, hatte Wiegand seiner Empörung über die Demagogie der Nazis in einem leidenschaftlichen Aufsatz Ausdruck verliehen. Unter dem Pseudonym Franz Wied gab er – und das war durchaus als Beitrag zum Reichstagswahlkampf gemeint – »Impressionen von Deutschlands Schande«, benannte er die Propagandatricks und Lügen der Hitlerpartei, mit denen sie – leider erfolgreich – auf Stimmenfang ging: »Die politischen Tageszeitungen der NSDAP sind eine Mischung aus blutrünstiger Wild-West-Kriminalliteratur und sentimentaler Courths-Mahlerei. O Heimat, o Vaterland, o Blut der Väter, alleredels-

364 Hans Natonek: UND NUN: FREIHEIT DER KUNST! Eine Forderung aus dem Leipziger Wahlergebnis. In: Hans Natonek: Im Geräusch der Zeit. Gesammelte Publizistik 1914-1933. Hrsg. von Steffi Böttger. Leipzig 2006. S. 337.

tes Blut der Welt! Die Marschmusik der SA-Kapellen und der Schmalzstil der Nazipresse: das ist das Geheimnis des größten Gimpelfangs.« Antisemitismus und Antimarxismus lieferten Hitler die nötigen Feindbilder, um die eigenen Anhänger zusammen zu halten: »Die größte Lüge der Hitlerei war ihr fettester Köder: der Marxismus sei schuld an den vergangenen dreizehn Jahren. Zwar könnte der Dümme wissen, daß in Deutschland seit 1918 keine marxistische Regierung gearbeitet hat – (bei der Gefahr davon marschierte 1923 in Sachsen sofort die Reichswehr ein) – aber jene Lüge gerade hört der Kleinbürger gern, der sich bei Bier und Skat ganz wohlfühlt und nicht genau weiß, wieso er ein ›Tributknecht‹ sein und wie eigentlich mal seine völkische Freiheit aussehen soll. Ihm gibt es erhöhtes Lebensgefühl, wenn er den Marxismus für seine Nierenkrankheit beschimpfen kann.«³⁶⁵

Unter diesen Umständen erschien es Wiegand besonders notwendig, wenigstens im »Kulturwille« genuine marxistische Überlegungen wie die von Gurland dem zu kritischem Denken befähigten Leser zugänglich zu machen. Noch im letzten, unmittelbar vor der Reichstagsbrand erschienenen März-Heft 1933 analysierte jener in einem Gedächtnisartikel zum 50. Todestag von Karl Marx die Situation von Theorie und Praxis der Arbeiterbewegung im Moment der faschistischen Machtübernahme: »Ein halbes Jahrhundert nach dem Tode von Karl Marx befindet sich die Arbeiterklasse allenthalben in der Defensive, und in dem Lande der Arbeiterbewegung, die im Verlauf von Jahrzehnten das Prädikat ›marxistisch‹ für sich beansprucht: in Deutschland, droht der Faschismus die gespaltenen und zersplitterten Organisationen des Proletariats zu überrennen und für eine halbfeudale Gesellschaftsordnung einen Verteidigungswall zu errichten, an dem alle Angriffsversuche einer sozialistisch-proletarischen Organisation auf absehbare Zeit zerschellen sollen.« Doch wäre es nach Gurlands Ansicht kurzschlüssig, aus dieser Situation die Schlussfolgerung abzuleiten, der Marxismus als Theorie sei gescheitert: »Der grundlegende Satz der Marxschen Geschichtsauffassung, daß das gesellschaftliche Sein der Menschen ihr Bewußtsein formt, und auch seine auf die konkrete Wirklichkeit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung angewandte Auslegung, daß

365 Kulturwille. 9(1932) 7. S.123.

nur aus der Klassenwelt des kapitalistischen Betriebes heraus das Bewußtsein des proletarischen Menschen zu einem Klassenbewusstsein gestaltet wird, sind nicht widerlegt, ja, sie werden täglich und stündlich gerade durch den »Antimarxismus« der entwurzelten Massen des Mittelstandes und der deklassierten proletarischen und halbproletarischen Schichten bestätigt. Nur wenn aus marxistischem Geistesgut die gläubige Irrlehre erwachsen wäre, daß Elend und Not und Unterdrückung mit Naturnotwendigkeit eine organisierte, kampfgewillte, siegessichere Klasse hervorbringen, die nach den reifen Früchten des Sozialismus nur die Hand auszustrecken brauche, – nur dann könnte in dem Triumph der Gegenrevolution inmitten der grausamen Krise ein Nachweis erblickt werden für die Unzulänglichkeit und Fehlerhaftigkeit der marxistischen Theorie.«³⁶⁶

Die theoretische Schärfe, mit der Gurland die Situation Anfang 1933 zu analysieren versuchte, entsprach sicherlich nicht vollständig der Sichtweise Heinrich Wiegands, aber er gab diesem Standpunkt Raum, weil er eine solche Stimme im geistigen Spektrum des »Kulturwille« für notwendig hielt. Er selbst bemühte sich vor allem darum, eine möglichst breite Front intellektueller Opposition gegen den Nazismus zusammen zu halten. So wie er Wagner trotz eigener kritischer Vorbehalte gegen die Vereinnahmung durch Hitler und seine Bewegung zu schützen versuchte (vgl. S. 98), tat er dies auch im Fall Nietzsches. Im Augustheft 1932 besprach er den von Alfred Bäumler im Alfred Kröner Verlag Leipzig herausgegebenen Band »Nietzsche in seinen Briefen und Berichten der Zeitzeugen«. Obwohl er dem »rechtsstehenden Professor«, der nach 1933 zu einem aktiven Propagandisten des Faschismus werden sollte, kritisch gegenüber stand, versagte er ihm nicht seine Anerkennung für die Arbeit als Herausgeber. Hier sei er »auch als Gegner zu achten«; denn er habe sich durch eigene politische Vorbehalte nicht daran hindern lassen, »Briefe aufzunehmen, die seiner Gesinnung sehr gegen den Strich gehen mußten.« So belegten die veröffentlichten Briefen Nietzsches an seine Schwester eindeutig, dass diese keine geistige Gemeinschaft mit ihm habe und daher Nietzsches Wort

366 A. Gurland: Nach fünfzig Jahren. Die Theorie und die Praxis. In: Kulturwille. 10(1933) 3. S. 35.

von ihr meist nur verfälscht werden könne. Dies aber sei wegen ihrer Abhängigkeit von Rechtskreisen ungemein wichtig für die Beurteilung ihrer Überlieferung von Aussagen des toten Bruders. Wirkliche Gemeinsamkeiten Nietzsches mit den Nazis bestreitet Wiegand ganz entschieden: »Es ist bekannt, daß Nietzsche manchmal von nationalsozialistischen Intellektuellen bemüht wird. Widersprüche des Details sind bei Nietzsche so selbstverständlich wie bei Goethe – wie bei jedem von uns. Aber die entscheidenden, nicht mißzuverstehenden Worte sind gegen Antisemiten und Nationalisten gerichtet, schärferes gegen die Art von »Politikern«, schärferes gegen die Deutschen und ihr »Reich« ist nie gesagt worden. Was der verworrene deutsche Nationalismus, der so viele Geistesbegriffe verfälscht hat, für sich von Nietzsche beansprucht, erklärt sich zumeist aus der Degradierung von geistigen Problemen zu muskulösen, aus Verwandlung ethischer Lehren zur Stärkung des Individuums in Dekorationen für Landsknechtshorden. Lebte Nietzsche heute und sähe er das »erwachende« Deutschland des Nationalismus, dann würde er – das läßt sich aus seinen Bekenntnissen mit ziemlicher Sicherheit entnehmen – nicht mehr deutsch schreiben, um jede Gemeinschaft mit den Nationalisten zu negieren.«³⁶⁷

Ein besonderes Anliegen Wiegands als verantwortlicher Redakteur des »Kulturwille« war es, die Zeitschrift als Raum geistiger Vielfalt und damit als einen Gegenpol zur Intoleranz der Nationalsozialisten zu bewahren und auszubauen. Neben den ihr Profil prägenden Stimmen aus dem Umkreis der organisierten Arbeiterbewegung sollte daher auch ein möglichst breites Spektrum »bürgerlicher« in ihr zu Wort kommen, so weit und so lange sich diese in einem demokratischen Kontext verorten ließen und nicht vor der Demagogie der Nazis kapituliert hatten. Auf hohem Niveau realisiert wurde dieser Grundsatz vor allem in den im engeren Sinne kulturellen Themen gewidmeten Heften, so besonders im Oktober-Heft 1932 zur »Situation der Musik«. Die Spannweite seiner Beiträge reicht von Aspekten der Geschichte des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes und der Organisation der Arbeiterchor-Dirigenten über Gedanken zur Krise der Oper und

367 Heinrich Wiegand: Eine stärkende Lektüre. Nietzsches Leben in Briefen. In: Kulturwille. 9(1932) 8. S. 134.

des Konzertlebens bis zu Problemen der Neuen Musik, von Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Revolution bis zum Blick auf die Auswirkungen der Reproduktion von Musik durch Radio und Schallplatte und die spezifische Situation der Orchestermusiker zwischen »solo« und »tutti«. Autoren sind einerseits Heinrich Wiegand selbst (»Rede an den Opernfeind«) und ihm Nahestehende wie der Leipziger Komponist Werner Hübschmann³⁶⁸ (»Geht es weiter?«), Hermann Heyer (»Musik und Revolution«) und Hans Pezold³⁶⁹ (»Zur Situation des Konzertlebens«), andererseits werden bedeutende Vertreter des zeitgenössischen Musiklebens einbezogen. Ein Beitrag von Bruno Walter (»Vom Orchester«) scheint hier erstmals veröffentlicht worden zu sein, ein Aufsatz Wilhelm Furtwänglers (»Überdruß an der Musik?«) wird als leicht gekürzte Übernahme aus Heft 1/1932 der »Deutschen Tonkünstlerzeitung« ausgewiesen. Den ähnlichen Versuch, einen prominenten Vertreter des bürgerlichen Kulturlebens mit zu Wort kommen zu lassen, unternahm Wiegand dann auch beim Dezember-Heft zum Thema »Auf dem Büchermarkt«, an dessen Anfang er die Rundfunkrede »Literatur als Beruf« des Herausgebers der »Neuen Rundschau« Rudolf Kayser³⁷⁰ stellte.

Mit diesem Dezember-Heft 1932 wäre Wiegands Redaktionsarbeit für den »Kulturwille« beinahe schon beendet gewesen. Als er Ende September von einem mehrwöchigen Aufenthalt im schwäbischen Wiesensteig nach Leipzig zurückgekommen war, hatte man ihm die

368 Werner Hübschmann (1901-1969). Der von Wiegand geschätzte junge Komponist gehörte 1949 zu den Gründern der Volksmusikschule Chemnitz und war von 1952 an Dozent an der Musikhochschule Weimar.

369 Hans Pezold (1901-1984). Wiegands Freund war zu dieser Zeit Studienassessor im höheren Schuldienst, wurde 1933 an die Volksschule strafversetzt und war nach 1945 in Leipzig als Oberschullehrer und ab 1951 als Hochschullehrer für Methodik des Musikunterrichts an der Universität tätig. Im Rahmen des Komponistenverbandes der DDR versuchte er in den 1970er/80er Jahren mit einer »Arbeiterakademie Musik« an die Arbeit des ABI anzuknüpfen.

370 Rudolf Kayser (1889-1964) war seit 1919 Lektor des S. Fischer Verlages und 1922-1932 Redakteur der »Neuen Rundschau«. 1935 emigrierte er nach New York, wo er eine Professur für deutsche und europäische Literatur erhielt.

Redaktion gekündigt, da die Zeitschrift Ende des Jahres aus finanziellen Gründen eingestellt werden sollte. »Ich habe sie verteidigt«, schrieb er im November an Hesse, »und nun mache ich ein Vierteljahr weiter, bis März. Dann entscheidet sich das weitere Schicksal durch Zu- oder Abnahme der Abonnentenzahl.«³⁷¹ Offensichtlich wäre diese Entscheidung noch einmal positiv für die Monatsschrift ausgefallen, hätte nicht die Errichtung der faschistischen Diktatur ein Weitererscheinen über das März-Heft 1933 hinaus generell unmöglich gemacht. Heft 4 bis 6 jedenfalls waren zu diesem Zeitpunkt bereits angekündigt worden. Für das April-Heft war das Thema »Gerechtigkeit« vorgesehen, für das Mai-Heft als Rückblick auf 1848 und 1918 »Zum Gedächtnis der Revolutionen« und für das Juni-Heft »Und außerhalb Europas ...«.

Während das Januar-Heft schon im Dezember 1932 entstanden und erschienen war, fielen die Publikationsdaten der beiden letzten dann noch herausgekommenen Hefte in die Zeit unmittelbar vor und nach der Regierungsübernahme durch die NSDAP. Das Februar-Heft 1933 hatte am 28. Januar, zwei Tage vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, Redaktionsschluss, das März-Heft am 18. Februar, zehn Tage vor dem Reichstagsbrand. Beide Hefte brachten wie gewohnt Beiträge zu ihrem jeweiligen thematischen Schwerpunkt: »Scheinwerfer aufs Theater« im Februar-Heft, »Kreuzzug der Erziehung«, verbunden mit »Zum Gedächtnis von Karl Marx« im März-Heft. Ihnen allen war von vornherein mehr oder weniger ausgeprägt Widerständigkeit gegenüber der nun herrschenden politischen Orientierung immanent. Dies galt nicht zuletzt für die im Zentrum des Februar-Heftes stehende »Rede von der Freiheit des Theaters«, die Wiegand Ende Oktober 1932 auf der vom ABI initiierten Kundgebung im Leipziger Neuen Theater am Augustusplatz gehalten hatte. Die damals ausgesprochene Warnung vor wachsender Bedrohung der Freiheit des Theaters durch den Einfluss der Nazibewegung hatte in der neuen Situation extrem an Aktualität gewonnen, Wiegands Schlussformel »Es lebe das Theater – es lebe die Kunst – es lebe die Freiheit« stand in direktem Gegensatz zu den Intentionen des neuen Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, von denen aus gesehen die Rede als »Kulturbolschewismus«

371 Briefwechsel. S. 319.

in Reinkultur gelten musste. Nicht zuletzt auch deshalb, weil Wiegand bei seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Krisensituation des Theaters in Deutschland einen vergleichenden Blick auf die Lage in Sowjetrußland geworfen und in den »russischen Tatsachen« auch dann einen »Ansporn« gesehen hatte, »wenn man sich bewußt ist, daß das statistische Reich in der Praxis viel Abstriche vom Ideal erfahren wird und daß eine glatte Übertragung der russischen Maßnahmen auf die ganz anders gelagerten deutschen Verhältnisse einer Barbarei gleichkäme, weil dabei soviel vernichtet werden müßte«.³⁷²

Eine gezielte Auseinandersetzung mit der neuen politischen Situation erfolgte in den letzten Heften des »Kulturwille« besonders in den redaktionellen Partien. Vor allem die Rubrik »Rundschau« des März-Heftes gab Aufschluss über Wiegands aktuelle Befürchtungen und letzte Hoffnungen. Seine Solidarität galt den ersten Opfern des neuen Regimes: »In Berlin aber erzwingt in diesen Tagen der nationalistische Kultuskommissar den Austritt von Heinrich Mann und Käthe Kollwitz aus der Akademie, weil sie einen Aufruf zur Einigung von SPD und KPD unterschrieben haben! Der Präsident der Akademie, der Musiker Herr von Schillings, hat dabei so kläglich mitgespielt, wie man nach der geringen geistigen Fähigkeit, die er bei seiner Rede zur Reichs-Wagner-Feier aller Welt dokumentierte, nicht anders erwartet hatte. Daß auch das künstlerische und männliche Ehrgefühl durch die neue Reichsregierung starke Rückbildungen erfahren hat, ist eine bemerkenswerte Feststellung. Daß die Solidarität unter den Künstlern aber nicht gänz-

372 Kulturwille 10(1933) 2. S. 28. Über die russischen Verhältnisse hatte Wiegand ausgeführt: »In Rußland ist der Staat Besitzer und Generalintendant aller Theater, und er fordert immer wieder neue Theater. Denn er will nicht für ein auserwähltes Publikum Theater spielen, sondern für 100 Millionen Fortgeschrittene und Zurückgebliebene. Der Titel »Volkskünstler«, den jetzt etwa zwanzig Genies unter Schauspielern und Regisseuren führen, ist der höchste russische Ehrentitel für die Künstler. Die Vermehrung der jetzt vorhandenen 600 Berufstheater und 29.000 Berufsschauspieler ist in den großen Plan eingeschlossen wie die von Kohle, Eisen und Maschinen.« (Ebenda) Ergänzend hierzu enthielt das Februar-Heft noch einen Aufsatz von A. Lunatscharski »Das Theater in Rußland« und einen Bericht über das Moskauer Kindertheater der Natalie Saz von Richard Mattheus.

lich vor die Hunde gegangen ist, wird eine Reihe weiterer Austrittserklärungen beweisen.« Verbote von Zeitungen, weil dort einige Sätze abgedruckt wurden, die geeignet seien »das Vertrauen größerer Kreise der Bevölkerung in die Zielsicherheit und Richtigkeit der Regierungsmaßnahmen zu erschüttern«, verstand Wiegand als Drohung: »Man wird uns noch das Leben verbieten müssen, um das Vertrauen nicht zu erschüttern. Was diese ›blutsverbundenen‹ Reaktionäre, die vom deutschen Arbeiter und Durchschnittsmenschen so wenig wie vom deutschen Volke wissen, sich herbeiwünschen, hat schon Heinrich Heine gesagt:

Gemütlich ruhen Wald und Fluß.

Von sanftem Mondlicht übergossen.

Nur manchmal knallt's – ist das ein Schuß?

Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.

Nur eins hat Heine dabei vergessen: es spielen dazu eine SA- und eine Stahlhelmkapelle. (Leiter: MZF Max von Schillings).«

Dass der neue Reichsminister Göring davon gesprochen hat, »der nationale Aufbruch gleiche dem im August 1914«, ist für Wiegand »ein böses Omen«. Wenn man nicht wolle, dass der Taumel »so furchtbar ende wie 1918«, müsse man ihm vor dem Ablauf von vier Jahren ein Ende machen. Eine gewisse Hoffnung verband er dabei noch mit den bevorstehenden Reichstagswahlen vom 5. März, vor allem weil er einen Ansatz zur Überwindung der Gegnerschaft von SPD und KPD wahrnehmen zu können glaubte: »Es kommt darauf an, die stärkste Partei, die der Reaktion Widerstand leistet, noch stärker zu machen, auf daß das deutsche Reich unter den großen Stiefeln der SA nicht zu einem Land von Heloten werde. Die sozialdemokratische Partei hat der kommunistischen einen Nichtangriffspakt vorgeschlagen. Wird er erfüllt, dann haben die letzten Vorgänge etwas erreicht, was seit einem Jahrzehnt inneres Gesetz sein sollte. In der Sozialdemokratie spürt heute jeder, der ihre Masse kennt, einen Auftrieb. Erkenntnis der Fehler und den Willen, bald zu beweisen, was man gelernt hat. Über die Bedeutung des Wahlausgangs mag jeder seine eigene Meinung haben.

Da aber keiner weiß, was nachher geschieht, ist das Wählen elementare Pflicht für jeden.«³⁷³

Als Heinrich Wiegand diesen seinen Aufruf zur Wahl in Druck gab, konnte er nicht wissen, dass 10 Tage später mit den Notverordnungen »zum Schutz von Volk und Staat« das Schicksal der Weimarer Republik besiegelt und diese unbefristet der Willkür Hitlers ausgeliefert werden würde, so dass die Wahlen am 5. März bereits unter den Bedingungen der offenen faschistischen Diktatur stattfanden. Danach blieb auch ihm nur eine kurze Frist, um Leipzig und Deutschland gerade noch rechtzeitig verlassen zu können. Am 11. März 1933 schrieb er an Hermann Hesse aus St. Gallen: »Es ist alles sehr schnell gegangen. Ich hatte Gründe genug, meine Abreise zu beschleunigen.«³⁷⁴

5.2. Wiegands Bemühungen um einen Roman des Jahres 1932: das Fragment »Die Väter ohne Söhne«

Nicht einmal zwei Jahre nach jenem Leipziger Autorenabend von März 1931, an dem sich Heinrich Wiegand erstmals mit eigener Kurzprosa beteiligt hatte, trat er Anfang Dezember 1932 bei einem von dem Buchhändler und Antiquar Kurt Engewald in der Alten Handelsbörse veranstalteten Leseabend erneut als Autor an die Öffentlichkeit. Diesmal mit Auszügen aus einem noch unvollendeten Roman, der während eines mehrwöchigen Aufenthalts im schwäbischen Wiesensteig entstanden war.³⁷⁵ 1931 hatte der Referent der LVZ an den damals gelesenen Texten – jene Wiegands cum grano salis mit eingeschlossen – ihre »Zeitfremdheit« als irritierenden Grundzug moniert. Jetzt, am Ende

373 Kulturwille. 10(1933) 3. S. 48.

374 Briefwechsel. S. 333.

375 Am 15. September hatte er von dort an Hesses geschrieben: »Ich wollte an einem Roman schreiben. Die ersten acht Tage habe ich mich noch darum geschunden, umgeworfen, aufgegeben ... Eines Nachmittags auf der Höhe, im Walde, in der Sonne, hatte ich den Gang des Buches klar. Seitdem habe ich 180 Blätter wie diese hier geschrieben. Ich hoffe, noch 100 schreiben zu können, ohne Revision vorläufig. In Leipzig wird das Manuskript lange ruhen müssen wie anderes auch.« (Briefwechsel. S. 315)

des Jahres 1932 mit seinen Erfahrungen schlimmster politischer Radikalisierung, stellt Wiegand seinen Hörern ein Buch vor, in dessen Titel bereits die Zeit als Gegenwart präsent ist: »Der Roman, aus dem ich Ihnen vorlesen will, heißt: 1932 Die Väter ohne Söhne. Er hat zum Thema die völlige Zerspaltung eines Volkes durch politische Gegensätze, eine Zerspaltung, die jeden Stand, jede Klasse betrifft, auch die Familie zerstört und vor dem Einzelmenschen nicht halt macht.«³⁷⁶

Überliefert sind von Wiegands Romanprojekt neun Kapitel. Auf dem Typoskript finden sich jeweils handschriftliche Hinweise auf die Entstehungszeit in Wiesensteig September 1932, sowie auf Revision und Reinschrift im italienischen Exil in Lerici von Frühjahr bis Ende 1933. In seinem letzten Brief an Hesse schrieb er am 24. Januar 1934 – vier Tage vor seinem plötzlichen Tod –, dass er nun dabei wäre, die Weiterführung des Romans gezielt in Angriff zu nehmen: »Es gibt noch einige kleine Vorarbeiten, Details, die ich vorher hinter mich bringen, bewältigen möchte – dann will ich beginnen, das 10. Kap. Zu schreiben, darauf folgt der zweite Teil. Wenn mir Gutes vergönnt ist, hoffe ich dann das ganze in 7 bis 8 Monaten beenden zu können.«³⁷⁷

Aus den überlieferten neun Kapiteln ergibt sich folgender Gang der Romanhandlung, die hier zuerst kurz skizziert werden soll:

Kapitel 1: Im Schnellzug Stuttgart-Zürich kurz vor Schaffhausen. Der Schweizer Komponist Lukas Weltle mit Ellen, der Frau seines deutschen Freundes, die den Pass seiner eigenen Frau Agnes benutzt. Im Abteil eine Schweizer Geschäftsfrau, ein (liberaler) Schwabe und ein Nazi mit Hakenkreuzabzeichen. Nach der Grenzkontrolle durch einen jovialen Schweizer Beamten, geht Weltle in den Speisewagen, wo er von einem älteren ihm als Musik- und Opernfreund bekannten Chirurgen und Geheimrat angesprochen wird. Dieser hat ein Problem mit seinem Sohn: er ist bei den Sozialdemokraten als Wanderlehrer für die sozialistische Jugend tätig. Welte versucht den besorgten Vater zu beruhigen: »Aber die sind ja eine bürgerlich Partei, patriotischer als die

376 Beginn der Vorbemerkung Wiegands zu seiner Lesung. Zitiert nach einem Typoskript, dessen Seitenangaben im Folgenden den zitierten Passagen aus dem Romanfragment in Klammer hinzugefügt werden.

377 Briefwechsel. S. 391.

Sozialdemokraten seit 1914 konnte doch gar niemand sein.« Doch dieser entgegnet: »Nun, da denke ich anders, mein lieber Herr Weltle. Verwechseln Sie doch eine angebundene, das Regieren versuchende kleine Schicht nicht mit der Masse. Vor allem nicht mit der sozialistischen Jugend. Marx bleibt Marx. Das ist Sprengstoff.« (S. 8) Aus ihrem Gespräch heraus wird Weltle von einem Mitreisenden zu seiner Begleiterin gerufen. Er trifft Ellen in großer Aufregung auf dem Gang. Ein zweiter Nazi war ins Abteil gekommen und hatte die neueste Ausgabe ihres Parteiblattes mitgebracht. Darin wird Mord-Anklage gegen ihren Mann gefordert und es als Polizeiskandal bezeichnet, dass Ellen als seine Mitarbeiterin nicht auch verhaftet worden ist. Für Weltle die Bestätigung, dass sein Freund Christian Zweeter »richtig ... vorausgesehen hat, was die Bande tun wird« (S. 10), und es die beste Lösung war, Ellen sofort mit in die Schweiz zu nehmen.

Kapitel 2: Drei Tage später. Weltle bei seinem Schwager, der in einer kleinen Stadt in der Ostschweiz Museumsdirektor ist und dort »eine gute Ehe und ein patrizisches Leben« (S.13) führt. Hier möchte Weltle ein Refugium für Ellen vorbereiten, falls sie länger in der Schweiz bleiben muss. Ein ausführliches abendliches Gespräch bei einer Flasche Burgunder bestätigt die Bereitschaft des Schwagers, der eine Broschüre Zweeters zum Thema »Über die falsche Romantik des Nationalismus – von einem Romantiker« besitzt und schätzt. »Daß ich aber der Frau des Mannes helfen kann, der dieses Büchlein geschrieben hat, betrachte ich geradezu als Glück, und ich bin dir dankbar, daß du deshalb zu mir kamst« (S.14), versichert er seinem Besucher. Im weiteren Verlauf ihres Gesprächs lässt sich Weltles Schwager in großen Zügen den Lebenslauf Zweeters erzählen, ebenso die Geschichte des Nazi-Überfalls auf seine Wohnung und seiner Verhaftung, nachdem er einen der Angreifer, der gerade eine Handgranate werfen wollte, in Notwehr erschossen hat. Zuvor schon hatte Zweeter seinen Freund Weltle beauftragt, seine Frau in einer solchen Situation ins Ausland zu bringen: »Denn Christian fürchtete nicht nur das uniformierte Chaos der nationalistischen Entwicklung, er hatte auch kein Vertrauen auf die Verteidigung der Republik durch die sozialistischen Führer, die den letzten günstigen, den psychologischen Moment zur Erhebung der Arbeiterschaft

versäumten, als sie die Macht im größten der Länder kampflos an die reaktionären Staatsstreichkünstler auslieferten.« (S. 36)

Kapitel 3: Über eine Woche später kommt Weltle nach Agliola in der Nähe von Lugano, wo ihn seine Frau Agnes und Ellen in dem kleinen Haus einer befreundeten Familie erwarten, das jene ihnen für einige Zeit zur Verfügung gestellt hat. Die Frauen berichten von einem Gespräch mit dem Geheimrat, den Lukas im Speisewagen getroffen hatte, über sein Verhältnis zu seinem für die Sozialdemokraten tätigen Sohn. Ihm wäre es lieber, Vater eines aufstrebenden jungen Nationalsozialisten zu sein wie eines gewissen Wilhelm Zacharias, von dem er viel gehört hat. Lukas aber weiß aus der neuesten Zeitung, dass der Sohn des Geheimrats von Nazis erschossen worden ist, als er einer kommunistischen Gruppe gegen diese beistehen wollte. Sie versuchen, den Vater in seiner Pension über das Geschehen zu informieren, doch hat er die Nachricht bereits empfangen und ist aus Lugano nach Deutschland abgereist. Dieselbe Zeitung enthält eine Meldung über den Prozess gegen Zweeter. Er ist zu drei Jahren Gefängnis verurteilt worden, weil er den Namen des faschistischen Anführers vor Gericht nicht genannt hat. Es war jener Wilhelm Zacharias, von dem der Geheimrat so begeistert gesprochen hatte. Welte versucht die Frauen auf einen möglichen Revisionsprozess zu vertrösten.

Kapitel 4: Man erwartet – reichlich eine Woche später – den Besuch des sozialdemokratischen Funktionärs Süßmilch, der sich brieflich aus Zürich bei Ellen angemeldet hat. Zuvor kommt überraschend die bekannte Tänzerin und Ballettmeisterin Magda von Curti mit ihrem neuesten Liebhaber vorbei, die Weltle vom Theater her kennt. Früher hat sie für die Sozialdemokraten gearbeitet, jetzt tut es die Generalstochter für die Nationalsozialisten. Denn: »Die Sozialisten haben Großes in der Kulturarbeit getan, besonders für den künstlerischen Tanz, aber sie haben die Dienstmädchen verdorben; das Proletenpack wird zu frech. Immer nur Ausgang! Aber wenn der Führer an die Macht kommt, werden die Dienstboten wieder zur Vernunft kommen. [...] Seine Partei hat jetzt alles hinter sich, was vorwärts will. Und er hat doch auch recht, wenn er die Marxisten als die Quelle alles Übels zur Rechenschaft ziehen will.« (S. 61f.)

Süßmilch, ein älterer SPD-Funktionär, der gerade mit 65 Jahren seine Ämter im Vorstand der Partei niedergelegt hat, sucht im offiziellen Auftrag Kontakt zu Ellen. Es geht um die Regulierung der finanziellen Ansprüche, die Zweeter noch gegenüber der Partei hat, und um die Organisation des Revisionsprozesses, »dessen Kosten von den republikanischen Abwehrorganisationen gemeinsam getragen« (S. 60) werden sollen. Anschließend ergeben sich lange Gespräche über Süßmilchs frühere Begegnungen mit Zweeter, »der von anderer Art als wir alten Parteileute« (S. 65) gewesen sei und mit seinen Meinungen etwa über Weihnachten und alte Weihnachtslieder oft Aufsehen erregt habe. Doch das eigentliche Lebensproblem Süßmilchs, das dann zur Sprache kommt, ist sein Sohn. Ein gescheiterter Lehrer, der »eine die nationalen Führer anbetende evangelische Pfarrerstochter« geheiratet hat, »weil er in die oberen Kreise seiner Kleinstadt gelangen wollte.« (S. 67) Offiziersstellvertreter im Weltkrieg, für den »Kriegskameradschaft« das »einzige Evangelium« war, wurde er später Ausbilder für faschistische Sturmtrupps und gehört zu den Mördern eines kommunistischen Journalisten, weshalb er zum Tode verurteilt worden ist. Die nicht enden wollende Erzählung des alten Mannes provoziert schließlich einen Ausbruch Ellens: »Weltles und der Gast blickten erschrocken auf Ellen, die von unten her, das Kinn in die verschränkten Arme gepresst, Herrn Süßmilch anstarrte wie einen Feind und ihn mit tränenvollen Augen anschrie: ›Ihr mit euren Söhnen! Ich halte das nicht mehr aus! Immer Söhne und Väter und keine Liebe! Christian hat auch einen Sohn. Wißt ihr, wer das ist? Das ist Wilhelm Zacharias! Wilhelm Zacharias ...« (S. 71)

Kapitel 5: Lukas erzählt seiner Frau die Vorgeschichte des Vater-Sohn-Konflikts. Christian Zweeter hatte sie ihm anvertraut, als bei den letzten Wahlen Wilhelm Zacharias als Kandidat der NSDAP in den Reichstag gewählt wurde. Vor 25 Jahren war Zweeter als Baumeister in einer kleinen Stadt am Inn mit der Familie eines Landgerichtsdirektors bekannt geworden. Es gab zwei Töchter, die ihre Mutter schnell verheiraten wollte. Zwischen der älteren und Zweeter kam es zu einer Liebesbeziehung, jener wollte sich jedoch nicht durch eine frühe Ehe binden. Mathilde heiratete dafür einen fünfzehn Jahre älteren wohl-

habenden Mann, bekam aber einen Sohn von Christian. Später war Zweeter als Freund der Familie dort öfter zu Gast, der Sohn besuchte den »Onkel« bis ins höhere Schüleralter. Vor fünf Jahren war der Kontakt abgerissen, bis es dann zu einem Zusammenstoß zwischen beiden auf einer politischen Versammlung kam. Danach hat Christian seinen Sohn aufgesucht und ihn über ihr Verhältnis aufgeklärt, was den Hass des Sohnes gegenüber dem Vater nur noch weiter gesteigert hat. Der Überfall auf die Wohnung Zweeters war die Konsequenz hiervon.

Am Ende des Kapitels trifft ein Brief von Mathilde Zacharias ein, die mit Ellen darüber sprechen möchte, wie Christian geholfen werden kann. Sie ist inzwischen verwitwet und finanziell so gestellt, dass sie alle Freiheit hat, aus diesem Grunde die Reise ins Tessin zu unternehmen.

Kapitel 6: Mathilde und Ellen, die sich zuvor noch nie begegnet sind, im Gespräch.

Frau Zacharias will ihren Sohn Wilhelm dazu bewegen, den berühmten Juristen und Vorsitzenden der großen Justiz-Überwachungskommission Kruzius, dessen Lieblings-schüler er war, darum zu bitten, sich für die Revision des Falles einzusetzen. Wie schwierig dies sein wird, erfährt sie erst, auf dem Rückweg nach Lugano. Der sie begleitende Lukas Weltle schildert ihr detailliert die Auseinandersetzung zwischen Wilhelm und seinem Vater. Trotzdem will sie mit ihrem Sohn, den sie seit drei Jahren nicht mehr getroffen hatte, zu sprechen versuchen.

Kapitel 7: Ein Brief Christian Zweeters aus dem Gefängnis an Ellen. Neben der Schilderung seiner alltäglichen Situation enthält er Erinnerungen an einen verstorbenen Freund, den Isländer Jack. Das letzte Gespräch mit ihm über die Situation Deutschlands zwischen nationalistischer und kommunistischer Gewalt wird dabei wörtlich als Dialog wiedergegeben.

Kapitel 8: Mathilde Zacharias besucht Zweeter im Gefängnis, um mit ihm über ihren Plan zu sprechen. Sie liebt ihn noch immer, und auch Christian gerät emotional in Bedrängnis: »Aber er spürte auch Ellen, spürte Wilhelm, ihn drückte das Gefängnis, schmerzten die Gedankenbrüche in seinem Kopfe, die wegzuschieben gewesen wären,

ehe er dieser Frau viele Enttäuschungen hätte ausgleichen können ...« (S. 162)

Kapitel 9: Mathilde ist ihrem Sohn nachgereist und trifft ihn endlich in K. (Königsberg) an, wo er »am Abend vorher als Beauftragter des obersten Stabschefs einer Sturmführertagung des Ostgaus beigewohnt« (S. 168) hat. Sie besucht ihn, der im vornehmsten Hotel der Stadt logiert, in seinem Zimmer. Wilhelm hatte in der Zeit zwischen Abitur und Studium in einem alten Buch einen Brief Zweeters aus dem Feld an seine Mutter gefunden, der das frühere Liebesverhältnis beider offenbar werden ließ: »Dieser Herr Zweeter, der aus Unmoral zusammengesetzt ist, hat dir schmäählich den Kopf verdreht.« (S. 170) Von daher stammt die Feindschaft Wilhelms gegen Zweeter, das Politische kam später hinzu. Mathilde, die in Zeitungen der Nazis gelesen hat, um sich auf die Auseinandersetzung mit ihrem Sohn vorzubereiten, hält ihm deren »Widerwärtigkeiten« vor: »Jede erste Seite meldete ein Blutbad. [...] Jede zweite Seite war ein Jahrmarkt er Eitelkeiten über das Wachstum der Bewegung und das Gottesgnadentum ihrer Führer, jede dritte nur Siegesgeschrei, jede vierte eine einzige Beschimpfung und rohe Bedrohung der Gegner.« (S. 182) Wilhelm verteidigt den Terror der Nazi, der in der »Berausung an der Reinigung des Vaterlandes wurzle«, behauptet aber zugleich, er selbst habe »mit solchen Aktionen nichts zu tun.« (S. 190) Doch Mathilde erwidert: »Das ist nicht wahr, Wilhelm, ich weiß alles« – und da endlich hob Wilhelm den Kopf und sah mit weit geöffneten Augen seine Mutter an. Er stützte die Hände auf den Tisch, er wurde laut. »Es interessiert mich nicht, was du alles weißt, aber ich möchte brennend gern wissen, was du jetzt von mir willst ...« (S. 190f.)

Mathilde macht ihren Vorschlag mit Prof. Kruzius, den Wilhelm ablehnt. Als dieser telefonisch aus dem Zimmer gerufen wird, findet sie auf dem Schreibtisch den Erpresserbrief einiger seiner an dem Überfall auf Zweeter beteiligten Komplizen. Sie fürchten den zweiten Prozess und drohen damit, Wilhelm zu verraten, wenn er nicht zahlt. Mathilde nimmt ihn an sich – eventuell sollte er für die Weiterführung der Romanhandlung noch eine Rolle spielen. Auch wenn es am Ende der Begegnung zwischen Mutter und Sohn zu keiner Versöhnung oder

wirklichen Verständigung kommt, erscheint Wilhelm doch nicht völlig unbeeindruckt von ihr. Hier liegt der Ansatz für eine Entwicklung, die in dem geplanten Kapitel 10 zu einer überraschenden Wendung führen sollte. Notizen der Witwe Wiegands weisen aus, dass während des in diesem Kapitel geschilderten Revisionsprozesses ein Brief Wilhelms eintreffen würde, der »Aufklärung bringt« und den »Abbruch der Verhandlung« zur Folge hat. Allerdings wäre im Januar 1934 für Heinrich Wiegand Wilhelms Anlass zu diesem Brief »noch nicht ganz klar« gewesen. Es müsse aber »ein Erlebnis mit den Methoden der Nazis gewesen sein.«

Der Überblick über die ausgearbeiteten Kapitel des Romanfragments »Die Väter ohne Söhne« gibt hinreichend Aufschluss sowohl über die Intentionen des Autors Heinrich Wiegand als auch über die bei ihrer literarischen Umsetzung aufgetretenen Probleme. Die durch den Aufstieg der Nazis auf die Spitze getriebene Zerrissenheit der deutschen Gesellschaft des Jahres 1932 ist das zentrale Thema, das für Wiegand im Bild vom Verlorengehen der Söhne am konzentriertesten Gestalt annimmt. Es bestimmt sowohl die Geschichte der Hauptfigur Christian Zweeter als auch jene miteinander kontrastierenden Nebenlinien der Handlung um den Chirurgen Geheimrat Justus auf der einen und um den sozialdemokratischen Politiker Süßmilch auf der anderen Seite und gewinnt durch den Hinweis auf weitere ähnliche Fälle noch größere Allgemeingültigkeit.³⁷⁸ Doch setzt der Roman die beschriebenen oder erwähnten Konfliktsituationen nicht einfach gleich. Agnes Weltle, als Schweizerin eine Beobachterin von außen, lässt der Autor in ei-

378 Schon im ersten Kapitel tröstet Weltle den Geheimrat Justus bei ihrem Gespräch im Speisewagen mit dem Hinweis auf andere gleich gesonnene und gleich betroffene Väter: »Ein Kollege von Ihnen, der mich behandelt und politisch so weit rechts steht wie Sie, zeigte mir bei meinem letzten Besuch eine kommunistische Literaturzeitung und seines Sohnes Namen unter den Mitarbeitern. [...] Oder denken Sie doch an den Chemie-Generaldirektor Baderland. Er finanziert, wie wir alle wissen, die Privatarmee des Trommlers. Aber sein Sohn betätigt sich als Schauspieler in den ausgefallensten kommunistischen Stücken und finanziert außerdem mit seinem mütterlichen Erbe eine linksradikale Monatsschrift und gibt sie selber heraus.« (S. 9)

nem Gespräch mit Geheimrat Justus auf einen fundamentalen Unterschied hinweisen: »Er könne glücklich sein, habe ich gesagt, daß sein Sohn Sozialist wäre. Und Axenring und Baderland auch. Denn solche Trennung von Vätern und Söhnen sei die natürliche Entwicklung. Der umgekehrte Fall, daß Söhne von Sozialisten Reaktionäre und Nationalisten würden, sei viel schlimmer, viel, viel schmerzlicher.« (S. 42)

Diese Worte von Agnes erinnern den Geheimrat an ein Gespräch mit einem Patienten namens Süßmilch. Er hatte ihn als Vater eines jungen Lehrers identifiziert, »der viel für die nationale Bewegung wirkte«, und ihm zu diesem Sohn gratuliert. Doch der alte Mann hätte sich als Bezirksvorsitzender der Sozialdemokratischen Partei zu erkennen gegeben und entgegnet:

»Seien Sie glücklich, daß Ihr Sohn, den ich gut kenne, einer fundamental neuen Weltordnung zugeschworen hat. Wenn dagegen der Sohn die Lebensarbeit des Vaters so negiert wie meiner, die Welt zurückschrauben und verworrene Wunschbilder einer verfälschten Vergangenheit wieder aufrichten will: dann ist das ein viel heimtückischer Stich ins Herz des Vaters.« (S. 43)

Diese Gespräche und Gesprächsberichte lassen das Hauptmotiv des Romans anklingen, noch bevor dem Leser dessen Bedeutung für die im Zentrum stehende Geschichte Zweeters verständlich wird. Diese wird erst schrittweise – nach der Verfahrensweise eines analytischen Dramas – im Rückblick enthüllt, indem die Vorgeschichte der gegenwärtigen Situation Zweeters nach dem ersten Prozess gegen ihn durch Berichte und in Gesprächen anderer Romanfiguren bekannt gemacht wird. Für die Anlage der Zentralfigur selbst ist diese auf den Titel des Romans bezogene Konstellation von prägender Konsequenz. Christian Zweeter ist eine Kunstfigur, auf die ihr Autor jedoch vieles von sich selbst, von seiner Biographie und vor allem von seiner geistigen Haltung übertragen hat: die Jugendproblematik des verlorenen Vater, den Besuch des Lehrerbildungsseminars, das Zweeter aber nicht beendete, die Weltkriegserfahrung des Soldaten, das Engagement bei den Sozialdemokraten und die gleichzeitige Außenseitersituation eines kunstliebenden »Romantikers« innerhalb der von ökonomischen und politischen Interessen dominierten Arbeiterbewegung. In zweierlei Hinsicht

besteht jedoch ein deutlicher Unterschied zwischen dem Autor und seiner Figur. Zweeter ist um zehn Jahre älter, denn nur so wird die fiktive Vater-Sohn-Konstellation im Jahr 1932 überhaupt möglich. Und er war, nachdem er in sich seiner Jugend als Baumeister versucht hatte, aktiv politisch tätig geworden. Zuletzt, bis zum Sturz der sozialdemokratischen Preußenregierung als Beamter im Arbeitsministerium, danach als Redner für seine Partei. Lukas Welte dazu gegenüber seinem Schwager, dem Schweizer Museumsdirektor:

»Ich glaube, daß Christian auch in seinem Amt Gutes leistete. Als ich ihn kennenlernte, war der Regierungsrat Zweeter allgemein geachtet, auch bei politischen Gegnern. Nur die Nationalisten jeder Schattierung haßten ihn schon damals befehlsgemäß, weil er ihre Verworrenheit zu verschiedenen Malen in bösen, herabsetzenden Formulierungen angeprangert hatte. Folglich wurde er beim Frühjahrs-Regierungssturz als einer der ersten aus dem Amt entfernt. Die Partei forderte ihn auf, als Redner zu arbeiten. Zweeter sagte trotz innerer Widerstände zu, weil er für notwendig hielt, gegen die alte Reaktion im Mantel der neuen Revolution an jeder Stelle zu arbeiten, die einem zugeteilt wurde.« (S. 28f.)

Innerhalb seiner Partei gehört Zweeter seinen politischen Auffassungen nach zum linken Spektrum. Doch trotz der kritischen Distanz gegenüber den Führern und der offiziellen Politik der SPD gibt er – vergleichbar der Position eines Linksozialisten wie Arkadij Gurland – seine Bindung an die Partei nicht auf: »Für eine Politik, die sich in Regierungsumbildungen und Hilferufen an den machtlosen Staatsgerichtshof zum Schutz einer Republik ohne Gebrauchsanweisung erschöpfte, hatte er nichts übrig, doch blieb er arbeitssam bei seiner Partei«. (S. 36) Die Kommunisten können keine Alternative für ihn sein, dafür ist »die ortsansässige oder sagen wir schon »nationale« kommunistische Partei« zu »dumpf und stumpf und ebenso führerlos wie die sozialdemokratische« (S. 19). Hinzu kommt die für Zweeter abschreckende Wirkung der Trockenheit »subalterner historisch-materialistischer Dichtungsanalytiker aus kommunistischen Literatur-Zeitschriften« (S.

19).³⁷⁹ Andererseits »ist er immer ein Gegner der Kommunistenhetze in seiner Partei gewesen, hat die taktische Vereinigung von Kommunisten und Sozialdemokraten als die einzige Möglichkeit zur Rettung Deutschlands vor der Reaktion bezeichnet.« (S. 31)

Diese Aspekte des politischen Profils von Wiegands Romanfigur entsprechen den Positionen ihres Autors im letzten Jahr vor der faschistischen Diktatur, wie sie seine Arbeit als Redakteur des »Kulturwille« geprägt haben. Sie treten bei ihr aber schärfer hervor, weil diese stärker als Wiegand selbst in Politik involviert ist. Allerdings ist auch Zweeter in letzter Instanz kein Politiker. Zwar kann die Romanfigur das, was für Wiegand an erster Stelle steht, die literarisch-kulturelle Kommunikation, nur nebenbei als persönliche Vorliebe pflegen, doch ist sie auch für ihn das eigentlich Wichtige. Zweeters fiktive Schrift »Über die falsche Romantik des Nationalismus – Von einem Romantiker«, die Weltles Schwager gelesen hat, bezeugt diese Gemeinsamkeit von Figur und Autor, stellt sie doch auch eine Art Wunschthema des Essayisten Heinrich Wiegand dar. Ihre Intention, die deutschen Romantiker gegen den Missbrauch durch die Nazis zu schützen, entspricht jenen des Musikkritikers im Zusammenhang mit dem 50. Todestag Wagners oder des Literaturkritikers im Fall Nietzsche. Weltles Schwager, der bürgerlich-liberale Schweizer Museumsdirektor, hebt an Zweeters Schrift hervor: »Das Büchlein ist angefüllt mit Worten von Goethe, Schiller, Jean Paul und den besten Romantikern, auch den konservativen, und jeder ihrer Sätze ist ein Schlag ins Gesicht der sich äußerlich mit diesen Autoren

379 Wie direkt hier Wiegands eigene Erfahrungen auf die Romanfigur übertragen werden, belegt die fast wörtliche Übereinstimmung mit jener Bemerkung im Brief an Hermann Hesse vom 2. Juli 1932 nach der Lektüre der »Linkskurve«. Ähnliches gilt für Erfahrungen mit der »ortsansässigen« kommunistischen Partei, deren Bezirksorgan »Sächsische Arbeiter-Zeitung« beispielsweise das ABI nach dessen Beethovenfeier 1927 völlig undifferenziert angegriffen hatte: »Das ABI ist der Sachwalter der bürgerlichen Kultur geworden. Es repräsentiert deren Verfall. Es stützt die Auffassungen und Methoden des Bürgertums. Seine Haupttätigkeit besteht darin, die Werktätigen mit den Tendenzen des erbittertsten Gegners zu infizieren.« (»Beethovenfeier des ABI«. In: »Sächsische Arbeiter-Zeitung«. Leipzig vom 19.3.1927)

brüstenden Nationalisten. Am meisten hat mich an Zweeters Schrift erfreut, daß sie auch viele Worte, die von den Nationalisten für sich beansprucht werden, diesen Herrschaften aus den Zähnen zieht, indem sie die Zitate in den Raum zurückführt, auf den sie sich bezogen, und so die allgemeine Ausnützung abwehrt.« (S. 18)

Die Verfasserangabe, die Zweeter für seine Broschüre gewählt hat, sollte ihm einerseits Anonymität sichern, weil er wusste, dass »die Parteioffiziösen und die akademischen Marxisten für geistesgeschichtliche Exkurse aus Liebe wenig übrig« (S. 19) haben, andererseits charakterisiert ihn die Formel vom »Romantiker« auch als Persönlichkeit. Politische Aktivität ist ihm Verpflichtung gegenüber einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation, nicht aber Lebensbedürfnis. In den Überlegungen Wiegands zur Weiterführung des Romans, wie sie von seiner Witwe überliefert worden sind, war vorgesehen, dass die Hauptfigur nach ihrem Freispruch eine ihrer bisherigen diametral entgegengesetzten Lebensperspektive wählen sollte: »Zweeter zieht sich auf eine Bergeinsamkeit zurück, pessimistisch. Engländer unterstützen ihn.«

So wie Wiegand viel von sich selbst auf die Romanfigur Zweeter übertragen hat, nutzte er auch für die weitere Figurenkonstellation von »Väter ohne Söhne« Momente seiner eigenen Lebenssphäre. Die Ellen des Romans ist weitgehend ein Porträt seiner Frau (die hier allerdings vor ihrer Heirat Klavierlehrerin gewesen ist), das Schweizer Freundespaar Weltle hat sein Vorbild in dem Schweizer Dramatiker ungarischer Herkunft Marcel Geroe und seiner Frau Marie Geroe-Tobler. Dr. Geroe war in der Spielzeit 1931/32 Dramaturg am Leipziger Theater geworden und Hermann Hesse hatte im September 1931 seinen Nachbarn in Montagnola und dessen Frau, »Ninons liebe Freundin«³⁸⁰, nachdrücklich einer freundschaftlichen Aufnahme durch Heinrich und Lore Wiegand empfohlen. Bereits Anfang November konnte Wiegand bestätigen: »... ich hoffe u. denke gewiß, daß Lore und ich mit Geroes gute Kameradschaft halten werden. Inzwischen haben wir manchen Abend gemeinsam verbracht, u. Sie haben vielleicht auf dem Wege über die

380 Briefwechsel. S. 248.

liebe Frau Ninon [...] schon davon klingeln hören.«³⁸¹ Offensichtlich ist es dann auch das Haus der Geroes in Montagnola gewesen, das Wiegand als das kleine Haus in Agliola, »ein zweistöckiger, nahezu quadratischer Turm« (S. 54) zum Handlungsort der Kapitel 3 bis 5 gemacht hat – allerdings, wie nicht anders zu erwarten, ohne jede Anspielung auf die Nachbarschaft zur Casa Camuzzi mit der früheren Wohnung Hermann Hesses.

Inwieweit für die Figur des älteren SPD-Funktionärs Süßmilch eine bestimmte Person Vorbild gewesen ist, konnte nicht ermittelt werden, sicherlich sind aber auch in diesem Fall Erfahrungen Wiegands mit realen Menschen aus seinem Arbeitsbereich in Leipzig in die Fiktion eingegangen. Weitgehend offen muss gleichfalls die Frage nach einem möglichen Vorbild für die Gestalt der Mathilde Zacharias bleiben. Während die Figur des Sohnes Wilhelm Zacharias reine Fiktion ist, hat es wohl in Wiegands Jugend eine ähnliche Liebesgeschichte wie jene Christian Zweeters mit Mathilde gegeben. Über spätere Kontakte Wiegands zu seiner Jugendliebe und über deren Persönlichkeit ist jedoch nichts überliefert, so dass nicht entschieden werden kann, ob die Gestalt nach einem bestimmten Modell geformt worden ist oder nicht. Innerhalb der Realität des Romans aber nimmt sie trotzdem – oder vielleicht auch gerade deshalb – eine besondere Stellung ein: sie ist dessen vielschichtigste und interessanteste Figur.

Christian Zweeter war Mathildes große Liebe, doch hat sie, als sich jene nicht in eine dauerhafte Bindung überführen ließ, im Sinne bürgerlicher Familientradition dem Antrag eines Älteren nachgegeben, der eine Frau suchte, »die sein Haus gut führte«, und mit dem sie auf der Grundlage gegenseitiger ehrlicher Zuneigung eine gute Ehe geführt hat. Inzwischen verwitwet, ist die Mittvierzigerin eine selbstbewusste, finanziell unabhängige Frau. Ihr Einsatz für Christian Zweeter wird durch zwei schwer von einander zu trennende Motive bestimmt. Einerseits fühlt sie sich für dessen Lage mitverantwortlich, da ihr gemeinsamer Sohn bei dem Überfall auf ihn die treibende Kraft gewesen ist. Andererseits genießt sie die Möglichkeit, auf diese Weise wieder in Kontakt mit ihm zu kommen; denn sie hat die unbestimmte Hoff-

381 Ebenda. S. 251.

nung, Christian doch noch einmal für sich gewinnen zu können, nie ganz aufgegeben. Dies zeigt sich auch bei ihrer Begegnung mit seiner Frau in Agliola, so wie ihre Reaktion auf den Flirtversuch Lukas Weltles auf dem Weg zum Zug nach Lugano ihre unverminderte erotische Ansprechbarkeit erkennen lässt.

Besonders interessant weil vielschichtig ist die Figur der Mathilde Zacharias auch unter zeitgeschichtlich-politischen Aspekt. Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Haltung ihres ältesten Sohnes hat sie, die aus bürgerlichen, sich sehr kirchlich gebenden Verhältnissen stammt, dazu gebracht, ihre Umgebung genauer und kritischer zu betrachten. Wilhelms Phrasen von der angeblichen Unbürgerlichkeit seiner auf das Volk der Zukunft bauenden nationalsozialistischen Bewegung kontert sie mit ihrer konkreten Alltagserfahrung: »Du sagst, ihr seid das Volk der Zukunft. Aber meine Augen sehen Grünwarenhändler, kleine Blechklempner, Hausbesitzer, die pensionierten Postsekretäre, die Herren Apotheker ... die alten Schürzen, die alten Zylinder! Sind das keine Bürger mehr, weil sie an eure Weissagungen glauben und dafür Beiträge zahlen?« (S. 188)

Auch innerhalb der eigenen Familie nimmt sie scharfsichtig wahr, wie und auf wen die Propaganda der Nazis wirkt. Über ihre Schwester berichtet sie Zweeter bei ihrem Besuch im Gefängnis: »Bertha hat nach wie vor den nationalen Wahn, ist gutmütig und wie immer vom Talmi geblendet. Ich wünsch ihr keinen Krieg und ihren vergötterten Fratz hinein; aber eigentlich sollten sie ihren bösen Willen haben, Mann, Weib und Sohn. Berthas Apotheker, dem, wie er zugeben mußte, noch niemals ein Jude Schaden zugefügt hat, ist – wie er sagt: um der Weltlage willen – krasser Antisemit, und einzig daher kommt bei ihm die Mitgliedschaft in der Trara-Bewegung.« (S. 156)

Kritisch geschärft ist aber auch Mathildes Sicht auf sich selbst und Ihresgleichen, auf jene »normalen« Bürgern, die gegenüber den Nationalsozialisten auf Distanz geblieben sind, ohne sich jedoch dazu entschließen zu können, deren Gegner zu unterstützen: »Ich habe niemals Zweeters Partei gewählt. Meine Erziehung zu Hause [...] hielt mich davon zurück. Diese Zurückhaltung erscheint mir nun, nachdem ich mich [...] mit den Nationalsozialisten befaßt habe, als ein Fehler, den

ich leider mit Hunderttausenden gemeinsam beging. Denn wenn wir Leute mit der kleinen Hemmung alle hinter den Sozialdemokraten gestanden hätten, würden sie mehr haben ausrichten können als bloß dazu herhalten, in den Augen der anderen die Schuld zu tragen.« (S. 185f.)

Mit der Gestalt der Mathilde Zacharias hat Wiegand nicht nur das Spektrum der in seinem Zeitroman aus dem Jahr 1932 aufgeworfenen aktuellen Probleme erweitert, sondern auch dem politisch weniger gebildeten und engagierten potentiellen Leser einen Ansatzpunkt geboten, von dem aus er zu kritischen und selbstkritischen Fragen hätte vorstoßen können. Hinzu kommt, dass der Leser die Figur in drei Kapiteln unmittelbar erlebt und dass das neunte Kapitel mit der Begegnung von Mutter und Sohn das wirkungsvollste des ganzen Romans ist. Hier treffen in direktem Dialog zwei unterschiedliche Persönlichkeiten mit kontroversen Ansichten und Haltungen aufeinander, die zugleich durch ihre persönliche Beziehung aneinander gebunden bleiben. Dies schafft eine spannungsgeladene Atmosphäre, die noch durch die Entdeckung des Erpresserbriefes an Wilhelm durch Mathilde verstärkt wird. Demgegenüber leidet das Romanfragment über weite Strecken daran, dass das eigentlich wichtige Geschehen wie die verschiedenen Zusammenstöße Zweeters mit seinem Sohn immer nur durch Figurenberichte übermittelt wird, wobei oft lange Gespräche aus der Erinnerung wörtlich wiedergegeben werden. Dies verstärkt das generell zu beobachtende Übergewicht erörternder gegenüber erzählenden Partien. Mitunter erscheinen solche Dialoge wie die Aufteilung einer Abhandlung auf die Rede zweier Sprecher und wirken als Partien eines epischen Prosawerkes steif und hölzern.

Wiegands Romanfragment bestätigt, was bereits im Zusammenhang mit seiner kürzeren fiktiven Prosa konstatiert werden musste, dass ihm bei aller stilistischen Befähigung und dem Blick für menschliche Probleme und Konstellationen doch die eigentliche Begabung des Erzählers gefehlt hat. »Die Väter ohne Söhne« sind ein aussagekräftiges Zeugnis für sein Engagement als entschiedener Demokrat im Moment größter Bedrohung für die deutsche Demokratie und die sozia-

listische Arbeiterbewegung³⁸², aber sie hatten keine wirkliche Chance als Roman.³⁸³ Ganz am Rande wird dieser für Wiegand tragische persönliche Widerspruch auch im Fragment selbst reflektiert. Nach dem Besuch der Tänzerin Magda von Curti, deren eklatante Gesinnungslosigkeit Zweeters Frau entschieden verurteilt, macht sie folgende nur scheinbar beiläufige Anmerkung: »Christian ist laxer in der Beurteilung dieser Dinge, weil er selber gern Künstler geworden wäre und es nicht erreichte.« (S. 58) Was Wiegand hier mit selbstironischem Akzent für seine ihm sehr nahe Romanfigur konstatiert, hat er im Brief an Hesse vom 24. Januar 1934 wenige Tage vor seinem Tod als sein eigenes Problem so beschrieben: »Neulich träumte ich Musik, dann kombiniere ich meist zwei Stücke, diesmal Chopins cis-Moll Valse mit dem E-Dur-Teil des Largos der h-Moll-Sonate. Es ist ganz amüsant, aber es beweist mir doch, daß ich auf jenem Gebiete nie originell gewesen wäre – was ich seit langem weiß.«³⁸⁴ Auf Musik bezogen formuliert, gilt diese Aussage im Grunde auch für das Literarische, obwohl Wiegand selbst bis zuletzt versucht hat, sie für diese Sphäre schöpferischen Schaffens zu

382 Hans Georg Richter, der mit Wiegand befreundete Feuilletonredakteur der LVZ, charakterisierte in seinem Bericht von der Lesung das Buch als einen »politische(n) Roman, der das Zuständliche unserer Tagespolitik zum Gegenstand hat und es kritisch für die Zukunft festzuhalten versucht«, und wünschte ihm einen Verleger, der »Wiegands zwar mehr als aktuelle, aber doch jedenfalls auch aktuelle Arbeit im kommenden Jahre« den » heute mitlebenden Generationen vorlegt, von denen sie handelt«. (5.12.1932)

383 Nach der Lesung Wiegands aus seinem Roman schrieb René Schwachhofer in seinem Bericht über den Vortragsabend für »Das Neue Leipzig«: »Wiegands Fragment aus einem entstehenden Zeitroman war von allzuviel Erläuterungen des Autors umrahmt, als daß man von der gegebenen Probe sich ein einheitliches Bild hätte machen können.« (Das Neue Leipzig. Monatshefte für die Kulturinteressen der Großstadt. Heft 8/9. IV. Jg. Jan./Febr. 1933. S. 106) Die »Neue Leipziger Zeitung« berichtete in ihrer Ausgabe vom 4.12.1932 mit deutlicher Sympathie und konstatierte, »den starken Eindruck eines heutigen Probleme entschieden anpackenden Werkes«, um dann ebenso deutlich den Schwachpunkt des Erzählens zu benennen: »Dialog scheint vorzuherrschen – und hier liegen immer Gefahren: in wieweit wirkt realistisch wiedergegebene Rede auch lebensecht?«

384 Briefwechsel. S. 392.

widerlegen. Seine persönlichen Möglichkeiten lagen, wie die Texte des Kritikers und Essayisten belegen, auf einer anderen Ebene.

6. Ein Exilantenschicksal im Zeitraffer: Heinrich Wiegands letztes Lebensjahr

6.1 Schwierige Lebensbedingungen und unsichere Hoffnungen

Ein knappes halbes Jahr, nachdem er im ersten Kapitel seines Romanfragments eine fiktive Flucht in die Schweiz beschrieben hatte, musste Heinrich Wiegand selbst auf diese Weise Deutschland verlassen. In dem Brief, den er Hermann Hesse gleich nach seiner Ankunft am 11. März 1933 vom Bahnhof St. Gallen aus schrieb, schildert er seine Empfindungen beim Grenzübertritt: »Ob ich jemals wieder nach Leipzig zurückgehe: sehr fraglich.« Und: »Ich fuhr über den Bodensee ... man hat das Gefühl, als ob die Schweiz schon fürchtet, es könnten viele von den Gefährlichen herüberkommen.«³⁸⁵ Auch hier hatte sich die Situation verändert. Im Romanfragment war die Schweiz noch uneingeschränkt als Beispiel eines von Nationalismus freien Zusammenlebens der verschiedenen sprachigen Bevölkerungsteile gepriesen worden. Weltles Schwager, der Museumsdirektor, hatte im zweiten Kapitel mit Genugtuung die entsprechende Passage aus Zweeters Schrift über die Romantik zitiert: »Wie gut gehen Italiener, Franzosen und Deutsche seit Jahrhunderten zusammen in einem Geschirr, wenn sie statt Großmannsgelüsten wirkliche Heimatliebe haben, an der bei den Schweizern zu zweifeln wohl nur wagen kann, wer Heimatliebe mit aggressivem Nationalismus verwechselt.« (S. 16) Nach seinen neuen Erfahrungen im Jahr 1933 merkte Wiegand dann zu jenem »Schweizer

385 Briefwechsel. S. 333f.

Gespräch« auf dem Titelblatt des zweiten Kapitels an: »Passus einfügen über die (inzwischen stärker gewordenen) Schweizer Fronten.«³⁸⁶

Für sich selbst suchte Heinrich Wiegand kein Exil in der Schweiz. Es war vielmehr geplant, dass er zu seinem Freund Ossip Kalenter weiterreisen würde, der neuerdings in Lerici bei Spezia lebte. Jener hatte ihm dies bereits in einem Brief von Anfang Februar als einen Ausweg für alle Fälle vorgeschlagen. Wiegands Frau Lore sollte, nachdem sie in Leipzig die Wohnung aufgelöst hatte, direkt dorthin nachkommen. Zuvor wollte er noch einige Besuche bei Schweizer Zeitungsredaktionen machen, um Publikationsmöglichkeiten zu sondieren. Vor allem aber hoffte er auf die Möglichkeit zu einer Begegnung mit Hermann Hesse. Dieser antwortete sofort auf den Brief vom 11. März aus St. Gallen. Seine Karte mit Poststempel vom 13. März bestätigte, dass Wiegand »jederzeit willkommen« sei. Ninon leide zwar unter starker Erkältung, würde aber »wohl rasch wieder auf sein, dann können Sie bei uns wohnen.«³⁸⁷

Über das, was Wiegand in den neun Tagen bis zu seinem Eintreffen in Montagnola im Einzelnen unternommen und was er dabei erfahren hat, ist nichts bekannt geworden. Fest steht jedoch, dass er sofort begonnen hat, seine Leipziger Erlebnisse aus den letzten Tagen vor seiner Flucht zu einem längeren Zeitungsbericht zu verarbeiten, der unter dem Titel »Ein zerbrochenes Volk. Bericht aus Deutschland von ...« am 27. März im sozialdemokratischen St. Galler »Volksblatt« veröffentlicht und im Nachlass auch als Typoskript überliefert worden ist. Seiner fiktiven Anlage nach tritt sein anonym bleibender Verfasser als ein Schweizer Messebesucher auf, der aus diesem Anlass schon seit Jahren immer wieder in Leipzig gewesen war und der nun dort die Tage unmittelbar nach der Reichstagswahl miterlebt hat. Er schildert, was er selbst gesehen und was er von seinem Wirt, einem Lehrer, erzählt bekommen hat. Kenntnisreich beleuchtet werden dabei Bereiche

386 Rechtsgerichtete, am italienischen Faschismus und am deutschen Nationalsozialismus orientierte Gruppierungen in der Schweiz, die nach Hitlers Machtergreifung einen vorübergehenden Aufschwung (»Frontenfrühling«) erlebten.

387 Briefwechsel. S. 334.

und Aspekte des städtischen und gesellschaftlichen Lebens, die Heinrich Wiegand besonders vertraut gewesen sind – vom Rundfunk über die LVZ und das Leipziger Volkshaus, wo das ABI seinen Sitz hatte, bis zum Gewandhausprogramm und zur Lage der Lehrer. Gleich zu Beginn verweist der Artikel auf eine Besonderheit der Situation in der Messestadt Leipzig im Vergleich etwa mit jener in Berlin: »In der Nacht nach der Reichstagswahl hielten sich fast alle Führer und Redakteure der Leipziger Sozialdemokratie und andere öffentlich als ›Linke‹ bekannte Männer fern von ihren Wohnungen auf. Sie taten es auf Warnungen von rechts hin, da nach der Übergabe der Hilfspolizei an die SA auch die neutralen Behörden keine Handlungsfähigkeit mehr besaßen. Es geschah aber nichts in dieser Nacht außer einigen Steinwürfen in die Fenster; es hieß allgemein: ›Uns schützt die Messe!‹. Am Wahlsonntag hatte die Leipziger Mustermesse begonnen, und wenn sie auch nach Besucherzahl und Aufträgen einen Tiefstandsrekord bedeutete, so hat sie doch die wüstesten Begleiterscheinungen nationalsozialistischer Machtergreifung verhindert.«

Auch wird – in Übereinstimmung mit Wiegands Akzentsetzung in seinem LVZ-Bericht von der Wagnerfeier am 13. Februar – dem Wirken von Oberbürgermeister Dr. Goerdeler, »der gerühmt wurde als ein Mann der Rechten zwar, aber auch des Rechtes«, ein mäßigender Einfluss zugeschrieben. Ihm sei es zu danken, habe man sich »auch in den ausländischen Meßhallen« erzählt, dass »die Besetzung des Rathauses und noch weiterer Gebäude durch die SA in der Meßwoche unterblieb.« Umso offener jedoch habe sich deren Terror gegen Einrichtungen der Arbeiterbewegung gerichtet: »Einen Tag später machten sich in den Fenstern des Volkshauses, der großartigen Arbeiter-Turn- und Sportschule und des Zeitungshauses die SA-Leute breit, spielten mit Revolvern und Dolchen, rasierten sich, markierten die Sieger – 16jährige Burschen dabei. Unten gingen die ergrauten Setzer vorüber. Braunhemden mit Karabinern wiesen jeden von der Tür. Es war Lohntag. – Die Zerstörungen in den Gebäuden wurden bei den täglichen Meldungen: Hitler baut auf! verschwiegen.«

Andere, so die Direktoren der Mirag, hätten von sich aus SA als Hilfspolizei angefordert. »Man sagte mir: aus keinem anderen Grunde,

als sich beliebt zu machen. (Solches Verhalten, das an vielen Verlusten schuld ist, dürfte ihnen freilich den Hinauswurf kaum ersparen).«

Nun würden sich SA und SS auf den Gängen des Rundfunks breit machen und die Sprecher während der Sendungen überwachen. Mit einem habe er gesprochen: »Er sei sich wie ein Gefangener vorgekommen und das Funkhaus unter dem Hakenkreuzbanner wie eine Straf-kaserne, wo man schon auf ein indigniertes Gesicht hin festgehalten werden könne.«

Von ihm stammten ebenfalls Informationen über die Auswirkungen der beginnenden Nazi-Herrschaft auf das kulturelle Leben: »Von diesem armen Unzeitgemäßen erfuhr ich auch, daß im Programm vorgesehene ausländische Dichter schon vor der Wahl abgesetzt und seit Monaten Bücher aus den Verlagen Rowohlt, Cassirer, Propyläen, S. Fischer und anderen ähnlich freien und gleichermaßen qualitätsbürgenden Verlagen möglichst gemieden werden. Denn in Berlin zählte man, wieviel Rechts- und Links-Verlage im Rundfunk bedacht wurden. Eine Funkgesellschaft habe sich einmal damit salviert, daß sie vor dem Abschluß der Statistik noch rasch zwei Dutzend alte Schmöker aus dem Verlag Breitkopf u. Härtel besprach. Denn Breitkopf u. Härtel haben nicht nur den ererbten Ruhm des Musikverlages, sie drucken auch die übelsten Schandpamphlete der N.S.D.A.P. Wieweit aber die Angst in künstlerischen Dingen geht, ersehe man daran, daß in den berühmten Gewandhaus-Konzerten die angekündigte Feuervogel-Suite Strawinskys abgesetzt wurde. Dabei ist sie 1910 geschrieben und ihr Autor antibolschewistischer Emigrant!«

Thema des Berichts – und hier sind wieder Erfahrungen Wiegands unmittelbar spürbar – ist aber auch die innere Schwäche der Nazigegner. Als nicht gerade rühmliches Beispiel für die Vertrauensseligkeit einiger sozialdemokratischer Führer wird von folgenden Episoden berichtet: »Als nach der Wahl in einer Sitzung die Frage behandelt werden sollte, wie sich Lehrer und Beamte zu verhalten hätten, wenn die Behörde ihren Austritt aus der Sozialdemokratischen Partei verlangte, lehnte der Vorsitzende die Behandlung ab, weil die Verfassung ein solches Ansinnen nicht erlaube. Damals hofften auch noch einige Sozialdemokraten [...], das Verbot der ›Leipziger Volkszeitung‹ (das inzwi-

schen verlängert wurde!) werde bald aufgehoben. Infolgedessen hatte man nicht einmal die Lohnauszahlungen in Sicherheit gebracht.« Die Skrupellosigkeit ihrer Gegner war für viele Anhänger der Weimarer Demokratie ein Schock und führte zu einer tiefen Verunsicherung. »In der Stadt regiert das Mißtrauen«, dieser Satz ist als einziger des Artikels gesperrt gedruckt. Die Angst vor Denunziation hat das Verstummen in Situationen zur Folge, in denen sich sonst zwanglos Gespräche ergeben hatten, am Wirtshaustisch ebenso wie im Eisenbahnabteil: »Noch nie bin ich so gesprächlos durch Deutschland gefahren, wie in diesen Tagen«, lässt Wiegand sich seinen fiktiven Schweizer Messebesucher erinnern und beschreibt damit wohl die eigene Erfahrung seiner Reise ins Exil.

Der Schluss des Aufsatzes geht über das Schildern der aktuellen Situation in Deutschland hinaus. Gefragt wird nach den Folgen, die das Scheitern des Demokratieversuches Weimarer Republik langfristig haben wird: »Das Schlimmste dieser ›Aufklärungs- und Umbruch-Revolution‹ ist dies, daß der Glaube an die Möglichkeit einer deutschen Demokratie der Vernunft und Gerechtigkeit der Evolution verloren ging. Was Gemeines und Niedriges in diesen Tagen geschehen ist, werden die Unterlegenen nie vergessen. Daraus ergibt sich für den nächsten Umschwung in Deutschland eine entsetzliche Perspektive: die Verewigung der Barbarei. Alles Blut, das noch später einmal in Deutschland von Deutschen vergossen werden wird: die unter Absingen des Deutschlandliedes und beim Lärm der Militärmärsche von kindischen Dekorationen zu blutigen Verbrechen taumelnde Rechtlosigkeit dieser Tage wird es verschuldet haben.«

Am 20. März 1933 traf Wiegand in Montagnola ein, wo Hesse den »ersten aus Deutschland entkommenen Gast«³⁸⁸ in seinem neuen Haus aufnahm. Die Tage bis zum 28. März, die er hier verbringt, sind für Hesse selbst angefüllt mit vielfältigen Begegnungen. Ab 24. März besuchen ihn mehrmals Thomas Mann und seine Frau vom nahen Luga-

388 Mitte März schrieb Hesse an Rudolf Jakob Humm in Zürich: »Die Betten sind auch bei mir gerüstet, und ich erwarte morgen den ersten aus Deutschland entkommenen Gast.« Zitiert nach: Hermann Hesse: Ausgewählte Briefe. suhrkamp taschenbuch 211. Frankfurt a.M. 1974. S. 100.

no aus, kurze Zeit später, am 30. März kommt Bertolt Brecht zu einem Besuch nach Montagnola: »Die Wellen reichen auch hierher«³⁸⁹, hatte er einen Tag vor der Ankunft Wiegands in einem Brief geschrieben. Wiegand, den seine ungewisse Situation bedrückt, fühlt sich, wie er Hesse später von Lerici aus gesteht, unter diesen Umständen gehemmt, hält sich im Hintergrund und beschleunigt seine Weiterreise. Die Begegnung mit Thomas Mann allerdings sollte, wie noch zu zeigen sein wird, für ihn nicht ohne Folgen bleiben.³⁹⁰

In Lerici, wo am 4. April auch Wiegands Frau eintraf, nachdem sie in Leipzig die Wohnungsangelegenheit geregelt hatte, beeindruckte ihn die so nicht erwartete landschaftliche Schönheit dieser Küstenregion: »Die Landschaft ist viel schöner, als ich vermutet hatte, sie kann sich mit der des Tessin, die ich so sehr liebe, wohl vergleichen, ist auf der gleichen Ebene eine Variante ihrer Schönheit, erinnernd an Lugano vor allem auch durch die Mannigfaltigkeit der Bilder. Olivenwälder, Steineichen, viele deutsche Wiesenblumen, Hügel, Hochgebirge und dazu das Meer, das offene sowohl wie das einer bezaubernden anmutigen Bucht.« Außerdem bot der Freund Ossip Kalenter eine mietfreie Mitwohngelegenheit, die es beiden Wiegands ermöglichen sollte, die nächste Zeit mit 50 bis 60 Mark im Monat auskommen zu können. Dass dies jedoch im Alltag nicht problemlos bleiben würde, diese Erfahrung spricht bereits aus dem eine Woche nach seiner Ankunft in Lerici an Hesse geschriebenen Brief: »Das Wohnen muß sich noch einrichten, es muß sehr behelfsmäßig in vielen Dingen zugehen. Aber ich hoffe, es richtet sich ein. Das Zusammenleben und Anderssein wird hoffentlich auch gelingen, am guten Willen fehlt es nicht. Nun davon werden Sie später noch hören.«³⁹¹

389 Ebenda. S. 102.

390 Das genaue Datum der Abreise Wiegands aus Montagnola ist durch eine Tagebuchnotiz Thomas Manns überliefert, der unter dem 28.3.1933 festhielt: »Hinauffahrt zu Hesses. Lunch bei ihnen noch in Gesellschaft des Herrn Wiegand. [...] ½ 7 Abfahrt von der Post [...] Wiegand, abreisend nach Italien, fährt mit uns.« Zitiert nach: Thomas Mann: Tagebücher 1933-34. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M. 1977. S. 24.

391 Briefwechsel. S. 335.

Das Zusammenleben zu viert auf engem Raum gelang auf Dauer nicht. Am 26. September schrieb Wiegand an Hesse aus einer neuen Wohnung: sie hatten von einer englischen Dame für drei Monate ihr Häuschen in der Campagna gemietet. Und nun, so hoffte er, würde »wohl auch die Freundschaft mit Ossip wieder ihre richtigen Proportionen gewinnen«. Sie seien »im Frieden, richtiger: ausgesöhnt, geschieden«. Und: »Ich vergesse ihm nicht, daß ich ohne seine Hilfe schon jetzt nicht mehr weiter wüßte, während ich nun infolge der gesparten Miete doch bis zum Frühlingsanfang durchzukommen hoffe.«³⁹²

Seinen und seiner Frau Lebensunterhalt durch freie Mitarbeit bei verschiedenen Zeitungen von Lerici aus bestreiten zu können, was Wiegand nach dem Vorbild seines Freundes Ossip Kalenter auch für sich als Lösung angestrebt hatte, war, wie er bald erkennen musste, nicht zu verwirklichen. Zwar brachten deutsche Zeitungen, die sich zumindest im Feuilleton vorläufig eine gewisse Unabhängigkeit von den Nazis zu erhalten verstanden hatten, wie die »Neue Leipziger Zeitung«, das »Berliner Tageblatt«, die »Frankfurter Zeitung« und das Berliner »8-Uhr-Abendblatt«, bei dem seit 1932 Walther Victor Leiter des Feuilleton- und Unterhaltungsteils war, einzelne Beiträge von ihm³⁹³. Und auch in Schweizer Blättern wie dem Berner »Bund«, der Basler »Nationalzeitung« und der »Neuen Zürcher Zeitung« konnte er hin und wieder etwas unterbringen, doch blieb der finanzielle Ertrag all dessen äußerst bescheiden. Am 21. Oktober schrieb Wiegand an Hesse, im September sei es ihm noch ganz gut gelungen, mit den Honoraren seiner Arbeiten gerade durchzukommen, nun sei es aber anscheinend ganz aus damit: »Wir haben im Oktober noch keine Annahme einer Arbeit und noch keinen Pfennig Honorar erhalten. Es kommt nur noch wortlos zurück, oder es rührt sich gar nichts, und wo

392 Ebenda. S. 363f.

393 Die Neue Leipziger Zeitung veröffentlichte ihn, da sein Wirken in der Stadt vor 1933 seinen Namen zu bekannt gemacht hatte, aus Vorsicht nur unter Pseudonym.

man noch gedruckt hat, kommt kein Honorar – selbst die ›Frankfurter Ztg.«³⁹⁴ hat bis nun nicht gezahlt.«

Hinzu kamen wachsende Schwierigkeiten der Mutter von Lore, ihrer Tochter aus den beim Leipziger Postscheckkonto Wiegands eingegangenen Honoraren deutscher Blätter kleinere Geldbeträge als Unterstützung zuschicken zu können. Man habe »ihr geraten, kein Geld mehr ins Ausland zu schicken, sie sei durch ihre Sendungen an ihre Tochter aufgefallen. (Bei diesen Sendungen hat es sich um 10-Mark-Beträge gehandelt!) Da wird irgend eine Denunziation vorliegen (das gehört heute in D. zu den vaterländischen Tugenden).«³⁹⁵

Im Mai und im Juli 1933 waren in Deutschland durch neue Durchführungsverordnungen zur Verordnung über die Devisenbewirtschaftung vom 23. Mai 1932 die Bedingungen für private Geldsendungen ins Ausland verschärft worden. Zuerst war die Angabe über Zahlungsmittel in Postsendungen vorgeschrieben, dann deren Versendung generell verboten worden, ausgenommen blieben nur »versiegelte Postsendungen mit Wertangabe und Einschreibsendungen nach zollamtlicher Nachschau.«³⁹⁶ Diese Maßnahmen richteten sich gezielt gegen eine Unterstützung für politische Emigranten und wurden von den Behörden rigoros durchgesetzt.

Wiegands Leipziger Freund Hans Pezold, der dessen Schwiegermutter seinen Reisepass für ihre Bemühungen zur Verfügung stellte hatte, wurde durch Strafbefehl des Amtsgerichts Leipzig vom 9. Dezember 1933 wegen Zuwiderhandlung gegen die Devisenverordnung mit einer Geldstrafe belegt. Außerdem wurde ein Dienststrafverfahren gegen ihn eingeleitet, bei dem das Ministerium für Volksbildung in Dresden gegenüber dem Bezirksschulamt in Leipzig auf der Erteilung eines Verweises bestand. Nachdem das Gericht »wegen der Beihilfe zur Devisenverschiebung« gegen ihn und eine weitere Leipziger Lehrerin »nicht unbeträchtliche Geldstrafen für angemessen gehalten« habe, könne »die Angelegenheit nicht mit einer Verwarnung abgetan«

394 In ihr war am 8. September 1933 Wiegands Feuilleton »Das Dorf ohne Erde« über den Ort Tellaro bei Lericci erschienen.

395 Ebenda. S. 369.

396 Reichsgesetzblatt. Teil I. Jahrgang 1933. Berlin 1933. S. 531.

werden, es müsse »vielmehr die Erteilung eines Verweises erfolgen«³⁹⁷. Der Dienststrafbescheid vom 20. Juni 1934 entsprach dieser ministeriellen Vorgabe und ließ den politischen Hintergrund der Maßnahme deutlich durchscheinen:

»Sie haben der Oberlehrerwitwe Förster in Leipzig auf deren Bitten hin, durch die Überlassung Ihres Passes die Möglichkeit geboten, daß sie ihrer mit ihrem Ehemann (Emigrant) im Ausland aufhältlichen Tochter verbotswidrigerweise Geldmittel schicken konnte. [...] Ebenso, wie vom strafrechtlichen Standpunkt aus, kann auch vom disziplinenellen Standpunkt aus Ihr Verhalten nicht gebilligt werden.«³⁹⁸ Um den wahren Adressaten zu verschleiern, versuchten die Unterstützer Wiegands ab Herbst 1933, Geldsendungen an ihn über unverdächtige Dritte laufen zu lassen. In dem bereits zitierten Brief vom 21. Oktober an Hesse dankt Wiegand dessen Frau Ninon für ihre Bereitschaft zum Empfang einer dieser Sendungen. Dabei konnten jedoch auch Missverständnisse auftreten. So ist eine Postkarte Hesses an Hans Pezold mit Poststempel vom 9.1.1934 überliefert, auf der jener den Empfang einer Anweisung bestätigt, von der er, da sie ohne Text und ohne Brief bei ihm eintraf, nicht wusste, »wie sie gemeint« sei.

Hesse kannte die äußerst schwierige Lebenssituation Wiegands in Leric und versuchte immer wieder, helfend einzugreifen. So, indem er begüterte Freunde auf dessen Lage aufmerksam machte und sie dadurch zu finanzieller Unterstützung des mittellosen Emigranten anregte. Anfang Juli bestätigte Wiegand den Erhalt von 100 Franken, die von Frau Bodmer³⁹⁹ stammten, wenig später noch einmal die gleiche Summe von Familie Leuthold.⁴⁰⁰ Als der Berner »Bund« Wiegands Besprechung von Thomas Manns Wagner-Essay abgedruckt hatte, sandte Hesse dem verantwortlichen Redakteur »ein anerkennendes Wort dazu«, von dem er annahm, dass es Wiegand »vielleicht etwas

397 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden. 19117 Personalakten sächsischer Behörden, Gerichte und Betriebe. Personalakten für Volksschullehrer. Kartei Nr.: 422381 V: P759. Personalakte Johannes Pezold. Bl. 13.

398 Ebenda. Bl. 2.

399 Elsy Bodmer (1893-1968). Frau von Hesses Freund und Mäzen Hans Conrad Bodmer (1891-1956).

400 Alice Leuthold (1889-1957) und Fritz Leuthold (1881-1954).

Vorschub« leisten könne. Ebenfalls »empfehlend«⁴⁰¹ nannte er ihn der Basler »Nationalzeitung« gegenüber. Unterstützung gewährte Hesse schließlich auch Wiegands Versuch, bei S. Fischer einen schmalen Prosa-band herauszubringen, von dessen Veröffentlichung er sich die bescheidene materielle Sicherheit für einige Monate erhoffte, die ihn bis zur Vollendung seines Romans »Die Väter ohne Söhne« über Wasser halten sollte.⁴⁰² Unter dem Titel »Die Männer als Knaben« hatte er dafür »Erzählungen und Studien« im Umfang von knapp 200 Maschinenseiten zusammengestellt. Hesse bat er um ein Wort für den Verlag, damit man ihn dort nicht lange auf die Entscheidung warten lasse. Unausgesprochen, denn die deutliche Äußerung eines solchen Wunsches verbot ihm sein Stolz und die Uneigennützigkeit seines ganzen Verhältnisses zu Hesse, erwartete er von ihm eine Bestätigung seiner Versuche. Hesse, der Wiegands erzählerischen Texten bei aller Sympathie nie eine vergleichbare Bedeutung wie dessen essayistischen und kritischen Arbeiten zuerkannt hatte, verfasste einen Brief an Dr. Bermann, mit dem er auf nobelste Art alles tat, was er für den Erfolg des Bandes tun konnte, ohne sich aber eigentlich zu den Erzählungen zu äußern: »Ich bitte für ein Anliegen um Gehör, von dem ich Dir sagen möchte. Mein Freund H. Wiegand hat ein Buch Erzählungen fertig und will es Euch anbieten. Ich möchte ihm meine herzliche Empfehlung mitgeben und Euch bitten, das Manuskript gut anzusehen und die Prüfung und Entscheidung nicht lange hinauszuschieben. Du weißt, daß ich Wiegand seit Jahren als Kritiker und Autor schätzte, ich schrieb Dir seinerzeit darüber, als ich bat, ihm für die »Rundschau« das Referat über die »Morgenlandfahrt« zu geben. Es ist ja nicht so sehr viel los in unserer jüngeren Literatur, in Eurer Reihe billiger Bücher sah ich mehrere, die Wiegands Qualität nicht haben. Nimm meine Bitte freundlich auf und tue, was Dir möglich ist. Wiegand wird auch über

401 Briefwechsel. S. 342.

402 An Ninon Hesse hatte er am 29. Mai geschrieben: »Vielleicht druckt jemand ein Dutzend Erzählungen, kleinere, von mir, zu einem Band von etwa 200 Seiten vereinigt. Bekäme ich dafür 700/800 Mark, so könnte ich schon bis Weihnachten übers Jahr aushalten.« Zit. nach der in Wiegands Nachlass erhaltenen Durchschrift des Briefes.

den ›Lauscher‹ schreiben, worauf ich mich freue.«⁴⁰³ Die Entscheidung des S. Fischer Verlages erfolgte ohne lange Verzögerung, bestand aber in einer Ablehnung. Am 21. Oktober informierte Wiegand Hesse darüber; wenigstens habe Loerke in seinem Begleitbrief »nichts Dummes geschrieben«⁴⁰⁴, tröstete er sich selbst, auch wenn er sich von seinen Argumenten nicht überzeugt zeigte.

Das Scheitern seines geplanten Erzählungsbandes war der letzte Anstoß für Wiegand, auf ein Angebot einzugehen, das ihn im Sommer 1933 erreicht hatte und das durch Johannes Kretzen, seinen Vorgänger als Redakteur des »Kulturwille«, vermittelt worden war, der seit 1932 in Brasilien lebte⁴⁰⁵. In dem bereits zitierten Brief vom 21. Oktober beschrieb er Hermann Hesse das Projekt und seine – nun überwundenen – inneren Hemmungen, sich darauf einzulassen: »Aus Brasilien verspricht man mir einen Rufbrief (die beiden Veröffentlichungen in der ›Neuen Rundschau‹ haben dabei mitgewirkt!), ich soll ein Feuilleton an einer neu zu gründenden deutschen Zeitung übernehmen, bei der man dem Hitlerungeist nicht Halleluja zu rufen braucht und unpolitisch im übrigen ist. Es ist mir nicht leichtgefallen zuzusagen, aus vielen Gründen. Dafür spricht: die Reisen, die neue Welt, die Stoffbereicherung, das Erlebnis. Dagegen – das wissen Sie. Ich brauche nur manche verfallenen Kastelle hier anzusehen, um zu wissen, wie viel mir drüben fehlen wird. Nach der Alb werde ich mich sehnen. Nach Menschen nicht viel; aber daß ich so weit von Ihnen weggehe, das hat mich von der ersten Überlegung an gedrückt. Es wäre mir viel, zu wissen, daß auch Sie meinen, die Verlängerung der Postdauer brauchte nichts zu ändern an unserer Verbundenheit. Als ich aus Deutschland ging, floh ich den Journalismus. Daß ich drüben wieder damit anfangen soll, ist zunächst bitter. Aber ich glaube, man hat drüben eine andere Aufgabe

403 Nach einer Abschrift des Briefes im Nachlass von Heinrich Wiegand. In seinem Brief an Hesse vom 26.9.1933 dankte Wiegand tief bewegt für diese Unterstützung. Vgl. Briefwechsel. S. 364.

404 Briefwechsel. S. 370.

405 Zuvor hatte er bereits zwei mehrmonatige Reisen nach Brasilien unternommen und darüber ein Buch veröffentlicht (Johannes Kretzen: Zwischen Paraná und Tiété. Tiere und Menschen im Urwald von Sao Paulo. Leipzig 1929).

damit und kann etwas tun für die deutschen Dinge, die uns am Herzen liegen. Kurz, als die Rücksendung vom S.F.V. kam, habe ich hinüber geschrieben, daß ich kommen will, und wenn der Rufbrief von drüben, mit dem allein ich hineingelassen werde, ankommt, dann werde ich – geplant ist Anfang März – Lerici für Brasilien verlassen.«⁴⁰⁶

Wiegand rechnete mit ziemlicher Gewissheit damit, dass alles nach Plan verlaufen würde. Um das Geld für die Überfahrt zu beschaffen, sollte in Leipzig von seinen Sachen verkauft werden, was nur irgendwie zu verkaufen war. Geschehen war das bereits mit seinem Flügel, dem geliebten Steinway. Anderes, worauf er nicht verzichten wollte wie wichtige Teile seiner Bibliothek mit den Hessici, wurde in seefesten Kisten verpackt beim Spediteur untergestellt.

Der Brasilienplan, auf den Hesse mit Verständnis und Sympathie reagierte⁴⁰⁷, war für Wiegand eine reale und honorige Möglichkeit, seiner aussichtslosen Situation als mittelloser Emigrant in Italien entrinnen zu können. Undenkbar war für ihn, was manche ihm als die andere Möglichkeit dazu vorgeschlagen hatten: eine eventuelle Rückkehr nach Deutschland in Erwägung zu ziehen. Im Mai 1933 hatte Ninon Hesse im Wissen um die schwierige Lage der Wiegands in Lerici »als eine Meinung eines Ihnen überaus wohlgesinnten Menschen« eine solche Überlegung angestellt: »Lieber Herr Wiegand – Sie werden lachen! – aber ich meine es ziemlich ernst – sollten Sie nicht versuchen, nach Leipzig zurückzukehren? Es lag ja nichts gegen Sie vor – Sie waren ja auch nie politisch tätig – sollte es nicht möglich sein, eine Stellung als Feuilletonredakteur zu finden oder als Kritiker? Ich würde das nie berühren, wenn ich nicht wüsste, dass es Ihnen materiell nicht gut geht, dass es mit der Mitarbeit an verschiedenen Blättern aus der Ferne nicht so gut geht, wie wir es uns vorgestellt haben. Bitte verzeihen Sie

406 Ebenda. S. 371.

407 Er antwortete auf Wiegands Brief: »Ihr Brasilienplan gefällt mir besser, als Sie wohl dachten. Ich denke, über das bescheidene Niveau der Leser dort machen Sie sich keine Illusionen, auch so ist Hübsches möglich, und der Sprung ins Weite hat meine Sympathie. Als Siebzehnjähriger hatte ich einige Monate heftig die Absicht, nach Südbrasilien zu gehen. Möge Ihnen gelingen, wozu es mir nicht reichte! Meine Freundschaft wird Sie auch dort hin begleiten.« (Briefwechsel. S. 373)

mir meine Ratschläge – ach sind Ratschläge nicht immer hauptsächlich Schläge? Nein, es ist kein Rat. Ich möchte mich aber doch rechtfertigen. Ich habe das nur geschrieben, weil ich es bei mir, im Stillen, für besser hielt, zurückzukehren und zu versuchen, irgendwo zu wirken, kulturell, nicht politisch natürlich, das liegt Ihnen ja auch gar nicht. Weil ich das denke, meine ich, ich dürfte es Ihnen auch sagen. Ich möchte nicht hinter Ihrem Rücken gedacht haben: Es wäre doch eigentlich vielleicht besser, er wäre in Deutschland!«⁴⁰⁸ Hesse hatte dem Brief ein »Saluti!« hinzugefügt, ohne sich zu den Überlegungen seiner Frau zu äußern. Später schrieb er an Wiegand, Ninon habe ihn sehr wohl nach seiner Meinung gefragt, er jedoch habe gemeint, sich seinerseits da nicht einmischen zu können. Er habe ihr aber gesagt, dass man, »wenn man etwas glaubt tun zu müssen, es tun soll, und daß Sie ganz gewiß das Wohlmeinen solcher Worte empfinden würden.«⁴⁰⁹

Wiegands Antwortbrief an Ninon vom 29. Mai 1933 bestätigte, dass Hesse mit dieser Annahme Recht gehabt hatte, war zugleich aber in der Sache von kompromissloser Entschiedenheit. Nachdem er voll Dankbarkeit an die Tage in Montagnola und die freundliche Behandlung durch die Herrin über Haus und Garten erinnert hatte, ging er ausführlich auf das »Kernstück« ihres Briefes ein: »Liebe Frau Ninon, auch dafür Dank, obwohl ich noch immer anderer Meinung geblieben bin. Aber ich weiß, wie Ihre Zeilen gesinnt sind, und darum können sie mir sogar noch wohltun, so schmerzlich ich widersprechen muß. Ähnliches hat mir Marcel geschrieben, da hat es mich – unter uns und ganz offen gesprochen – etwas verletzt, weil mich Marcel doch besser kennen müßte. Er hatte die Gelegenheit, mich kennen zu lernen, lange genug. Es handelt sich jetzt nicht darum, ob etwas gegen mich vorliegt. Deswegen bin ich schließlich erst in letzter Linie weggegangen. Ich bin kein Politiker. Ich habe auch die SPD und die Kommunisten befehdet, ich war nie ein Parteimann, viel weniger als die, die heute schon dick bei den N. sind. Ich habe gewußt, wo es ihnen fehlt, was ihr Mangel und Verbrechen war. Aber das ist kein Grund, daß ich mich nun zu

408 Zitiert nach dem im Nachlass Wiegands erhaltenen maschinenschriftlichen Original des Briefes.

409 Briefwechsel. S. 347.

jenen schlagen könnte, die noch unendlich verlogener sind, die viel mehr Gewissenszwang üben. Ich mag nicht in ein Land zurück, das solche Umschwünge macht. Für mich sind die Menschen nicht anders geworden, weil sie zur Macht kamen. Was ich früher befehdete, kann ich jetzt nicht feiern, weil es mich dazu zwingt. [...] Ich will nicht Redakteur sein und den Geist verraten. Man verbrennt Freuds Werke mit dummen Sprüchen, und keine Zeitung darf protestieren gegen die anmaßende Kenntnislosigkeit. Ich hasse die Gesinnung, aus der der Antisemitismus kommt, so sehr, daß ich nicht öffentlich tätig sein kann, wo man das als Verdienst trägt. Ich kann Herrn Göbbels nicht begrüßen als geistigen Führer, er bleibt für mich ein gewissenloser Ehrabschneider, und wo er Minister für Volksaufklärung ist, will ich nicht im selben Ressort tätig sein. Mein Gesicht ist dort verboten, ich flöge bald wieder aus jeder Stellung heraus, ich ertrüge es nicht. Ein Kollege Lores hat sich in diesen Tagen vergiftet, ein Lehrer; ein anderer, der neben mir im Seminar saß, der fröhlichste von allen, kam dieser Tage wegen Verfolgungswahns in die Anstalt. Der Gewissenszwang, die Abschneidung der Luft hat sie dazu geführt. Herr Hitler ist für mich noch immer der Komplize der Mörder von Potempa. Auch in Rußland ist viel unschuldiges Blut geflossen, aber Lenin hat in anderer Situation gehandelt als diese Grünwarenhändler, die mit Staatsmännern zu wechseln die erste Pflicht der Chefredakteure in D. ist.«⁴¹⁰

Wiegands bedingungsloser Antifaschismus, sein keine Illusionen zulassender scharfer Blick auf die deutschen Zustände, führte im Verlauf des Jahres 1933 auch dazu, dass er sich trotz unveränderter Liebe und Bewunderung für Hermann Hesse durch einzelne seiner brieflichen Äußerungen zu Widerspruch herausgefordert fühlte. So durch dessen Bericht vom Besuch seines Neffen Karl Isenberg mit einem Freund aus Schwaben im August, der Hesse Aufschluss über die ihn mehr als politische Vorgänge interessierende Frage gegeben habe: »wie leben eigentlich die gutgesinnten, anständigen Deutschen heute im Reich?«:

»Es sind stille, musische, gebildete Menschen, musizieren viel, sie sagen, in ihren Kreisen nehme man das Staatstheater nicht ernster, als

410 Zitiert nach einem Durchschlag des maschinenschriftlichen Briefes aus dem im Nachlass Wiegands.

man seinerzeit die Allüren Wilhelms genommen habe, man lache darüber, schäme sich auch, und in ihren Kreisen geniere sich niemand, seine Witze darüber zu machen.«⁴¹¹

Für Wiegand erschien derartiges nur als günstige Ausnahme vorstellbar »in glücklichen Orten und Umständen« – vielleicht sei wirklich »in kleinen Städten der Schwaben noch etwas Freiheit möglich«. Einem aber müsse er entschieden widersprechen, heißt es im Brief vom 15. September 1933: »Wenn Ihre Verwandten das Staatstheater nicht ernster nehmen als seinerzeit die Allüren Wilhelm II. – so ist das irrig. Unter Wilhelm war möglich, der Lüge entgegenzutreten, unter W. gab es unabhängige Richter in Mengen, man konnte sein Recht finden und wurde nicht, ohne sich wehren zu können, bestohlen – unter Wilhelm war der ›März‹ möglich, Thoma konnte zwar in die Festung kommen, aber weiter in D. publizieren, und er war nicht entehrt, Wedekind (denken wir nicht daran, daß sich der Alte später wandelte) wurde gebeten, sich zu entfernen, weil man ihn sonst verhaften müsse, aber seine Werke erschienen weiter. Heute ... ich brauche nichts zu sagen. Unter W. war D. kein Zuchthaus, heute ist es eines. [...] Heute, lieber Herr Hesse, wagt es niemand mehr, mir zu schreiben, komm zurück. Man soll sich nicht täuschen über die Schwere der Versklavung eines von Natur zur Servilität neigenden Volkes. Sie aber, Herr Hesse, hatten recht mit dem, was Sie im März voraussagten: sie haben einen einzigen Kurs, ein einziges Verzweiflungsmittel, wenn alles zusammenbricht: den Krieg. Und sie tun nichts, als in allen Schulen den Krieg predigen ...«⁴¹²

6.2. Exkurs: »Nach der Begegnung bei Ihnen interessiert er mich mehr als vorher.«

Wiegands neues Verhältnis zu Thomas Mann

In dem zitierten Brief an Hesse vom 15. September 1933 bat Wiegand diesen auch um die aktuelle Adresse von Thomas Mann. Er wolle ihn bitten zu veranlassen, dass ihm der eben erschienene erste Band seines

411 Briefwechsel. S. 356.

412 Ebenda. S. 358f.

Romans »Joseph und seine Brüder« zugeschickt würde: »kaufen kann ich mir jetzt das Buch nicht, und ich läse es doch sehr gern, wüßte Bescheid darum, hier in meiner Abgeschiedenheit«. Und er fügte erklärend hinzu: »Nach der Begegnung bei Ihnen interessiert er mich mehr als vorher.«⁴¹³

Das Zusammentreffen mit Thomas Mann in Montagnola im März 1933 hatte Wiegands Verhältnis zu ihm verändert. War noch 1929 bei der Beinahe-Begegnung in Nidden und der Reaktion Wiegands auf die Verleihung des Nobelpreises an Thomas Mann eine zwar respektvolle aber doch distanzierte Haltung dem berühmten Schriftsteller gegenüber unverkennbar gewesen, schien nun eine von Sympathie bestimmte Beziehung möglich geworden zu sein. Dies war sicherlich die Folge des ungezwungenen, durch ihren gemeinsamen Gastgeber Hermann Hesse vermittelten persönlichen Kontaktes⁴¹⁴, hatte aber auch eine politische Komponente. Wenige Wochen zuvor, am 20. Februar 1933, war die »Leipziger Volkszeitung« mit einer Titelseite erschienen, die unter dem Balken »Freiheit und Sozialismus« auf ein »mutiges Bekenntnis Thomas Manns« verwies, das in dem Satz gipfelte, »daß der geistige Mensch bürgerlicher Herkunft heute auf die Seite des Arbeiters und der sozialen Demokratie gehört«. Dieses an seine »Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft« von 1930 anknüpfende aktuelle Bekenntnis des Dichters hatte am 19. Februar bei einer Kundgebung des Sozialistischen Kulturbundes in der Berliner Volksbühne verkündet werden sollen, die jedoch nicht stattfinden durfte. Danach war es vom ehemaligen preußischen Kulturminister Adolf Grimme auf einem Kulturkongress »Das freie Wort« im großen Festsaal Kroll verlesen worden, und die LVZ druckte es nun an herausragender Stelle im Wortlaut ab. Drauffhin hatte Wiegand am 28. Februar an Hesse geschrieben: »Thomas Mann hat sich tapfer und eindeutig bekannt. Seine Erklärung für

413 Ebenda. S. 359.

414 Thomas Mann schrieb am 27.3.1933 rückblickend in sein Tagebuch über den ersten Besuch bei Hesse am 24. März: »... es war gut, daß wir gleich den ersten Abend bei Hesses verbrachten, in dem schönen, eleganten Hause, das ihnen der Zürcher Bodmer geschenkt. Bei ihnen ein sozialdemokratischer Flüchtling Wiegand aus Leipzig. Wein und Gespräch.« (Tagebücher 1933-1934. S. 19)

543 Völpig Volkszeitung

Die Tageszeitung für die Interessen des werktätigen Volkes

Die Völpiger Volkszeitung erscheint täglich, nachmittags mit Ausnahme der Sonntage und Feiertage. Sie ist das einzige Publikationsorgan der Unabhängigen Völpiger und der Völpiger im Sprengel und enthält außerdem das amtliche Bekanntmachungsorgan der Völpiger. Tages- und Sonntagspreise: Einzelhefte 10 Pfennig, 10 Hefen 1.00 Mark, 100 Hefen 10.00 Mark, 1000 Hefen 100.00 Mark. Sonntagspreise: Einzelhefte 10 Pfennig, 10 Hefen 1.00 Mark, 100 Hefen 10.00 Mark, 1000 Hefen 100.00 Mark. Sonntagspreise: Einzelhefte 10 Pfennig, 10 Hefen 1.00 Mark, 100 Hefen 10.00 Mark, 1000 Hefen 100.00 Mark. Sonntagspreise: Einzelhefte 10 Pfennig, 10 Hefen 1.00 Mark, 100 Hefen 10.00 Mark, 1000 Hefen 100.00 Mark.



Montag, den 20. Februar 1933

40. Jahrgang - Nummer 43

Redaktion und Verlag: Völpig 61, Sauberg Gie. 19/21
Zugangnum.: Völpiger Volkszeitung Völpig 61/21, 722/26.
Verleger: Völpiger Volkszeitung G.m.b.H., Völpig 61/21/22

Freiheit und Sozialismus

„Der zeitliche Mensch bürgerlicher Herkunft gehört heute auf die Seite des Arbeiters und der sozialen Demokratie!“

Ein mutiges Bekenntnis Thomas Manns

Dürftiger Wahlkörper Die neue Berechnung

Wir veröffentlichen nachdrücklich die Freiheit des Redakteurs Thomas Mann, die am Sonntag in einer Ausgabe der Sozialistischen Arbeiterpartei in der Völpinger Zeitung veröffentlicht wurde. Die Freiheit wurde ihm nicht nur gegeben, sondern auch durch den Völpiger Arbeiter „Herr“ vom Reichsminister für Arbeit und Wohlfahrt.

„Ich will das Bekenntnis erneuern, das ich schon vor fünf Jahren in einem Interview mit dem Reichsminister für Arbeit und Wohlfahrt gemacht habe. Das Bekenntnis ist heute noch gültig und ich werde es erneuern.“

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

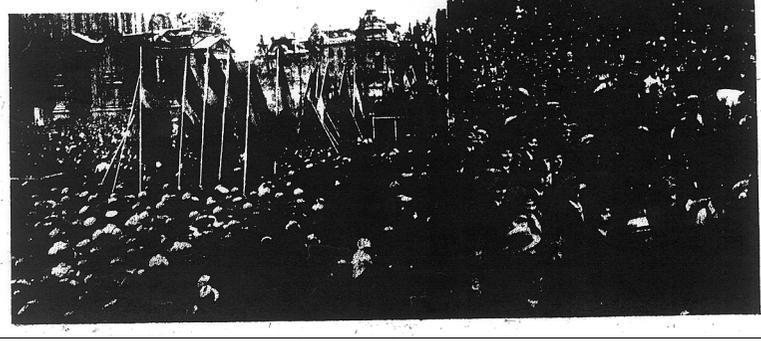
Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie. Das Bekenntnis ist ein Bekenntnis zur Freiheit und zur sozialen Demokratie.

Der Aufmarsch des Reichsbanners im Lustgarten, Berlin, am 19. Februar 1933



Titelseite der LVZ vom 20. Februar 1933 (LVZ im Bestand des Stadtarchivs)

die sozialistische Arbeiterschaft war in diesen Tagen eine der wenigen Freuden. (Der Kongreß, auf dem sie verlesen wurde, wurde in der nächsten Stunde aufgelöst.)⁴¹⁵ Die Parteinahme des Schriftstellers gegen die am 30. Januar an die Regierung gekommene »verabscheuungswürdige Mischung aus Revolution und Reaktion« und für das »soziale und demokratische Deutschland«, dem die Zukunft gehöre, auch wenn im Moment »scheinbar das ihm Feindliche triumphiert«, entsprach bis in einzelne Gedankenverbindungen hinein der Position Wiegands, wie er sie als Redakteur des »Kulturwille« und als Verfasser seines Romans »Die Väter ohne Söhne« vertreten hat. An Hesses Tisch in Montagnola lernten sich Ende März 1933 bei allen Unterschieden des Alters und der Position im geistigen Leben also zwei Gleichgesinnte kennen.

Auch in Thomas Mann wirkte die Begegnung offensichtlich nach. Am Ostermontag schrieb Hesse an Wiegand, jener habe sich nach ihm erkundigt und werde ihm die Broschüre seines Wagner-Vortrags senden, wie er es ihm noch im Postauto bei der Abfahrt aus Montagnola versprochen hatte. Am 27. April bestätigte Wiegand den Erhalt und berichtete, dass er bereits seine Besprechung an verschiedene Zeitungen geschickt habe. Erschienen war sie jedoch nur in der Abendausgabe des Berner »Bund« vom 20. April, eine Veröffentlichung, der allerdings durch inzwischen eingetretene Umstände eine besondere Bedeutung zugekommen war.

Thomas Mann hatte am 10. Februar auf Einladung der Münchner Goethegesellschaft im Auditorium Maximum der Universität seinen Vortrag »Leiden und Größe Richard Wagners« gehalten, mit dem er dann am 13. Februar auf Einladung der Amsterdamer Wagnervereinigung zur dortigen Festveranstaltung aus Anlass des 50. Todestages des Komponisten auftrat. Es schlossen sich Wiederholungen in deutscher und französischer Sprache in Brüssel und Paris an, danach fuhr Thomas Mann und seine Frau zu einem kurzen Erholungsurlaub in die Schweiz nach Arosa, der ungeplant zum Anfang ihres Exils werden sollte. Zu den vielfältigen Gründen für Thomas Manns Entscheidung, nicht nach München zurückzukehren, gehörte ein öffentlicher Angriff auf ihn, nachdem sein Wagner-Vortrag Anfang April in der

»Neuen Rundschau« in erweiterter Druckfassung erschienen war. Am 16./17. April 1933 brachten die »Münchener Neuesten Nachrichten« einen vom Hans Knappertsbusch, dem Direktor der Bayrischen Staatsoper, initiierten und wesentlich mit von Hans Pfitzner konzipierten »Protest der Richard-Wagner-Stadt München« gegen die Festrede Thomas Manns, der einer politischen Denunziation des Autors gleichkam.⁴¹⁶ Unterzeichnet hatten »Persönlichkeiten des geistigen und wirtschaftlichen Lebens«, unter ihnen auch Richard Strauss. Der Berner »Bund« reagierte hierauf, indem er wenige Tage später die der Redaktion vorliegende Besprechung Wiegands abdruckte und ihr unter dem Titel »Ein Protest« eine redaktionelle Anmerkung hinzufügte. Es sei »für die in Deutschland gegenwärtig vorherrschende Mentalität auch der gebildeten Kreise sehr bezeichnend, wenn man glaubt, Gegensätze der individuellen geistigen Anschauungen mit einem öffentlichen Protest aus der Welt« schaffen zu können. In den vergangenen Jahren habe es sich der Münchner Magistrat jedesmal zur höchsten Ehre angerechnet, wenn der Verfasser der »Buddenbrooks« und des »Zauberbergs«, der bekanntlich seinen Wohnsitz in München habe, »an einer öffentlichen Festlichkeit teilnahm und womöglich noch eine Rede hielt«. Damals wäre der Magistrat allerdings »noch in überwiegenden Maße von Sozialisten und Zentrumsleuten besetzt« gewesen, »welche Schmach die neuen geistigen Führer Münchens am besten mit diesem

416 Es hieß da: »Nachdem die nationale Erhebung Deutschlands festes Gefüge angenommen hat, kann es nicht mehr als Ablenkung empfunden werden, wenn wir uns an die Öffentlichkeit wenden, um das Andenken an den großen deutschen Meister Richard Wagner vor Verunglimpfung zu schützen. Wir empfinden Wagner als musikalisch-dramatischen Ausdruck tiefsten deutschen Gefühls, das wir nicht durch ästhetisierenden Snobismus beleidigen lassen wollen, wie das mit so überheblicher Geschwollenheit in Richard-Wagner-Gedenkreden von Herrn Thomas Mann geschieht [...], der das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen und mit einer kosmopolitisch-demokratischen Auffassung zu vertauschen«. Zitiert nach: Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1995-1955. Fischer Taschenbuch Verlag 2005. S. 234.

Protest gegen einen zu jeder Zeit seines Lebens ehrbaren Dichter auszulöschen hoffen ...«

Wiegands ohne Kenntnis des Münchner Pamphlets entstandene Besprechung bot sich mit der in ihr zum Ausdruck kommenden Haltung als eine überzeugende Widerlegung des dort Behaupteten an. Obwohl er Thomas Manns erklärte Liebe zu Wagner persönlich nicht teilte, sah er in dessen Essay erstmals wieder seit Nietzsches »Fall Wagner« eine »ebenbürtige literarischer Auseinandersetzung« mit diesem Gegenstand. Eine Jubiläumsgabe, »die so bezaubernd wie repräsentativ« sei, »aus einer Summe deutscher Tradition geformt und durch ihren Klang zu übernationaler Geltung bestimmt«. Dabei hob er gerade das als besonders positiv hervor, was den nationalistischen Münchner »Kunstfreunden« eines der größten Ärgernisse gewesen war, die Einordnung Wagners in das europäische 19. Jahrhundert:

»Die Geistesverwandtschaft zwischen Wagner, Ibsen, Tolstoi und Zola; die Vereinigung von mythenbildender Kraft mit einer Freuds Wissenschaft vorausnehmenden psychologischen Genialität; die Verknüpfung des unbekümmert für die eigenen Zwecke ausgenützten Schopenhauer mit der Nachromantik und Liebeshymnik der Novalis und Schlegel im ›Tristan‹: alles dies wird von Thomas Mann erhellt.« Daher werde auch die Mannigfaltigkeit und die Widersprüchlichkeit von Wagners Werk erklärt, »das der Menge entgegenkommt und sie einfängt (so daß mancher darum ›lieber nicht dabei sein‹ möchte), aber auch dem verwöhnten Kenner die letzte Verfeinerung« darbiere.

Wie schon in seinem Beitrag für die »Leipziger Volkszeitung« zum 50. Todestag des Komponisten verweigert Wiegand in dieser Besprechung trotz all seiner kritischen Vorbehalte der singulären Bedeutung Wagners nicht seinen Respekt. Und er verbindet dies mit seiner uneingeschränkten Bewunderung für die Leistung Thomas Manns: »Seit Nietzsches ›Fall Wagner‹ dürfte kaum Bedeutsameres und Reizvolleres über das Thema gesagt worden sein als nun von Thomas Mann. Aber Nietzsche war ein Fechter in verzweifelter Abwehr, und wie alle Preislieder allein in den unübertünchbaren Nöten unserer Zeit nichts nützen, so hat auch die bloße Negation nur wenig auszurichten und wird zudem durch die lebendigen Wirkungen Wagners widerlegt. Tho-

mas Mann ist Ordner des Erbes, seine Schrift ist Klärung, Überredung und Huldigung. Um dem Autor des gigantisch entworfenen und zu Ende geführten Theaterkunstwerkes gerecht zu werden, mußte wohl ein vielwissender, musischer und schöpferischer Betrachter vom Range Thomas Manns sich bemühen und aus Leidenschaft und Verantwortung ein neues Kunstwerk schaffen wie die Schrift von ›Leiden und Größe Richard Wagners‹.⁴¹⁷

Der Berner »Bund« brachte Wiegands Besprechung und die redaktionelle Stellungnahme zum Protest aus München am 20. April, einen Tag, bevor in der »Neuen Zürcher Zeitung« ein sich ebenfalls diesem Pamphlet entgegenstellender Artikel von Willi Schuh erschien. Für Thomas Mann war diese Reaktion bedeutender Zeitungen der Deutschschweiz wichtig. Am 25. April notierte er in sein Tagebuch: »Erfreulichster Artikel im Berner ›Bund‹ ›Richard Wagner und Th. M.‹.«⁴¹⁸ Und am 4. Mai 1933, unmittelbar vor seiner Abreise nach Frankreich, schrieb er aus Basel noch an Wiegand: »Ich will Ihnen kurz – unter Umständen, die der schriftlichen Mitteilung nicht günstig sind – recht herzlichen Dank sagen für Ihren schönen Aufsatz über den ›Fall Wagner‹. Er konnte nicht verfehlen mir vor Augen zu kommen und hat mir großes Vergnügen gemacht – persönlich sowohl wie auch literarisch; mit Hesses stimmten wir darin überein, dass er vorzüglich geschrieben sei.«⁴¹⁹ Für Wiegand bedeutet diese Anerkennung durch Thomas Mann, wie es in seinem Antwortbrief vom 29. Mai heißt, »eine große Freude«. In den »vielen Depressionen, die jetzt die Kette« seines Daseins darstellten, würde der Brief ihm immer wieder, wenn er daran denke, eine Hilfe sein können.⁴²⁰

417 Heinrich Wiegand: Richard Wagner und Thomas Mann. In: »Der Bund«. Abendausgabe vom 20. April 1933.

418 Tagebücher 1933-34. S. 59.

419 Zitiert nach einer Abschrift im Nachlass Heinrich Wiegands.

420 Zitiert nach einer Abschrift im Nachlass Heinrich Wiegands. Im gleichen Brief berichtet er über das Schicksal seines Beitrages bei deutschen Redaktionen: »Der Aufsatz ist leider nirgends anders erschienen. Er kam meist wortlos zurück, von Berlin und Leipzig mit einem Vermerk, daß man wegen der sich daran knüpfenden Debatte, die mir wohl nicht unbekannt sei,

Die Verbindung zum Berner »Bund« und seinem Feuilleton-Redakteur Hugo Marti (1893-1937), der Wiegands Besprechung des Wagner-Essays veröffentlicht hatte, bewährte sich 1933 noch zweimal. Einmal, zur gemeinsamen Freude des Rezensenten, des Rezensierten und seines Verlages im Zusammenhang mit der Neuauflage des »Hermann Lauscher« von Hermann Hesse⁴²¹, das andere Mal nach dem Erscheinen von Thomas Manns Roman »Die Geschichten Jaakobs«. Der Autor hatte beim Fischer Verlag ein Rezensionsexemplar für Wiegand erbeten und dieser hatte nach der ihn sehr beeindruckenden Lektüre bei Marti angefragt, ob er für ihn etwas darüber schreiben könne. Und obwohl dieser schon selbst ein Referat verfasst hatte, zeigte er sich bereit, noch etwas »Besonderes« von Wiegand zu bringen. Was dann daraus wurde, schilderte dieser in einem Brief an Hesse vom 19. Dezember 1933: »Daraus entstand ein Aufsätzchen von mir: ›Fest der Erzählung‹, aus Anlass der ›Geschichten Jaakobs‹, aber eine Verteidigung aller guten Romanciers, die man nicht mehr liest [...] Mir gefiel es fast selbst, es war was anderes als die übliche Besprechung. Aber es kam zurück von Marti, es sei zu schwer verständlich, und vorauszusetzen, was ich voraussetze, sei vermessen ... Er hatte an Einordnung ins Gesamtwerk oder so etwas gedacht.«⁴²²

Von dieser Ablehnung seines Aufsatzes sehr enttäuscht, schickte Wiegand das zurückgekommene Manuskript als persönlichen Dank für das Buch an Thomas Mann, der die Gabe in einem längeren Brief vom 14. November freundlich bestätigte. Doch hatte Marti ihm offensichtlich noch die Möglichkeit eingeräumt, eine neue, auf den Roman Thomas Manns konzentrierte Betrachtung nachzureichen, und ihm dafür eine ganze Seite im »Kleinen Bund« zur Verfügung gestellt. In der Ausgabe vom 10. Dezember 1933 erschien dort dann »Der Weg zu

davon absehen möchte ... Ach, die Armen könnten ihren Mut nicht einmal zeigen, wenn sie ihn hätten.«

421 Anfang November dankten Hesse und der mit ihm befreundete Zeichner Gunter Böhmer Wiegand mit einer Karte für die im »Bund« vom 2.11.1933 gelesene Besprechung (Heinrich Wiegand: Kennen Sie Hermann Lauscher), aus der der Fischer-Verlag einen Auszug für eine Anzeige nutzte. Vgl. Briefwechsel. S. 374 und 491.

422 Briefwechsel. S. 380.

den Patriarchen. Bemerkungen zu Thomas Manns biblischem Roman« von Heinrich Wiegand mit folgender Vorbemerkung der Redaktion: »Nachdem wir ›Jaakobs Geschichten‹ in Nr. 44 des ›kleinen Bund‹ bereits angezeigt haben, veröffentlichen wir im folgenden eine Betrachtung, die den neuen Roman in das Gesamtwerk Thomas Manns einzuordnen und ihm seinen Platz in der künstlerischen und menschlichen Entwicklung seines Schöpfers anzuweisen versucht.«⁴²³

In seinem bereits zitierten Brief an Hesse vom 19. Dezember 1933 äußerte sich Wiegand sehr distanziert zu seinem zweiten Versuch: er habe »im Zorn (und auch ... des Geldes wegen) noch das Übliche geschrieben«.⁴²⁴ Doch wird diese betonte Relativierung der eigenen Arbeit weder ihr selbst noch den Intentionen Martis wirklich gerecht. Hugo Marti, der »zu jenen Kritikern« gehörte, »die der Schweizer Literatur einen Weg ins Offene wiesen und nationalen Verhärtungen vehement entgegentraten«⁴²⁵, und der auch als Autor mit einzelnen literarischen Werken aus den 1920er Jahren diesen Postulaten entsprochen hatte, verfügte über die notwendige Sensibilität und Urteilssicherheit, um zu wissen, dass Wiegand hier mehr als »das Übliche« vorgelegt hatte. Und dass er zugleich mit dem zweiten Text besser den Bedürfnissen der Leser entsprach, das ungewöhnliche neue Buch Thomas Manns in einen Zusammenhang mit dessen bis dahin bekannten Werken zu bringen. Ausgangspunkt für Wiegands Überlegungen ist die Frage, weshalb jene sich »als die erfolgreichste Prosa dreier Jahrzehnte« hätten behaupten können, und er findet die Antwort in einer Formulierung Thomas Manns, er habe sich als Dichter legitimiert, weil er die Allgemeinheit interessierte, sobald er nur von sich selber zu erzählen begann: »Von den ›Buddenbrooks‹ bis zum ›Zauberberg‹, in den frühen und späteren Novellen ebenso wie in den Essays: immer spiegelte Thomas Mann die eigene Entwicklung, beichtete seine inneren und äußeren Begegnungen und Auseinandersetzungen, und das persönliche

423 Der Kleine Bund. Literarische Beilage des »Bund«. 14(1933) 50. S. 400.

424 Briefwechsel. S. 380.

425 Lexikon der Schweizer Literaturen. Im Rahmen der 700-Jahr-Feier der Schweizerischen Eidgenossenschaft hrsg. von Pierre-Olivier Walzer. Basel 1991. S. 259.

Bekenntnis bedeutete jedesmal die erleuchtete Formel und Erhöhung des Erlebnisses von Tausenden, die dafür danken konnten. Durch solche Artung führten Thomas Manns große Romane die Tradition des deutschen Erziehungs- und Bildungsromans weiter.«

In diese Linie füge sich die Geschichte Josephs, des Sohnes Jaakobs, als ein »Erziehungs- und Bildungsgleichnis« unmittelbar ein und biete mit einer »Fülle intimer und historischer Aspekte« für den Autor die Gelegenheit, »darin nach seiner Natur sich bis zum Privatesten« zu bekennen und »mit seiner Kunst das Gefundene zur öffentlichen Geltung« zu erweitern.

Eine zweite Verbindungslinie zwischen der Josephslegende und dem früheren Werk Thomas Manns sah Wiegand in der Neuaufnahme des für den Autor zentralen Bürger-Künstler-Themas: »In seinem peinlichen Gewissen zeitlebens beunruhigt vom Gegensatz zwischen Künstler und Bürger, hatte er wiederholt den Künstler dargestellt als das gefährdete, fragwürdige Exemplar schlechthin und andererseits einen beispielhaften Bürgertypus auszubilden versucht, der das Leben mannhaft übersteht. Die unvollendeten ›Memoiren des Hochstaplers Felix Krull‹ deuten am unverblümtesten auf die Verwandtschaft künstlerischer Tugenden mit noch viel verdächtigeren hin – auf die geistige Kriminalität des Dichters. Die Familie der Buddenbrooks verfiel, weil aus Bürgern Künstler wurden. Im ›Tod in Venedig‹ ging der Schriftsteller unter, weil zuletzt doch die Leidenschaft seine vordem in harter Arbeit erworbene bürgerliche Lebenshaltung zerstört. Im ›Zauberberg‹ erschütterten die Mächte der Krankheit und ihrer seelischen Verfeinerung den Bürger in seinen festen Stellungen.«

Die Gestalt des Jaakob trage bei Thomas Mann ebenfalls einen dichterischen Zug, er sei: »ein Erzähler von Geschichten, in denen die Spannung zwischen Leben und Geist, die Thomas Mann so oft behandelte, lebendig ist als Spannung zwischen tatsächlicher, den Zeitgenossen noch bewußter Wahrheit und einer höheren, die Jaakob in seinen Grübeleien erschaffen hat und die dann ›Geschichte‹ wird.«

Das größte Potential für Weiterführung und Neuansatz des Bürger-Künstler-Themas sah Wiegand jedoch mit der Gestalt des Joseph vorgegeben. Als »Liebling der Grazien und Musen«, als »Prachtexemplar«

der von Thomas Mann geliebten Gattung »Wunderkind« sei jener, der schon in der biblischen Überlieferung von seinen Brüdern als Träumer verspottet wird, »heimlichen Anfechtungen des Künstlerwesens nachzugeben nur allzugern bereit«. Aber: »das Lieblingsmotiv Thomas Manns, das Spiel zwischen Leben und Geist, die Begegnung zwischen Bürger und Künstler, diesmal in Urzeiten gesät und gehütet, kann mit dem schönen Josephsknaben eine Krönung erreichen, die vordem vom Autor nicht geschaut war. Denn bei Joseph wird aus Visionen Wohlfahrt und aus dem Dichter der höchste Ratgeber; der von den ›Tatmenschen‹ verlachte Träumer holt die nomadischen Brüder von den Weiden, zieht sie nach in sein neues Reich, und die Passion endet im Triumph.«

So wie Wiegand bereits in den ersten Entwürfen zu Hesses »Glasperlenspiel« die potentielle Bedeutung jenes großen Altersromans erkannt hatte, nimmt er mit seinem Blick auf den ersten Teil von Thomas Manns Trilogie Wesentliches ihrer Gesamtaussage vorweg. Was der Autor im amerikanischen Exil an die Erfahrungen mit Franklin D. Roosevelts New Deal binden wird, erscheint schon in Wiegands Studie von 1933 als Möglichkeit einer künstlerischen Utopie: »Sieht man so in der Josephsgeschichte enthalten den idealen Verlauf der Wandlungen eines Künstlers, dann erscheint die Erweiterung von Thomas Manns zeitlichen Bemühungen zum Versuch am antik-heroischen Stoff als eine Umkehrung der Aufgabe, die er in den ›Buddenbrooks‹ zuerst übernahm. In ihnen wurde der Verfall einer Familie eingeleitet durch den künstlerischen Menschen; die Geschichten von Joseph aber zeigen die Erhöhung einer Familie, herbeigeführt durch den dichterischen Charakter, der die Kräfte des Dunkels und Traumes ins Helle überträgt und das heimlich Empfangene formt zu fester öffentlicher Gestalt. Der Dichtung eine solche Verbundenheit zuzuordnen, ist ein altes Ideal. Einst war es so, verkündet der Erzähler, und da dem Worte ›Einst‹ merkwürdiger Doppelsinn anhaftet, ist das Bild der Vergangenheit auch immer Utopie: Einst soll es wieder so sein ...«⁴²⁶

426 Heinrich Wiegand: Der Weg zu den Patriarchen. Bemerkungen zu Thomas Manns biblischem Roman. In: Der kleine Bund. Bern. Jg. 1933, S. 400.

6.3 Das Ende in Lericì

Das Jahr 1934 begann für Wiegand mit einer Katastrophe. Zu Weihnachten und noch zu Neujahr war die Hoffnung nicht ganz aufgebraucht gewesen, im März die unsichere und belastende Situation in Lericì zugunsten eines Neuanfangs in Brasilien aufgeben zu können. Doch der Postsendung, die dann am 3. Januar aus Sao Paulo eintraf, war schon von außen anzusehen, dass sie keine Rufbriefe enthielt. Das von Kretzen geplante Zeitungsunternehmen war nach kurzem Beginn zusammengebrochen. Wie Wiegand Hesse am 9. Januar schrieb, bedeutete dies den heftigsten Schlag, der ihn seit seinem Weggang aus Leipzig getroffen hatte. Von nun an potenzierten sich die Schwierigkeiten seiner Emigrantenexistenz bis nahezu zur Aussichtslosigkeit. Sich auch nur einigermaßen ein Auskommen durch Zeitungsarbeiten zu sichern, war Wiegand nicht gelungen. Und konnte wohl unter den bestehenden Umständen auch nicht gelingen, wie die Erfahrungen seines Freundes Ossip Kalenter mit den veränderten Bedingungen im Jahre 1933 bewiesen: seinem »einträglichen Korrespondentengeschäft« hatten diese ebenfalls ein zumindest »vorläufiges Ende bereitet«⁴²⁷ – im November 1934 wird er Lericì und Italien verlassen, um eine feste Stelle als Feuilletonredakteur am »Prager Tagblatt« anzunehmen.⁴²⁸ Ebenfalls gescheitert war Wiegand mit seinem Versuch, im Fischer Verlag einen eigenen kleinen Prosaband unterzubringen und dadurch finanziell etwas Luft zu bekommen. Sein entstehender Roman »Väter ohne Söhne« hatte unabhängig von allen literarischen Aspekten schon aus politischen Gründen keinerlei Veröffentlichungschance in Deutschland. All das musste den Brasilienplan als einzigen Ausweg erscheinen lassen. Und dieser war nun zumindest auf unbestimmte Zeit vertagt worden. Zwar wurde in dem Absagebrief nur von Aufschub gesprochen, aber

427 Norbert Weiß: Nachwort. In: Signum. Blätter für Literatur und Kritik. 1(2000) Sonderheft 2: Ossip Kalenter zum Hundertsten Geburtstag. Der seriöse Spaziergänger. S. 98.

428 1939 dann Flucht in die Schweiz, deren Staatsbürgerschaft er 1956 erwarb. 1957 wurde Kalenter Präsident des PEN-Centre of German speaking Writers Abroad. Er starb 1976 in Zürich.

diese Floskel konnte Wiegand nach seinen bisherigen Erfahrungen keineswegs beruhigen. Auch war ganz unsicher, wie das durch den Verkauf des größten Teiles ihrer Habe in Leipzig erlöste Überfahrtsgeld, das dort beim Finanzamt festlag, ohne brasilianische Unterlagen herauszubekommen sein würde.

Unter diesen Umständen musste Wiegand die Unsicherheit und Bedrängnis seiner Situation besonders heftig zu Bewusstsein kommen. Der Brief an Hesse vom 9. Januar 1934 enthält deutliche Hinweise darauf. Da waren einerseits die materiellen Einschränkungen im täglichen Leben. »Ein Reisender aus der Schweiz brachte mir 10 herrliche Zigarren mit – es waren die ersten, die ich seit Anfang April geraucht habe«, heißt es an einer Stelle: »Das war ein bemerkenswerter Genuß. Und ich spürte die Anregung.« Dazu – viel schmerzlicher noch – der erzwungene Verzicht auf das, was früher zu einem Großteil sein Leben ausgemacht hatte: »Ich hörte zum erstenmal seit Ihren Grammophonplatten im März eine geniale große Musik, und obschon es nur im Tonfilmtheater in Spezia war (auch mein erster Filmbesuch seit 10 Monaten! – Ich brauchte nach dem brasil. Einfall einige andere Eindrücke), ja obschon die Wiedergabe mechanisch bewirkt wurde, stürzten mir die Tränen minutenlang über das Gesicht, es schüttelte mich – wenn man entwöhnt ist, spürt man bei solcher Begegnung wieder, daß man Nerven hat, daß man einmal die besten Musiken der Welt zu hören gewöhnt war ...«⁴²⁹

All diese Verluste und Einschränkungen, verbunden mit dem ständig durch neue Nachrichten gesteigerten Entsetzen über die Zustände in Deutschland und verschärft durch die isolierte Existenz in der Abgeschlossenheit Lericis, mussten auch die innere Situation Wiegands zunehmend belasten. Briefe aus dieser Zeit reflektieren die davon ausgehende Bedrohung, die bis in seine Träume hineinreichte. »Manchmal habe ich seltsame Träume«, schrieb er am 30. Mai an Hesse: »So neulich den vom »portalischen Selbstmord«, d.i. der Selbstmord, der – obgleich doch der Selbstmord von Gott verboten ist – die Pforte zum Himmelreich (die »PORTA«, daher portalischer) nicht verschließt, sondern vom Papste feierlich den Gläubigen allen erlaubt wurde, die in

429 Briefwechsel. S. 387.

dieser Zeit nicht mehr weiterleben zu können meinen und nun auch auf diesem Wege zu Gott zurückkönnen. Bei der Verkündung dieses Beschlusses wurde in meinem Traume auch gelehrt, daß damit zugleich ein indirektes Mittel zur Überwindung dieser Zeit gegeben sei: die Massen der freiwillig Sterbenden würden das Bestehende unmöglich machen – ad absurdum führen und so zum Umsturz.«⁴³⁰

Die Begegnung mit dem lebensnahen Katholizismus der italienischen Dörfer und Kleinstädte in südlich-mediterraner Landschaft ließ diesen für Wiegand als eine humane Alternative erscheinen gegenüber all dem Wüsten und Lebensfeindlichen, das vom deutschen Faschismus ausging. In einem Brief vom 10. Dezember 1933, kurz vor dem Zusammenbruch der brasilianischen Hoffnungen, hatte er an Emmy Ball-Hennings geschrieben: »Blieb ich jetzt noch länger hier, und wäre nicht noch so geplagt, eine Arbeit vor dem Aufbruch zu beenden, die mich sonst drüben beschweren würde: ich erwöge, den Übertritt zum Katholizismus vorzunehmen. Denn gegenüber diesem nordisch-germanischen Glaubenswahnsinn ins Vage und Verquollene und Arrogante hinein möchten wir uns durch ein festes Bekenntnis abgrenzen.«⁴³¹

Es war kein Zufall, dass sich Wiegand gerade in einem Brief an die Witwe Hugo Balls so offen über seine geheimsten Gedanken und Absichten äußerte. Hier bewegte er sich auf dem Gelände einer vertrauten Freundschaft und hier konnte er in besonderem Maße sicher sein, mit seinen Überlegungen auf Verständnis zu stoßen. Die Beziehung zu Hugo Ball und zu Emmy Ball-Hennings war über Hermann Hesse zustande gekommen. Bei Wiegands erstem Besuch in Montagnola im Sommer 1926 war von den beiden die Rede gewesen, ein Jahr später hatte er »mit immer wachsender Freude«⁴³² Balls Hesse-Buch gelesen und den Todkranken noch auf dem Weg zu Hesse im Zürcher Hospital besucht. Eine Begegnung, die ihn, wie er kurz nach Balls Tod an Hesse schrieb, ganz für ihn gewonnen hatte: »sein Gesicht, seine Augen, die

430 Ebenda. S. 346.

431 Zitiert nach einem im Nachlass Wiegands erhaltenen Durchschlag des Briefes.

432 Brief an Hesse vom 24. Juni 1927 (Briefwechsel. S. 67).

Melodie seiner Stimme werde ich nie vergessen können.«⁴³³ So stark wie Ball hätte bei einer ersten Begegnung mit Nicht-Vertrauten nur noch Heinrich Vogeler-Worpswede auf ihn gewirkt: »so in sich gefestigt, abgeschlossen. Merkwürdigerweise ist beider Entwicklung ganz konträr. Vogeler kam von einer gläubigen Hingabe an deutsches Wesen zum resoluten Bolschewismus; Ball, nun das brauche ich nicht erst zu schreiben.«⁴³⁴

Versuche Wiegands, des Toten öffentlich zu gedenken, hatten 1927 wenig Erfolg gehabt. Das Zwickauer »Sächsische Volksblatt« brachte zwar einen kurzen Beitrag von ihm zu diesem Thema, doch die »Leipziger Volkszeitung« veröffentlichte »einen ihr gesandten größeren Artikel, der das Kunsttreiben dieser Welt mit Balls Tod verknüpfte, nicht«. ⁴³⁵ Dafür nutzte Wiegand eine Sammelbesprechung neuer Romane von Oskar Maria Graf, Franz Kafka und Hermann Hesse im »Kulturwille«, um dort zum Schluss über sein Hesse-Buch auf Ball als Persönlichkeit sprechen zu kommen: »Über die Wandlung des Dichters von den zarten Jugendbildnissen bis zum streitbaren Steppenwolfportrait berichtet mit erlesenem Geschmack und überlegenen Wissen ein bedeutendes Buch, das soeben zu Hesses 50. Geburtstag erschienen ist. [...] Der es schrieb, ist selber einer der interessantesten Köpfe Deutschlands: Hugo Ball, der einstmals den Dadaismus begründete und unerschrocken den deutschen Weltkriegsgeist befehdete.«⁴³⁶

Auch in der Folgezeit hatte Wiegand immer wieder versucht, an Ball zu erinnern. 1928 bot ihm ein Reise-Feuilleton »Zürcher Wallfahrten« die Gelegenheit, auch ihm und dem berühmten Kabarett Voltaire ein Denkmal zu setzen.⁴³⁷ Und als im Juni 1930 Emmy Ball-Hennings, mit der ihn inzwischen eine persönliche Freundschaft verband, im Leipziger Rundfunk las, nutzte er die Ankündigung in der LVZ zu einer warmen Empfehlung des von ihr herausgegebenen und von Hermann

433 Brief an Hesse vom 17. September 1927 (Briefwechsel. S. 76).

434 Brief an Hesse vom 3. Oktober 1927 (Briefwechsel. S. 77).

435 Ebenda.

436 Heinrich Wiegand: Wir sind Gefangene (Oskar Maria Graf, Franz Kafka, Hermann Hesse). In: Kulturwille. 4(1927) 7. S. 158.

437 Zürcher Wallfahrten. Memorial für C.F.Meyer, Keller, Hugo Ball, das Kabarett Voltaire und Lenin (12.3.1928).

Hesse eingeleiteten Buches »Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten«: »Emmy Hennings, die Dichterin der Erzählungen »Gefängnis« und »Brandmal«, die am heutigen Dienstag im Rundfunk liest, hat einen Briefwechsel veröffentlicht, der ein inniges Requiem ist für ihren 1927, vierzigjährig, gestorbenen Mann Hugo Ball.« (3.6.1930)

Die Wendung Balls hin zum Katholizismus hatte Wiegand immer respektiert, sie spielte aber bei seiner Wertschätzung für ihn keine besondere Rolle.⁴³⁸ Erst die Erfahrung der faschistischen Diktatur in Deutschland und der eigenen hilflosen Situation als Exilant hatte ihm diesen Übergang von einer Vita aktiva zur Vita contemplativa auch innerlich näher gebracht. Ein Zeichen dafür war nicht zuletzt, in welche Richtung sich nun die Hauptfigur seines Romans »Väter ohne Söhne« nach ihrer Freilassung entwickeln sollte: zwischen dem für sie vorgesehenen pessimistischen Rückzug in eine »Bergeinsamkeit« und der Lebenssituation Balls in seinen letzten Tessiner Jahren bestanden durchaus Berührungspunkte.⁴³⁹

Und so hat es für Heinrich Wiegand schließlich auch nahe gelegen, von der geheimen Anziehungskraft, die die Welt des Katholischen auf ihn in seiner gegenwärtigen Situation ausübte, in einem Brief an Emmy Ball-Hennings und nicht in jenen an Hermann Hesse Zeugnis zu geben.

Hesse selbst hatte auf Wiegands Brief vom 9. Januar mit der Nachricht vom Scheitern des Brasilien-Planes noch schnell vor seiner Abreise nach Bayern zum Augenarzt mit einer Karte geantwortet, die – in Mannheim zur Post gegeben – erst am 23. Januar in Lerici eintraf. Ihr Inhalt war für Wiegand in zweifacher Hinsicht besonders wichtig, und er hatte voller Unruhe auf sie gewartet. Einmal wegen Hesses Mitgefühl (»Aber ihre Sorgen tun mir weh!«), zum anderen wegen des Urteils über den in der Neuen Rundschau erschienenen Beitrag zu »Her-

438 1928 hatte er in einer Besprechung von Balls »Flucht aus der Zeit« betont, dass »dessen bleibender Bedeutung die Verschiedenheit seiner Religionsbetrachtung von der unserer Gesinnungsgenossen keinen Abbruch tun kann.« (Kulturwille 5 (1928) 3. S. 55)

439 In dem LVZ-Beitrag vom 3. Juni 1930 beschrieb Wiegand sie wie folgt: »Dann zog er sich ganz in die Stille zurück und schrieb, in Dörfern des Tessins und Italiens mönchisch lebend, seine Bücher [...].

mann Lauscher«: »Ihr lieber Aufsatz über ›Lauscher‹, den auch Anni Rebenwurzel hier las, ist sehr schön u. wohlproportioniert, weitaus das Beste über das Buch!«⁴⁴⁰

Wiegands Entschluss, unverzüglich hierfür Dank zu sagen, veranlasste einen ausführlichen Brief an Hermann Hesse, der, geschrieben am 24. Januar, vier Tage vor seinem plötzlichen Tod, zu seinem letzten werden sollte. Ein Umstand, der diesem Schreiben besonderes Gewicht gibt, es nahezu als ein Vermächtnis erscheinen lässt. Der Brief wäre dies tatsächlich, wenn die Vermutung mancher Freunde und Bekannter Wiegands zutreffen würde, dieser habe im Bewusstsein seiner nahezu aussichtslosen Situation wenige Tage nach dessen Niederschrift seinem Leben selbst ein Ende gesetzt⁴⁴¹. Wie noch zu zeigen sein wird, sprechen die überlieferten Umstände seines Todes jedoch gegen jene These, und auch der Brief selbst kann trotz eines unüberhörbaren Grundtons von Bedrohung und Ausweglosigkeit letztlich nicht als Beleg für sie angesehen werden. Zwar gibt die Enttäuschung über das Ausbleiben des Rufbriefes aus Sao Paulo nach wie vor den Grundton an und führt zu Überlegungen voll von bitterer Selbstironie: »Brasilien ... die ganze Schlimmheit der Sache, des Verlustes an Gut, Kraft und Vertrauen, des Nichtwiedergutzumachenden ging mir eigentlich erst allmählich auf – weil man sich gewöhnt hat, die Schläge sehr gefasst entgegenzunehmen. Auf die letzte noch ausstehende Antwort setz ich nun kaum noch eine Hoffnung – es müssten sich dann schon andere Leute melden als dieser Mann. [...] Wenn ich jemand wüßte mit überseeischen Beziehungen, ich schriebe an ihn. Wenn ich auch nicht kaufmännisch veranlagt bin, es gibt doch schließlich allerlei, was unsereiner, noch ziemlich zäh und viel herumgeworfen, tun könnte. Der Posten eines überseeischen Landbriefträgers wird freilich staatlich sein, daran kann ich kaum kommen, schade. Es ist mir sehr ernst mit diesen Sätzen. Und wenn ich bedenke: wieviel bankrotte Offiziere wurden ehemals auf die

440 Briefwechsel. S. 388.

441 Diese Version seines Todes fand auch Eingang in den Band »Lexikon der Exilliteratur 1933-1945. Eine Bio-Bibliographie« von Wilhelm Sternfeld und Eva Tiedemann. Heidelberg 1962; 2. verb. u. stark erw. Aufl. 1970 und wurde ebenfalls von anderen bibliographischen Anmerkungen übernommen.

Art wo untergebracht weit drüben! Warum eigentlich nicht ein bankrotter Literat?«⁴⁴²

Doch bestimmen derartige Partien den Brief Wiegands nicht vollständig. Beinahe selbst hiervon überrascht, berichtet er Hesse auch, dass es ihm wenig mehr als eine Woche nach der brasilianischen Katastrophe gelungen sei, den Ansatz dafür zu finden, sein Romanprojekt weiter und zu Ende zu führen. Und obwohl er auf keinen Verleger in Deutschland hoffen könne, sei er entschlossen, die nächsten sechs, sieben Monate daran zu setzen, sein Manuskript abzuschließen. Über die materiellen Voraussetzungen hierfür gibt er sehr sachlich Rechenschaft: »Mit dem, was für Bras. bestimmt war und in unsre Hände kam, können wir, wenn wir von allen Sonderanschaffungen usw. absehen, bis dahin leben.« Auch setzt er Hoffnung in die Bemühungen von Emmy Ball-Hennings, eine neue Publikationsmöglichkeit für den von Fischer abgelehnte Prosaband zu finden: »Ich rechne also bis zum Herbst. Bis dahin kann viel geschehen. Vielleicht erscheint ein neuer Exot, schon wegen der seefest verpackten Kisten. Vielleicht kommt der Novellenband unter und verlängert die Frist. Vielleicht findet der Roman einen auswärtigen Verleger und hilft mir dann weiter arbeiten. Bis dahin kann viel geschehen ... Ich bin zufrieden, wenn ich eine Weile ›in Frieden‹ weiterarbeiten kann.«⁴⁴³

Eine solche Rechenschaftslegung über die eigenen Arbeitspläne war gegenüber dem verehrten Hermann Hesse keinesfalls als realistisch ausstaffiertes Täuschungsmanöver denkbar. Unabhängig davon, ob Wiegand den Freitod als letzte Möglichkeit, den ihn bedrängenden Verhältnissen zu enttrinnen, mit in seine Überlegungen einbezogen hatte oder nicht, es liegt kein zwingender Grund zu der Annahme vor, er habe sich Ende Januar 1934 an diesem Endpunkt befunden. Eben so wenig besteht Anlass, an der Glaubwürdigkeit der Darstellung zu zweifeln, die seine Witwe von seinem Tod gegeben hat. Am 28. Januar schrieb Johannes Burkhardt (Ossip Kalenter) an Hermann Hesse: »Im Auftrag von Frau Eleonore Wiegand zeige ich Ihnen an, daß heute morgen ein Viertel nach zehn Heinrich Wiegand gestorben ist. Der

442 Briefwechsel. S. 390.

443 Ebenda. S. 391.

Arzt konnte nur noch Herzschwäche und Sepsis feststellen und meint, daß das Ende infolge eines langen, nicht erkannten inneren Leidens eingetreten ist.«⁴⁴⁴

Am Morgen des 27. Januar hatte Wiegand über heftige Schmerzen geklagt, als deren Ursache der Arzt den Durchbruch eines Darmgeschwürs annahm. Wiegand war daraufhin aus dem abseits des Ortes gelegenen Haus ihrer dritten Wohnung in Lerici in das Zentrum der Stadt zu dem ihm aus Leipzig bekannten Arno Schirokauer gebracht worden, wo er aber nur noch die nächste Nacht überlebte. Eine genauere Bestimmung der Todesursache erfolgte nicht, aber es ist in diesem Zusammenhang bedenkenswert, dass Wiegand drei Jahre zuvor, im Mai 1931, an Hesse geschrieben hatte, er, der seiner Lebensweise wegen zu unerwünschter Bauchbildung neigte, habe seit dem vorangegangenen Sommer und ohne eigenes Bemühen fast 20 Kilo abgenommen.⁴⁴⁵ Und im Februar 1932 hatte er geklagt, es ginge ihm nicht gut und er empfinde mitunter »ein ungekanntes Gefühl der Angst vor Krankheit«⁴⁴⁶. Alles Indizien, die auf eine langfristige Krebserkrankung als Ursache seines frühen Todes schließen lassen könnten.

Am 30. Januar 1934 wurde Heinrich Wiegand in Lerici beerdigt. An seinem Grabe sprachen Arno Schirokauer und der schottische Schriftsteller Eric Linklater (1899-1974), der ihn in Lerici kennengelernt hatte. Sein alter Freund Ossip Kalenter war, wie die Witwe berichtete, nicht dazu fähig. Hermann Hesse erfuhr vom Tod Wiegands noch während seines Aufenthaltes beim Augenarzt in Bayern. Wie sie auf ihn gewirkt hat, lässt ein Brief aus jenen Tagen ahnen:

»Zwei Stunden später bekam ich die Nachricht vom Tod eines lieben Freundes. Er war Emigrant, durch den Parteiterror vertrieben und brotlos gemacht (übrigens gar kein Politiker), lebte in großer Armut in

444 Briefwechsel. S. 393.

445 Vgl. Wiegands Brief an Hesse vom 23.5.1931 (Briefwechsel. S. 235).

446 Briefwechsel. S. 267.

Italien und ist nun nicht mehr da, er war nur 24 Stunden krank, Bitterkeit und Not hatten ihn seit Langem geschwächt.«⁴⁴⁷

Thomas Mann, der noch Anfang März Wiegand aus Arosa eine Karte geschickt hatte, mit der er an den Jahrestag ihrer Begegnung in Montagnola erinnern wollte, erfuhr erst mit großer Verspätung von dessen Tod. Am 8. März schrieb ihm Hesse, dass seine Karte an Wiegand bei ihnen gelandet sei, und gab ihm über das Geschehen in Lerici Bericht. Unter dem 10. März notierte Thomas Mann im Tagebuch: »Hermann Hesse berichtet von dem plötzlichen Tode des Flüchtlings Wiegand, der meine Karte von hier nicht mehr zu Gesicht bekommen hat. Die Witwe, in Montagnola zu Gast, schreibt ergänzend: Die Ärzte wissen die Krankheit, an der er nach einem einzigen Tage gestorben, nicht zu bestimmen. Gram und Sorge haben da eine rasche untergrabende Arbeit geleistet.«⁴⁴⁸ Einen Tag später antwortete er Hesse, die Nachricht vom Wiegands Tod sei ihm »sehr nahe gegangen«⁴⁴⁹. Eine erneute Tagebucheintragung bestätigt: »Gestern Abend im Bette nach der Lektüre recht böser Erregungszustand mit Herzfliegen, Zittern und großer Beängstigung. Es war wohl mehreres zusammengekommen ihn zu erzeugen: Der Tod Wiegands und der Mutter Reisigers, die Kritik der Jesuiten, der beständige Föhn, der diesem Aufenthalt so großen Abbruch tut.«⁴⁵⁰ Am 12. März schrieb Thomas Mann dann einen Kondolenzbrief an Eleonore Wiegand, in dem es heißt: »Daß der Arzt nicht einmal den Namen seiner Krankheit zu nennen weiß, ist charakteristisch genug. Wir kennen diesen Namen wohl. Er lautet ›Deutschland‹; und wenn irgend etwas unseren Abscheu erhöhen könnte über den, der auch Ih-

447 Zitiert nach einer im »Hermann Hesse – Editionsarchiv« von Volker Michels vorliegenden Kopie des Originalbriefes, der sich in Privatbesitz befindet.

448 Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M. 1977. S. 352.

449 Hermann Hesse – Thomas Mann: Briefwechsel. Hrsg. von Anni Carlson (1967), erweitert von Volker Michels (1975). Frankfurt a.M. 1975. S. 58.

450 Tagebücher 1933-1934. S. 352f.

ren Mann aus der Heimat vertrieb, auch seinen Lebensinhalt und ihn selbst zerstörte, so ist es das Ende dieses guten Menschen.«⁴⁵¹

In Deutschland blieb Wiegands Tod außerhalb seines engsten Freundeskreises⁴⁵² weitgehend unbeachtet. Als einzige Resonanz in der Öffentlichkeit ist eine Publikation im »Berliner Tageblatt« nachweisbar. Die Zeitung druckte in ihrer Ausgabe vom 22. Februar 1934 seine literarische Skizze »Die Hochzeit im Dorfe« mit folgender Vorbemerkung ab: »Der Schriftsteller Heinrich Wiegand, aus zahlreichen Erzählungen von Eigenart und Tradition bekannt, denen zuerst in diesen Blättern eine größere Öffentlichkeit vermittelt wurde, ist dieser Tage kurz vor Vollendung seines 38. [in Wahrheit 39.] Lebensjahres in Italien gestorben. Wir bringen aus seinem Nachlass eine letzte Probe seiner im selben Maße im Romantischen wurzelnden wie wirklichkeitsnahen Prosa.«

Danach erschien der Name Heinrich Wiegand für lange Zeit nur noch ganz vereinzelt in publizierten Erinnerungen ehemaliger Partner und Freunde. Walter Victor schrieb in den Jahren 1942 und 1943 im amerikanischen Exil seine Autobiographie, die 1945 in New York und später auch im Aufbau Verlag Berlin veröffentlicht wurde. In ihr erwähnt er »Wiegand von der ›Leipziger Volkszeitung‹« im Zusammenhang mit seinem Bemühen als Leiter des Feuilleton- und Unterhaltungsteils beim »8-Uhr-Abendblatt« Berlin, im Frühjahr 1933 »im Augenblick des Verbots der Arbeiterpresse« diejenigen um sich zu sammeln, »die nicht als Politiker, sondern als Journalisten von Rang in ihr geschrieben hatten«.⁴⁵³ Ossip Kalenter nutzte noch im Jahr 1953 die Gelegenheit der Anzeige eines autobiographischen Buches des Regisseurs Ludwig Berger, der als Titel das Shakespeare-Wort gewählt hatte »Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind«, um an den zwanzig Jahre zuvor verstorbenen Freund zu erinnern: »Die glei-

451 Zitiert nach einer mit dem Nachlass Heinrich Wiegands überlieferten Kopie des Briefes.

452 Sein Freund Max Schwimmer schuf 1934 ein Stillleben »In Memoriam Heinrich Wiegand« (vgl. Briefwechsel. S. 393).

453 Walter Victor: Kehre wieder über die Berge. Eine Autobiographie. Berlin u. Weimar 1982. S. 280.

chen Verse stehen übrigens auf dem Grabe des 1934 in Lericci bei Spezia in der Emigration verstorbenen jungen Erzählers und Essayisten Heinrich Wiegand, der im Leben Hermann Hesse und in der Literatur Jean Paul nahestand. (Die letzten Erzählungen Wiegands erschienen anfangs der dreißiger Jahre im ›St. Galler Tagblatt‹.)⁴⁵⁴

Weitere anderthalb Jahrzehnte später begann aus verschiedenen Perspektiven ein erstes historisches Interesse an Heinrich Wiegand wirksam zu werden. Am Beginn stand eine Rückschau auf die zwanziger Jahre in Leipzig am Beispiel der satirischen Wochenschrift ›Der Drache‹, bei der Wiegand mit in den Blick geriet. Der von Wolfgang U. Schütte herausgegebene Band ›Damals in den zwanziger Jahren‹⁴⁵⁵ druckte auch einige von ihm für den ›Drachen‹ verfasste Anekdoten ab. Wichtiger noch war jedoch die Wertung Wiegands in dem einleitenden Erinnerungsbeitrag des ehemaligen ›Drachen‹-Herausgebers Hans Bauer, der über ihn festhielt: ›Der Name des letzteren ist wohl kaum noch jemandem aus der jüngeren Generation bekannt. Aber er genoß damals großes Ansehen als Musikkritiker, Kunstbetrachter, Feuilletonist. Hauptsächlich schrieb er für die ›Leipziger Volkszeitung‹ und den ›Kulturwillen‹, das Mitteilungsblatt des sehr aktiven Arbeiterbildungsinstituts.‹⁴⁵⁶ Wiegands Wirken für das ABI fand dann 1977 auch in einer Übersicht über ›Das Musikleben Leipzigs in Vergangenheit und Gegenwart‹⁴⁵⁷ Berücksichtigung. Doch den eigentlichen Ansatz zu einer Wiederentdeckung Wiegands brachte in den

454 Der als Zeitungsausschnitt überlieferte kurze Beitrag konnte keiner bestimmten Zeitung zugeordnet werden.

455 *Damals in den zwanziger Jahren: Ein Streifzug durch die satirische Wochenschrift Der Drache*. Mit Erinnerungen von Hans Bauer, dem ehemaligen Herausgeber des *Drachen*, einer Textauswahl und biographischen Notizen von Wolfgang U. Schütte, original für den *Drachen* geschaffenen Zeichnungen von Max Schwimmer und zahlreichen Autorenporträts. Berlin 1969.

456 Ebenda. S. 40.

457 Herausgegeben vom Bezirkskabinett für Weiterbildung der Lehrer und Erzieher in Verbindung mit den Abteilungen Volksbildung und Kultur beim Rat des Bezirkes Leipzig und dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Bezirksverband Leipzig. Leipzig 1977.

frühen 1970er Jahren die Hermann-Hesse-Forschung. 1972 veröffentlichte Eike Middell im Reclam Verlag Leipzig den Band »Hermann Hesse: Die Bilderwelt seines Lebens«, der bereits auf die in der Universitätsbibliothek Leipzig in einer Abschrift vorliegende Briefe Hesses an Wiegand zurückgriff, ohne allerdings näher auf die Person ihres Adressaten einzugehen. Ebenfalls 1972 erschienen als suhrkamp taschenbuch die von Volker Michels herausgegebenen »Materialien zu Hermann Hesses ›Der Steppenwolf‹«, innerhalb derer erstmals kritische Texte Wiegands neu veröffentlicht wurden. 1978 folgte dann als bisher umfassendste Publikation mit Bezug auf den Leipziger Publizisten der im Aufbau Verlag Berlin und Weimar veröffentlichte Band »Hermann Hesse: Briefwechsel mit Heinrich Wiegand«.

Personenregister

- Aber, Adolf 121, 123
Abraham, Paul 132
Adam, Adolphe 134
Albéniz, Isaac 115
Albers, Hans 207
Auerswald, Pfarrer 12, 13
- Bach, Johann Sebastian 42, 44, 45, 104, 114
Ball, Hugo 189, 299-301
Ball-Hennings, Annemarie 197
Ball-Hennings, Emmy 299-301, 303
Barbusse, Henri 162
Barthel, Max 35, 171
Bartók, Béla 54, 55, 129
Baudelaire, Charles 161
Bauer, Hans 307
Bauer, Walter 171, 237, 238, 239
Bäumler, Alfred 247
Becher, Johannes R. 35, 171
Beethoven, Ludwig van 37, 41, 43, 44, 58-60, 90, 113, 114, 144
Bendow, C. 242
Béranger, Pierre Jean de 183
Berg, Alban 72-74, 139
Berger, Ludwig 306
Berlioz, Hector 51, 114
Bermann Fischer, Gottfried 195, 280
Beumelburg, Werner 164
Binder, Hartmut 151
Binding, Rudolf G. 163

- Bizet, Georges 58
Bloch, Ernst 89
Bloch, Joseph 236
Blossfeld, W. 127
Bodmer, Elsy 279
Bodmer, Hans Conrad 286
Böhme, Dr. (Stadtrat) 141
Böhmer, Gunter 293
Born, Jürgen 152
Brahms, Johannes 61, 66, 71, 114, 142
Brecher, Gustav 78, 94, 101, 117-120, 123, 124, 133, 135, 136, 140, 143
Brecht, Bertolt 76, 78, 80, 81, 123, 124, 126, 127, 128, 144, 160, 183, 200,
276
Brod, Max 152, 153
Brodbeck, A. 149
Bruckner, Anton 45, 58, 59, 102, 114, 115
Brüggemann, Walther 78, 91-93, 117-119, 121-124, 127, 130, 131, 133, 137
Brüning, Heinrich 234
Büchner, Georg 73, 139
Busch, Adolf 104
Busch, Ernst 81
Busoni, Ferruccio 69, 70
Butting, Max 115
- Carossa, Hans 159, 161, 163, 234
Carstens, Lina 15, 16, 132, 140, 141, 144, 147, 182, 183
Chagall, Marc 208
Chaplin, Charlie 159, 214
Chateaubriant, Alphonse de 156
Chereau, Patrice 91
Cherubini, Luigi 114
Chopin, Frédéric 40, 268
Claudius, Matthias 29
Conrad, Joseph 165, 166
Csokor, Franz Theodor 127

Debussy, Claude 56, 58, 138, 148

Defoe, Daniel 165

Didam, Otto 47, 51, 52, 81, 148

Dietrich, Marlene 182, 208

Döblin, Alfred 200

Donizetti, Gaetano 95, 121

Dos Passos, John 162

Dressel, Erwin 128

Dürer, Albrecht 214

Dvorák, Antonin 114

Ebermeyer, Erich 203

Eggebrecht, Axel 239, 240

Ehrenburg, Ilja 239

Eichendorff, Joseph Freiherr von 192

Eisler, Hanns 74, 81, 82, 183, 240

Eisner, Kurt 243

Engels, Friedrich 236

Engewald, Kurt 253

Ettinger, Max 72

Fabian, Walter 35, 37 171

Fadejew, Alexander 177

Falla, Manuel da 54, 128, 129

Fallada, Hans 239

Fedin, Konstantin 167, 176

Feuchtwanger, Lion 239

Frank, Leonhard 167

Franz, Rudolf 38

Freud, Sigmund 166, 284

Frick, Wilhelm 211

Furtwängler, Wilhelm 101, 102, 109, 143, 249

Galsworthy, John 165

Gay, John 78

George, Stefan 159, 160

Georgi, Yvonne 129

Geroe, Marcel 264, 283

Geroe-Tobler, Maria 264

Gershwin, George 62

Gerster, Ottmar 74, 80

Ginkel, Emil 171-173

Gladkow, Fjedor 177

Goebbels, Joseph 284

Goerdeler, Karl 98, 141, 273

Goethe, Johann Wolfgang von 72, 154, 179, 230, 233-236, 248, 263

Gogh, Vincent van 214

Göring, Hermann 98, 252

Gorki, Maxim 178, 179

Graf, Herbert 121

Graf, Oskar Maria 157, 186, 300

Grimme, Adolf 286

Gryphius, Andreas 29

Gurland, Arkadij 241, 242, 244, 247, 262

Haas, Willy 194

Hamsun, Knut 166-168, 194

Händel, Georg Friedrich 41, 42, 44, 48, 51, 121, 142

Hardt, Ludwig 151

Hartig, Valtin 7, 36

Hauptmann, Gerhart 159, 234

Haydn, Joseph 42, 113, 114, 143

Hebbel, Friedrich 72

Heine, Heinrich 211, 252

Heller, Fritz 294

Hemingway, Ernest 166

Hennenberg, Fritz 117, 119, 121, 123, 125, 129, 133, 150

Hennig, Gustav 38

Hermann-Neiße, Max 15

Herschmann, M. 211

Herz, Joachim 91

- Hesse, Hermann 19-24, 31, 33, 40, 82, 97, 99, 107, 152-154, 156-160, 184-196, 199-202, 215-217, 223, 229, 243, 244, 250, 253, 263, 271, 272, 275, 276, 279-283, 286, 289, 293, 294, 296-305, 307, 308
- Hesse/Dolbin, Ninon 197, 265, 272, 279, 282, 283
- Heuß, Alfred 66, 118
- Heyer, Hermann 58, 71, 144, 240, 249
- Hildenbrandt, Fred 219
- Hilmes, Olivier 118
- Hindemith, Paul 57, 58, 74-76, 115
- Hindemith, Rudolf 56
- Hindenburg, Paul von 234
- Hirschfeld, Magnus 34
- Hitler, Adolf 96, 98, 99, 148, 230, 247, 250, 253, 273, 284
- Hodler, Franz 214
- Holbein, Hans (der Jüngere) 214
- Hölderlin, Friedrich 71, 165, 180
- Holländer, Friedrich 182, 208
- Holz, Arno 162
- Honegger, Arthur 54, 74, 75, 114
- Horváth, Ödin von 170
- Huch, Ricarda 234
- Hübschmann, Werner 249
- Humm, Rudolf Jakob 275
- Hüser, Fritz 35
- Hylton, Jack 63, 64
- Ibsen, Henrik 168, 291
- Isenberg, Karl 284
- Italiander, Rolf 222
- Jacobsen, Jens Peter 13
- Jean Paul (eigtl. Johann Paul Friedrich Richter) 24, 263, 307
- Joyce, James 166
- Kafka, Franz 40, 151-153, 155, 157, 159, 184, 168, 193, 300
- Kaiser, Georg 78, 80, 150, 159

314 Klaus Pezold: Heinrich Wiegand (1895-1934)

Kalenter, Ossip (eigtl. Johannes Burkhardt) 16, 24, 151, 233, 272, 276,
277, 297, 303, 306

Kandinski, Wassili 34

Kästner, Erich 16, 179, 182, 183

Kayser, Rudolf 196, 201, 249

Keaton, Buster 64

Keller, Gottfried 175, 300

Kerenski, Alexander Fjodorowitsch 243

Kéri, Paul 242

Keßler, Mario 241

Key, Franz 171

Kinner, Klaus 241

Kisch, Egon Erwin 239

Kläber, Kurt 171, 174, 197

Klabund, (eigtl. Alfred Henschke) 182

Kleiber, Erich 109

Klemperer, Otto 123

Klein, Alfred 173

Kleist, Heinrich von 71, 72

Knappertsbusch, Hans 290

Kodály, Zoltan 74

Kolbenheyer, Erwin Guido 233, 234

Kollwitz, Käthe 251

Konwitschny, Peter 91

Köppen, Franz 80

Korff, Hermann August 14, 234

Köster, Albert 14

Kramer, Theodor 237, 238

Krenek, Ernst 21, 74-77, 118-120, 123, 128, 133

Kretzen, Johannes 36, 37, 171, 172, 281, 297

Kreuzberg, Harald 129

Kreutzer, Leonid 143

Lagerlöf, Selma 167, 168

Landauer, Gustav 158

Laumann, Kurt 241, 242

- Lawrence, D. H. 165
 Lecocq, Charles 171
 Leichler, Otto 244
 Lenin, Wladimir Iljitsch 175, 178, 179, 243, 284
 Lersch, Heinrich 171
 Lessing, Gotthold Ephraim 14
 Leuthold, Alice und Fritz 279
 Levi, Paul 241
 Licht, Barnet 7, 38, 40, 47, 51, 75, 111, 142
 Liebknecht, Karl 243
 Linklater, Eric 304
 Lippold, Monika 48
 Löns, Hermann 182
 Loerke, Oskar 281
 Loose, Martin 36
 Lorbeer, Hans 173, 174
 Lukács, Georg 175
 Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch 251
 Luxemburg, Rosa 158
- Mahler, Gustav 46, 52, 58-60, 109, 114-116
 Mann, Heinrich 30, 88, 89, 97, 159, 218, 235, 250
 Mann, Katja 275, 289
 Mann, Klaus 203
 Mann, Thomas 29, 88, 97, 99, 159, 161, 224, 275, 276, 279, 285, 286, 289-296, 305
 Marti, Hugo 293, 294
 Marx, Karl 32, 179, 236, 243, 246, 255
 Mattheus, Richard 251
 Maupassant, Guy de 162
 Mehring, Franz 179
 Mehring, Walter 15, 144, 180, 182, 183
 Mendelssohn, Martin 180
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 99
 Menuhin, Yehudi 104
 Meyer, Conrad Ferdinand 40, 156, 175

316 Klaus Pezold: Heinrich Wiegand (1895-1934)

Meyn, Robert 132, 140, 141, 144, 147, 182, 183

Michael, Paul 47, 183

Michels, Volker 9, 152, 185, 187, 305, 308

Middell, Eike 308

Miegel, Agnes 16

Milhaud, Darius 58, 82, 129

Misch, Ludwig 72

Molnar, Franz 207

Mozart, Wolfgang Amadeus 41, 42, 58, 90, 94, 103, 104, 107, 112, 113

Muck, Karl 98, 99

Musil, Robert 239

Mussorgskij, Modest 47

Natonek, Hans 16, 245

Neher, Kaspar 124

Neubeck, Ludwig 137, 150

Neumann, Karl August 147

Niekisch, Ernst 36

Nietzsche, Friedrich 32, 33, 47, 82, 165, 247, 248, 263, 291

Nikisch, Arthur 38, 110, 111, 143

Novalis (eigtl. Friedrich von Hardenberg) 291

Offenbach, Jacques 117, 131-133, 135, 136

Ortner, Eugen 15

Pallenberg, Max 207

Panter, Peter (Pseudonym von Kurt Tucholsky) 191

Pechstein, Max 227

Pezold, Hans 58, 147, 148, 249, 278, 279

Pfitzner, Hans 66-68, 135, 290

Plechanow, Georgi Walentinowitsch 178, 242

Polgar, Alfred 207

Priel, Harry 77

Prokofjew, Sergej 62, 115

Proust, Marcel 164

Quistorp, Anny 71

Radiguet, Raymont 156

Rathenau, Walter 30

Ravel, Maurice 115

Rebenwurzel, Anni 302

Reger, Max 57, 61, 114

Reimann, Hans 9, 15, 16, 132

Reinhardt, Max 130

Remarque, Erich Maria 163, 164, 213

Renn, Ludwig (eigtl. Arnold Friedrich Vieth von Golssenau) 163, 164

Rettich, Wilhelm 142

Richter, Hans Georg 19, 62, 153, 183, 268

Richter, Hans Michael 183

Rilke, Rainer Maria 159

Ringelnatz, Joachim 15, 16, 144, 230

Rolland, Romain 162

Roosevelt, Franklin D 296.

Roth, Josef 238

Rousseau, Jean Jacques 43

Roussel, Albert 115

Sakulin, P.N. 242

Saz, Natalie 251

Scherchen, Hermann 75, 113, 142

Schiller, Friedrich von 24, 90, 263

Schillings, Max von 98, 251, 252

Schinköth, Thomas 118

Schirokauer, Arno 239, 304

Schlageter, Albert Leo 30

Schlegel, Friedrich von 291

Schlimper, Jürgen 204, 241

Schnauß, Dr. 100, 101

Schnoor, Hans 72

Schoeck. Othmar 21, 71, 72, 75, 128

Schönberg, Arnold 52, 53, 56-60, 65, 114, 118, 119

- Schöne, Dr. 91
Schönlank, Bruno 171
Scholz, Erich 150
Schopenhauer, Arthur 291
Schostakowitsch, Dimitri 61
Schubert, Franz 42, 45-47, 58, 71, 104, 112, 114, 144, 147, 148
Schumann, Robert 66, 114, 118
Schuh, Willi 292
Schuricht, Carl 69, 76, 114-116, 148
Schüler, Hans 173
Schütte, Wolfgang U. 307
Schwachhofer, René 222, 268
Schwimmer, Eva 227
Schwimmer, Max 15, 16, 19, 39, 83, 144, 147, 183, 203, 207, 210, 212, 236, 306, 307
Scott, Walter 165
Seghers, Anna (eigtl. Netty Radványi, geb. Reiling) 240
Sinclair, Emil (Pseudonym von Hermann Hesse) 194, 200
Sinclair, Upton 162
Shakespeare, William 161, 306
Shaw, Bernhard 91, 165
Silje, Peter (eigtl. Sievers, R.A.) 181
Spolanski, Micha 75
Stephan, Rudi 69
Sternheim, Carl 159
Stößinger, Felix 81
Strauss, Richard 63, 68-70, 127, 128, 140, 290
Strawinsky, Igor 54, 55, 58, 62, 65, 82, 101, 114, 115, 118, 129, 148, 274
Suhrkamp, Peter 202
Suk, Josef 54
Suppé, Franz von 117
Swift, Jonathan 165
Szendrei, Alfred 193

Tairoff, Alexander 131
Tetzner, Lisa 174, 197

- Thascyk, Wilhelm 173
Thoma, Ludwig 285
Tiger, Theobald (Pseudonym von Kurt Tucholsky) 182
Toller, Ernst 35, 36
Tolstoi, Lew 178, 179, 291
Tornius, Valerian 222
Toscanini, Arturo 108, 110
Tschaikowsky, Peter 112, 114
Tschechow, Anton 182
Tucholsky, Kurt 183, 189-191
- Unger, Änne 32, 33
Unruh, Fritz von 163
- Verdi, Giuseppe 42, 94, 95, 120, 128, 135, 140
Victor, Walther 22, 277, 306
Villon, Francois 180, 183
Vivaldi, Antonio 148
Vogel, Adolf 95
Vogeler, Heinrich 300
Vring, Georg von der 163
- Wagner, Cosima 87
Wagner, Katharina 91
Wagner, Richard 57, 66, 68-70, 73, 83, 84, 87, 90, 96, 97, 99, 120, 133, 150,
247, 263, 289-292
Wagner, Siegfried 65, 131
Wagner, Winifred 98
Wallace, Edgar 233
Wallauer, Karl 149
Walter, Bruno 41, 61, 67, 70, 78, 102-104, 107-112, 115, 142, 143, 148, 249
Wangenheim, Gustav von 244
Weber, Carl Maria von 58, 112
Wedekind, Frank 72, 385
Weill, Kurt 52, 74-76, 78-80, 120, 123, 128, 150, 183
Weinert, Erich 35, 171, 181

320 Klaus Pezold: Heinrich Wiegand (1895-1934)

Weinreich, Otto 46

Weiß, Norbert 16, 297

Wendel, Hermann 230

Werfel, Franz 128

Whitmann, Paul 63

Wied, Franz (Pseudonym von Heinrich Wiegand) 245

Wiegand, Lore (Eleonore), geb. Förster 22, 23, 222, 264, 272, 276, 278,
303, 305

Wiesengrund-Adorno, Theodor 89

Wigman, Mary 129

Wilde, Oscar 165

Wilhelm II. 29, 87, 285

Wilke, Karl 162

Wisch, Siegfried 180

Witkowski, Georg 14

Wolf, Friedrich 170

Wolf, Hugo 46, 66, 70, 71, 114, 138, 142

Wolf, Werner 114

Wolfenstein, Alfred 190

Wrobel, Ignatz (Pseudonym von Kurt Tucholsky) 190

Wüllner, Ludwig 90

Wyss, Monika 80

Zaratin, Italo 152

Zech, Paul 21

Zelter, Carl Friedrich 235

Zimmermann, Rüdiger 241

Zola, Emil 291

Zweig, Arnold 163, 164

Zweininger, Arthur 128

Zweter, Christian (Pseudonym von Heinrich Wiegand) 83, 84, 89, 164,
204

Über den Autor

Klaus Pezold, geb. 1937 in Leipzig. Von 1955-60 dort Studium der Fächer Germanistik, Geschichte und Pädagogik. 1960 wiss. Assistent am Institut für Deutsche Literaturgeschichte bei Prof. Hans Mayer. 1965 Promotion über Martin Walser. 1970 Berufung zum Dozenten. 1972-75 Gastdozent und Leiter der Section d'Allemand an der Universität Algier. 1980 Promotion B (Habilitation) über die Literatur der BRD in den 50er und frühen 60er Jahren und Berufung zum ordentlichen Professor. 1980-82 Direktor der Sektion Germanistik und Literaturwissenschaft an der Karl-Marx-Universität Leipzig. 1982/83 Gastprofessor an der Universität Peking. 1986-90 Leiter des Literaturwissenschaftlichen Arbeitskreises an der KMU. Aufbau eines Forschungsprojekts zur Geschichte der deutschsprachigen Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert, dessen Ergebnis 1991 als Literaturgeschichte veröffentlicht wird (durchgesehene und erweiterte Neuauflage 2007). 1990 Berufung für die Jahre 1991-93 als Visiting Professor in German durch die University of Strathclyde Glasgow. 1992 unter Nutzung der Altersübergangsregelung auf eigenem Antrag aus dem sächsischen Hochschuldienst ausgeschieden. Danach noch Gastlehrfähigkeit an den Universitäten Algier (Oktober/November 1993) und Peking (Sommersemester 1994). Von 1993-2003 Moderator des Literaturhistorischen Arbeitskreises der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen und Mitherausgeber der »Texte zur Literatur«.

Der Autor war auch Herausgeber des 1978 im Aufbau-Verlag Berlin und Weimar erschienen Bandes »Hermann Hesse: Briefwechsel mit Heinrich Wiegand. 1924-1934« und bereitet gegenwärtig einen Sammelband mit Publizistik Wiegands vor, der im Lehmanns Verlag Leipzig erscheinen wird.

