

Einleitung

Inmitten der Turbulenzen der Weimarer Zeit setzte sich Leo Kestenberg (1882–1962), Musikreferent im preußischen Kultusministerium, für eine weitreichende *Musikreform* ein. Wie die damalige Kulturpolitik insgesamt verfolgte diese Reform Ziele der »Volksbildung« und der nationalen Integration. Sie zeichnete sich aber vor allem dadurch aus, dass sie Musik als Kunst auffasste und förderte, die Neue Musik mutig unterstützte und zugleich in der Arbeiterbewegung verankert war. Angestrebt wurde eine Demokratisierung des Musiklebens. Menschenbildung durch Musik zu ermöglichen, war Kestenbergs fast utopisches Anliegen; er sprach von »Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik«.

Das Ende der Reform im Herbst 1932 fällt in den Prozess der Zerstörung der ersten deutschen Demokratie. Carl von Ossietzkys *Weltbühne*, die angesehene demokratische und pazifistische Zeitschrift, ging auf die Entfernung Kestenbergs aus dem Amt ein. Der Kolumnist – es war der später in Toronto wirkende Musikschriftsteller und -pädagoge Arnold Walter – kommentierte die Schließung der Kunstabteilung im preußischen Kultusministerium unter dem Titel »Kultus, Kunst und Kestenberg«. Walter stellte rückblickend die »Grundabsicht« der »preußischen Musikreform« heraus. »Sie war die denkbar schönste und edelste«, schrieb er;

»da es so viel, so herrliche Musik gab, sollte keiner mit leeren Händen und leerem Herzen leben müssen; sollte jeder teilhaben können an dieser klingenden Zauberwelt; Musik sollte kein Ornament des Lebens bleiben, lebendig wirkende Kraft sollte sie werden im Dasein des Volks.«¹

Die mit diesen Worten umrissene Idee müssen wir uns in ihrer Naivität, aber auch in ihrer Größe vor Augen halten, um Weimars Musikreform verstehen zu können. Ausgehend von einem Lob der Musik, legt Walter den Akzent auf Teilhabe, gerade in sozialer Hinsicht, was für Kestenberg in der Tat wesentlich war. Kunstmusik, von Bach und Beethoven bis hin zur zeitgenössischen Komposition, wurde als deutsches Kulturerbe verstanden; das Prestige, das sie besaß, war damals so groß, dass ihr zugetraut wurde, über die Musikszene hinaus kulturell wirksam zu sein. Kestenberg glaubte an die menschenbildende,

1 Arnold Walter, »Kultus, Kunst und Kestenberg«, 1932, S. 733.

verändernde Kraft der Musik; in seiner Bildungsidee verbinden sich kulturreformerische und gesellschaftspolitische Motive. Kunst sollte nicht nur *l'art pour l'art* sein.

Die Musikreform fügt sich in die Kulturpolitik des *demokratischen Preußen*, des größten, in der Weimarer Zeit sozialdemokratisch geführten Staates innerhalb des Deutschen Reiches, ein. De facto erreichte sie – relativ unabhängig von ihrem Gedankengut und einmal abgesehen von der Schul- und Unterrichtsreform – zweierlei: Es gelang, die institutionelle Substanz der Musikkultur in der tiefgehenden Krise nach Weltkrieg und Revolution zu bewahren und das künstlerisch Neue in der Musikszene der Zwanzigerjahre nachdrücklich zu unterstützen. Zu den hervorgehobenen Projekten gehörten das »Experiment« der Kroll-Oper unter der Leitung Otto Klemperers,² die Reform der Berliner Hochschule für Musik, die Gründung einer Rundfunkversuchsstelle sowie die Berufungen Franz Schrekers, Ferruccio Busonis, Arnold Schönbergs und Paul Hindemiths nach Berlin. Kestenberg arbeitete überdies mit Persönlichkeiten wie Paul Bekker, Georg Schünemann und Franz W. Beidler zusammen, die eigene Beiträge zur Reform leisteten, diese aber auch kritisch begleiteten. Alles zusammengenommen, kam nicht ganz die »Neugestaltung unseres Musiklebens« (Leo Kestenberg)³ heraus, die ursprünglich erhofft war. Und dennoch kann sich das Ergebnis sehen lassen.

Die in diesem Buch zusammengestellten historischen Studien, die aus einer langjährigen, intensiven Auseinandersetzung mit archivalischen Quellen hervorgegangen sind, verbinden methodisch und thematisch drei sich überlagernde, aber doch auch voneinander unterschiedene Perspektiven: eine *biografische*, eine im engeren Sinne *geschichtliche* und eine *ideengeschichtliche*. Es geht um Kestenbergs Wirken, um Weimars Musikreform insgesamt und um ihre – maßgeblich von Kestenberg formulierten, aber unter den konkreten Bedingungen des kulturpolitischen Handelns entstandenen und modifizierten – Ideen und

2 Vgl. Hans Curjel, *Experiment Krolloper 1927–1931*, 1975.

3 Kestenberg, *Musikerziehung und Musikleben*, 1921 (Ges. Schr. 1), S. 23. – Kestenbergs *Gesammelte Schriften*, 4 Bde. in 6 Teilen, 2009–14, werden im Folgenden abgekürzt zitiert und als »Ges. Schr.« bezeichnet. Kestenbergs Texte werden im Folgenden nach dieser Werkausgabe, nicht nach der Erstveröffentlichung zitiert, denn dort sind sie heute am leichtesten greifbar. Neben dem Titel wird aber schon aus quellenkritischen Gründen das Jahr des ursprünglichen Erscheinens oder der Entstehung genannt. Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Werkausgabe.

Ziele. Einleitend werden im Folgenden wichtige Aspekte dieser drei Themenstränge in einer Art von Vorausschau beleuchtet,⁴ bevor auf die Ziele und Schwerpunkte des Buches kurz eingegangen wird.

Leo Kestenberg – Leben und Persönlichkeit

Leo Kestenberg war Pianist, Klavierpädagoge, Aktivist der Arbeiterbewegung, Ministerialbeamter, Kulturmanager und -politiker sowie Redner und Publizist mit einem Hang zur Programmatik. Am 27. November 1882 wurde er als Sohn eines jüdischen Kantors im damals ungarischen Rosenberg (ungarisch Rózsahegy), dem heute slowakischen Ružomberok geboren und wuchs in Reichenberg / Böhmen auf, das ebenfalls in habsburgischen Landen lag; der tschechische Name ist Liberec. Im Alter von 17 Jahren nahm ihn Ferruccio Busoni, ein großer Anreger des Neuen in der Zeit um 1900 und bis in die frühen 1920er Jahre, als Klavier-Schüler an. Nach Berlin übersiedelt, engagierte sich Kestenberg in der Arbeiterbildungsbewegung; er organisierte unter anderem die Konzerte der Berliner Volksbühne, der Theaterbesucher-Organisation der sozialdemokratischen Arbeiterschaft. Im Ersten Weltkrieg übernahm er die Geschäftsführung des Buchverlags von Paul Cassirer, eines einflussreichen Berliner Kunsthändlers. Damals gehörte Kestenberg der linksgerichteten Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei (USPD) an.

Im Zuge der Novemberrevolution von 1918 gelangte er ins preußische Kultusministerium und nahm dort während der gesamten Zeit der Weimarer Republik, bis Ende 1932, die Aufgabe des Musikreferenten wahr. Infolge des »Preußenschlags« – der Entmachtung der sozialdemokratisch geführten preußischen Regierung im Juli 1932 durch eine Art von Staatsstreich des Reiches – wurde er zum 1. Dezember dieses Jahres beurlaubt. Kestenberg hatte sein Amt bereits seit einigen Wochen verloren, als die Nationalsozialisten mit der »Machtergreifung« vom 30. Januar 1933 ihre Gewaltherrschaft zu errichten begannen.

4 Der Forschungs- und Diskussionsstand, an den das vorliegende Buch in vielfältiger Hinsicht anknüpft, wird in einem separaten Abschnitt am Ende des Buches zusammen mit der Quellenlage erörtert (Anhang 2). – Hinweise auf Literatur werden in dieser Einleitung nur zu solchen Sachverhalten gegeben, die in den nachfolgenden Beiträgen nicht noch ausführlicher behandelt werden.

Kestenberg hatte 1905 Grete (Marketa) Kussel aus Berlin, Sekretärin bei einem sozialdemokratischen Pressedienst, geheiratet; er lernte sie auf einer politischen Versammlung kennen.⁵ Nach allem, was wir wissen, war ihrer beider Beziehung sehr herzlich; der »tiefe Glaube an den Sozialismus« (Grete Kestenberg)⁶ verband sie. Gemeinsam hatten sie zwei Töchter, Ruth und Rahel.⁷ Wie bei mancher Partnerschaft in der damaligen Zeit ist es denkbar, dass Grete, die Frau, eine größere Rolle spielte, als anhand der überlieferten Dokumente sichtbar gemacht werden kann (Abb. 1).

Grete und Leo Kestenberg flohen im Frühjahr 1933 nach Prag und emigrierten 1938/39 über Paris nach Palästina. In der Tschechoslowakei beteiligte sich Kestenberg maßgeblich am Aufbau einer international ausgerichteten Gesellschaft für Musikerziehung; mit ihr organisierte er 1936 einen Kongress in Prag, der in die Außenpolitik des vom nationalsozialistischen Deutschland bedrohten Landes eingebunden war. 1939 wurde Kestenberg im Mandatsgebiet Palästina Manager des *Palestine Orchestra* und übernahm damit eine gerade während des Zweiten Weltkriegs schwierige, kräftezehrende Aufgabe. Von 1945 an konnte er am Aufbau eines Seminars zur Ausbildung von Musiklehrenden in Kindergärten und an Volksschulen in Tel Aviv (*Midrascha leMechanchim leMusika*) leitend mitwirken und widmete sich, fast erblindet, der Unterweisung junger israelischer Pianistinnen und Pianisten. »Meine Klavierstunde« lautet der Titel eines langen Lehrgedichts, das er – in Reimen, die ein wenig an den späten Heinrich Heine erinnern – abfasste.⁸

Es liegen einige Charakterisierungen Leo Kestenbergs durch Zeitgenossen vor, die einen ersten Eindruck von seiner Persönlichkeit geben. Die Journalistin Grete Fischer hebt das Wohlwollen hervor, das Kestenberg ihr als Volontärin im Verlag von Paul Cassirer entgegenbrachte. Er half ihr in zugewandter Weise,

5 Vgl. Kestenberg, *Bewegte Zeiten*, 1961, Ges. Schr. 1, S. 235.

6 Grete Kestenberg, autobiographische Aufzeichnung, o. D., Israeli Music Archive, Leo Kestenberg Estate, Corr. 659. Leo Kestenberg spricht fast gleichlautend an der eben genannten Stelle seiner Lebenserinnerungen vom »tiefe[n] Glaube[n] an die sozialistische Weltanschauung«, den er mit seiner Frau teilte. – Briefe, die beide wechselten, sind erst von der Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland im Frühjahr 1933 an überliefert. Vgl. Briefwechsel zwischen Leo und Grete Kestenberg, 1933–1939, Ges. Schr. 3.2, Nr. 223 bis 252.

7 Ruth wurde 1910 und Rahel 1918 geboren. Ruth, verheiratete Kestenberg-Gladstein, emigrierte ebenfalls nach Israel, sie wurde Historikerin; Rahel (Raquel), verheiratete Kestenberg-Vieira da Cunha, ging nach ihrem Studium der Psychologie, das sie in die USA führte, mit ihrem Ehemann nach Brasilien.

8 Vgl. Kestenberg, »Meine Klavierstunde. Ein Lehrgedicht«, 1949/1959, Ges. Schr. 2.2, Nr. 25.



Abb. 1

Grete und Leo Kestenberg in Marienbad, promenierend,
Fotografie, Sommer 1928

Israeli Music Archive, Tel Aviv University, Leo Kestenberg Estate

Die mit Kugelschreiber nachträglich hinzugefügte Datierung »1924«
erscheint zweifelhaft, da ein Besuch in Marienbad für dieses Jahr nicht
nachweisbar ist, wohl aber für 1928.

mit der »diffizilen, ironischen Atmosphäre des Hauses« umzugehen. Sie erinnerte sich an ihn als einen »dicke[n] Mann am Schreibtisch«, der fleißig war, vor allem aber – und das sieht sie als einen Wesenszug an – stets »zu viel zu tun« hatte. Er war ein »echter Pädagoge« und wurde, so Fischer, zur »Seele der Musikerziehung in der Volksbildung«.⁹

Kestenbergs Freund und Mitarbeiter Franz W. Beidler lernte ihn wenige Jahre später kennen, als er bereits zu einer Amtsperson im Kultusministerium geworden war. Beidler hebt seine Ausgeglichenheit hervor; ihn habe »ein wunderbares Gleichgewicht der Kräfte« zwischen Verstand und künstlerisch-musikalischer Begabung ausgezeichnet. Auch lobt er Kestenbergs »unglaubliche Beherrschtheit und Gebändigtheit«, wie er in einer an Thomas Mann geschul-ten Sprache rückblickend festhielt. Beidler stellte Kestenbergs »musikreformatorische Bestrebungen«, deren gedanklichen Gehalt er bis auf Liszt zurück-führt, neben die »revolutionäre[n]« Ziele, die im Sozialismus wurzeln.¹⁰

Der Enthusiasmus Kestenbergs und seine Verehrung der Kunst wie auch seine Bewunderung für ihre Schöpfer stechen hervor. Er gewann zu namhaften Künstlern und Schriftstellern aus dem Umkreis des Verlags von Paul Cassirer wie Ernst Barlach, Tilla Durieux, Oskar Kokoschka und Else Lasker-Schüler eine sehr persönliche Beziehung, die lebenslang hielt, wie Briefe bezeugen. Kokoschka schuf 1926/27 ein Porträtmal (siehe Abb. 12, S. 105), Barlach 1928 eine Plastik in Gips und in Klinker (Abb. 2).¹¹ Else Lasker-Schüler schrieb über Kestenbergs Klavierspiel, dem sie wohl im privaten Rahmen zugehört hatte, ein Gedicht. »Wenn Leo Kestenberg Flügel spielt,/Ist er ein heiliger Mann«, heißt es dort. Die exzentrische Schriftstellerin lässt durch Kestenberg eine beinahe biedermeierlich-romantische Welt entstehen: »Seine Hände zaubern Musik durch stille Zimmer./Zwischen uns sitzt dann der ehrwürdige Mond/Goldbehäbig im Lehrstuhl/Und versöhnt uns mit der Welt.«¹²

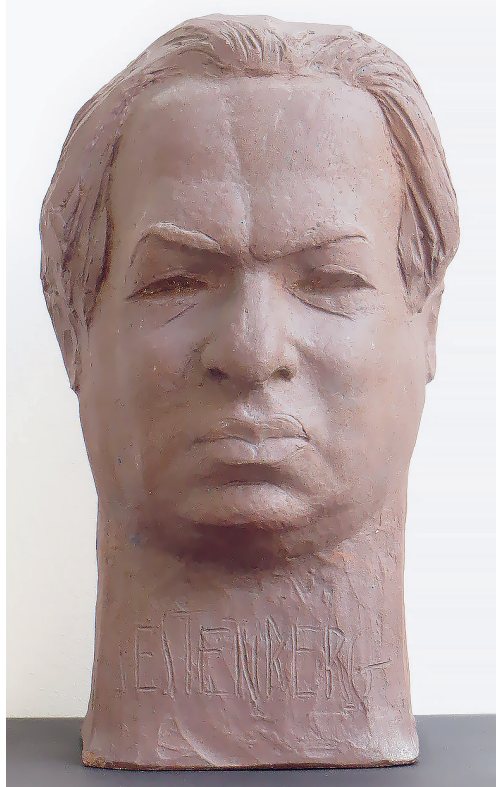
9 Grete Fischer, *Dienstboten, Brecht und andere. Zeitgenossen in Prag, Berlin und London*, 1966, S. 130f. und 139.

10 So wird Beidler im Manuskript einer Rundfunksendung »Die Berliner Krollper. Versuch einer Theaterreform« zitiert, die am 24. November und 1. Dezember 1962 vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) gesendet wurde. Abgedr. bei Hans Curjel, *Experiment Krollper 1927–1931*, 1975, S. 17.

11 Im Werkverzeichnis Laur haben die beiden Arbeiten die Nummern II 433 und II 434.

12 Else Lasker-Schüler, *Gedichte*, 1990, S. 261.

Abb. 2
 Ernst Barlach:
 Bildnis Leo Kestenberg,
 Klinker, 1928
Ernst-Barlach-Stiftung, Güstrow



Ein vergleichbar vertrautes Verhältnis, wie es Kestenberg mit Künstlerinnen und Künstlern verband, die er im Kreis von Paul Cassirer kennenlernte, besaß er zu führenden Musikern nicht. Eine gewichtige Ausnahme ist sein Lehrer und Mentor Ferruccio Busoni, dem er bereits in den 1900er Jahren nahegekommen war und dessen Vermächtnis er über dessen frühen Tod hinaus verbunden blieb. Seine engsten Weggefährten der 1920er Jahre waren jedoch Wissenschaftler und Musikschriftsteller – und übrigens nicht Musikpädagogen: Paul Bekker, Georg Schünemann und Franz W. Beidler.

Eine gewisse Distanz zwischen Regierung und Musikszene konnte also auch der Kulturpolitiker Kestenberg nicht überwinden. Ernst Krenek jedoch, den Kestenberg als jungen Komponisten unterstützt hatte, bezeugte ihm noch 1952, lange nach ihren persönlichen Begegnungen, über den Atlantik hinweg größten

Respekt.¹³ Gewiss war es eine höfliche Übertreibung, als Krenek einige Jahre später an Kestenbergs über die »alten Berliner Tage« schrieb: »wenn es mir gelungen ist, ein paar noch heute erkennbare Züge ins Buch der Geschichte einzutragen«, so »[war] das in erster Linie Ihrer wirksamen Sympathie und freundschaftlichen Förderung zu verdanken«. Und doch stehen diese erstaunlichen Worte für sich.¹⁴ In seinen Memoiren nennt er Kestenbergs einen »außerordentlich begeisterte[n] und geschickte[n] Politiker mit ungewöhnlicher Vitalität und Findigkeit«.¹⁵ Er wählte sehr lobende Worte, die er in seinen teils flapsigen, teils bissigen Erinnerungen nicht für jeden übrig hatte.

Artur Schnabel, Pianist und Komponist, hebt auf Kestenbergs Expertise ab. 1945 empfahl er in Vorlesungen vor Musikstudenten an der Universität Chicago den damals in Palästina lebenden Kestenbergs als einschlägigen Fachmann für die USA. Er führte aus: »Falls wir einmal daran denken sollten, [...] Prüfungen und Lizenzen für Musiklehrer einzuführen, würde ich sehr empfehlen, diesen erfahrenen Mann als Berater hinzuzuziehen.«¹⁶ Wäre es dazu gekommen, hätte ein Transfer stattgefunden, durch den Ideen der »preußischen Musikreform« von Tel Aviv nach Nordamerika gelangt wären.

Die deutsche Kulturpolitik besitzt nur wenige Persönlichkeiten, deren Ausstrahlung sich mit derjenigen Kestenbergs messen lässt. Seit seiner Jugend der sozialistischen Utopie verschrieben, widerstand er der totalitären Versuchung. Anders als manche Intellektuelle und Künstler seiner Generation hat er niemals einer der Diktaturen des 20. Jahrhunderts gehuldigt. Als Jude war er für den Nationalsozialismus nicht anfällig, hielt aber auch zum Kommunismus Distanz. Er war voller Begeisterungsfähigkeit und zugleich lebensklug und pragmatisch – ein Mensch mit moralischem Kompass und ein Musiker, der sich bei aller Hinwendung zur Breitenmusik ein Gespür für Qualität bewahrte. Er bewunderte auf altmodische Weise große Künstler wie Liszt und Busoni, Bach, Mozart, Beethoven und Schubert. Zugleich betonte er aber nachdrücklich, dass das Musikleben auf den Schultern zahlloser Menschen liege und dass ihre Kreativität die Basis aller Musikkultur sei. Seine Vorstellung von Menschenbildung

13 Vgl. Brief Kreneks an Kestenbergs aus Los Angeles zum 70. Geburtstag, 7. Oktober 1952, Israeli Musik Archive, Leo Kestenbergs Estate, Corr. 241.

14 Brief Kreneks an Kestenbergs, o. D. (Frühjahr 1958), Israeli Music Archive, Leo Kestenbergs Estate, Corr. 243.

15 Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit*, 1998, S. 205.

16 Artur Schnabel, *Aus dir wird nie ein Pianist*, 1991, S. 240.

stand, wie vermittelt auch immer, in der Tradition des Bildungsdenkens der Zeit um 1800 und damit auch der Aufklärung. Er war frei vom Dünkel der Distinktion.

Weimars Musikreform – Vom Privatmusikunterrichts-Erlass bis zur Kroll-Oper

Preußen war in der Zeit der Weimarer Republik mit seinem sozialdemokratischen Ministerpräsidenten Otto Braun ein »demokratisches Bollwerk«¹⁷ und betrieb, nicht zuletzt durch den liberalen Kultusminister Carl Heinrich Becker, eine aktive Bildungs- und Kunstpolitik. Weimars Musikreform, deren Programm Leo Kestenberg maßgeblich entwarf und deren wichtigster Protagonist er war, ist eine »preußische Musikreform« (Arnold Walter). In ihr kommen die Impulse kulturreformerischen Gedankenguts, der Arbeiterbildungsbewegung und der Reformpädagogik mit dem Aufbruch der Kunst-Avantgarde sowie dem nach wie vor großen Prestige der Kunstmusik zusammen – jener Musik, die heute oft als »klassische Musik« bezeichnet wird. Sie zu pflegen, gehörte zum politischen Selbstverständnis der Weimarer Republik als *Kulturnation*. In der skizzierten Gemengelage ist Weimars Musikreform ein Stück »Weimarer Kultur« (Peter Gay)¹⁸.

Ein wichtiger Teil der Musikreform im Preußen der Weimarer Republik ist die »Kestenberg-Reform«, von der die Musikpädagogik spricht.¹⁹ Zu dieser zählen administrative Schritte zur Einführung eines modernen Musikunterrichts an Schulen; er sollte nun den wissenschaftlichen Fächern gleichgestellt sein. Auch die staatliche Regulierung des »privaten« Musikunterrichts, dessen Qualität zu sichern war, gehörte dazu. Ein ganzes System von Erlassen, Verordnungen und anderen amtlichen Bestimmungen zielte darauf ab, einen auf die Bildung des Menschen gerichteten, an der Idee der Kunst orientierten Musikunterricht im

17 So der Historiker Manfred Görtemaker, »Zwischen Demokratie und Diktatur. Otto Braun in der Weimarer Republik«, 2014, S. 22, in Übereinstimmung mit früheren Beurteilungen.

18 Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, 1968 (dt. Übers.: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918–1933*, 1970).

19 Vgl. etwa Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, 1993, S. 233–247. – Dass die Bezeichnung »Kestenberg-Reform« nicht unumstritten ist, zeigt der distanzierte Umgang mit ihr, den Matthias Kruse in der neuen Ausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2003 wählt.

allgemeinbildenden Schulwesen, in neu zu gründenden Volksmusikschulen und im Privatunterricht zu etablieren. Lehrpläne wurden aufgestellt, Prüfungsordnungen erlassen und das Berechtigungswesen ausgebaut.

Die Reihe der Erlasse begann 1922 mit einer Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen, und sie langte 1928 bei den »Richtlinien für die Musikpflege in den Seminaren [...] zur Ausbildung von Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen« an. Die Ausarbeitung der Letzteren bezeichnete Kestenbergs als »schönste und dankbarste und erfreulichste Aufgabe« im schulischen Reformwerk.²⁰ Die Regulierung des privat erteilten Musikunterrichts (1925) war besonders umstritten. Mit diesen Maßnahmen bewegte sich die Weimarer Republik, aufs Ganze gesehen, durchaus in vorgezeichneten Bahnen des preußischen Verwaltungsstaates und der Kulturpolitik des 19. Jahrhunderts. Der überkommene Gesangsunterricht des Obrigkeitsstaats, der eine bloß patriotische und kirchliche Zielsetzung besaß, sollte allerdings zugunsten einer umfassenden, die Musik in ihrer ganzen Weite berücksichtigenden »Erziehung« abgelöst werden.

Doch wie schon angedeutet: Kestenbergs Initiativen haben noch eine darüber hinausführende Dimension. In den Anfängen der Weimarer Republik formulierte er ein musikreformerisches Programm mit weitem Radius; ihm schwebte nichts Geringeres als eine »Neugestaltung unseres Musiklebens« vor, die er in einem 1921 erschienenen Manifest, *Musikerziehung und Musikpflege*, entwarf.²¹ Hier fasste er – in Übereinstimmung mit sozialdemokratischen Positionen – weitgehende Interventionen des Staates ins Auge; der preußische Kultusminister Carl Heinrich Becker spricht 1925, die Ziele seines Referenten aufgreifend, vom Anliegen einer »Sozialisierung der Musik«.²² Diese Absichten waren im Rahmen preußischer Kulturpolitik mit einer nationalen Grundorientierung verknüpft.

Die musikreformerischen Aktivitäten, die damals anstanden, betrafen sowohl die musikalische Hochkultur als auch die »Volksbildung«. Es ist sehr fraglich, ob ohne Kestenbergs Zutun die Berufungen von Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg an die Akademie der Künste und von Franz Schreker und

20 Vgl. Brief Kestenbergs an Georg Schünemann, 31. Dezember 1924, Ges. Schr. 3.1, Nr. 68, S. 156.

21 Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, 1921. Die zitierten Worte finden sich in Ges. Schr. 1 auf S. 23.

22 Carl Heinrich Becker, *Die preußische Kunstpolitik und der Fall Max Schillings*, 1925. – Wiederum von Kestenberg zitiert in »Wege zur Entwicklung deutscher Musikerziehung«, 1927, Ges. Schr. 2.1, Nr. 20, S. 248.

Paul Hindemith an die Hochschule für Musik in Berlin zustande gekommen wären. Diese namhaften Komponisten brachten sich ins Musikleben der preußisch-deutschen Hauptstadt ein, und die *Neue Musik* der damaligen Zeit formierte sich unter Beteiligung der Schülerinnen und Schüler der Genannten, unter ihnen Kurt Weill und Krenek.²³ Auch trug Kestenberg viel dazu bei, dass die Ausbildung von Musikerinnen und Musikern erneuert wurde. Die »Musikstadt Berlin« wurde in den 1920er Jahren auch durch die preußische Musikreform geprägt.

Zugleich setzte sich Kestenberg für die Breitenmusik ein. Ein wichtiges Arbeitsgebiet war die Förderung des Chorgesangs;²⁴ die Berliner Hochschule für Musik führte Fortbildungskurse für Chordirigenten ein. Die Maßnahmen der Bildungsreform, einschließlich der Schulreform, belebten zusammen mit der Jugendmusikbewegung²⁵ die Musikszene. Kestenberg gilt überdies als Ideengeber für die Kroll-Oper – die *Staatsoper am Platz der Republik* – ebenfalls in Berlin; als ästhetisch avancierte »Volksoper« arbeitete sie vier Spielzeiten lang, von 1927 bis 1931, mit der Volksbühne, der Theaterbesucher-Organisation der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung, zusammen. In dieser betreute Kestenberg die »musikalischen Angelegenheiten (Abb. 3).

Im Leitspruch der Volksbühnenbewegung, »Die Kunst dem Volke«, berühren sich »Volksbildung« und Kunst. Und Kestenberg gelang es, in diesem Überschneidungsbereich Akzente zugunsten der Neuen Musik zu setzen. Die abstrakten Bühnenbilder der Kroll-Oper, etwa Moholy-Nagys Entwurf für Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, sind zu Wahrzeichen der Zwanzigerjahre geworden. Auch wenn sich das Haus – im Gegensatz zur »Repräsentationsoper« Unter den Linden – wohl eher zu einer Oper der Intellektuellen und der jungen Generation als der Arbeiter entwickelte, ist gerade »Kroll« unvergessen.

Kestenbergs Einsatz für Musik in ihrer Eigenschaft als Kunst, aber auch als unverzichtbarer Teil des menschlichen Alltags stimmt mit Idealen der bürger-

23 Siehe hierzu die musikgeschichtliche Einordnung dieser Berliner Szenerie durch Matthias Henke im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Markus Böttgemann, Nils Grosch, Matthias Henke, »Fortschritte«: Berlin 1920«, 2005, S. 227–253.

24 Vgl. hierzu Friedhelm Brusniak, »Der Chor als »musikalische Form der menschlichen Gemeinschaft«. Anmerkungen zu den Vorträgen des I. Kongresses für Chorgesangswesen in Essen 1928«, 2011, und Ulrich Mahlert, »Leo Kestenberg und seine Anstöße zur Entwicklung von Musikschulen«, 2013.

25 Vgl. hierzu Matthias Eschen, »Kestenberg und die Jugendmusikbewegung«, 2008. – Siehe zum Kontext jetzt auch Mia Holz, *Musikschulen und Jugendmusikbewegung*, 2019, die aufs Neue die Bedeutung der Jugendmusikbewegung hervorhebt.

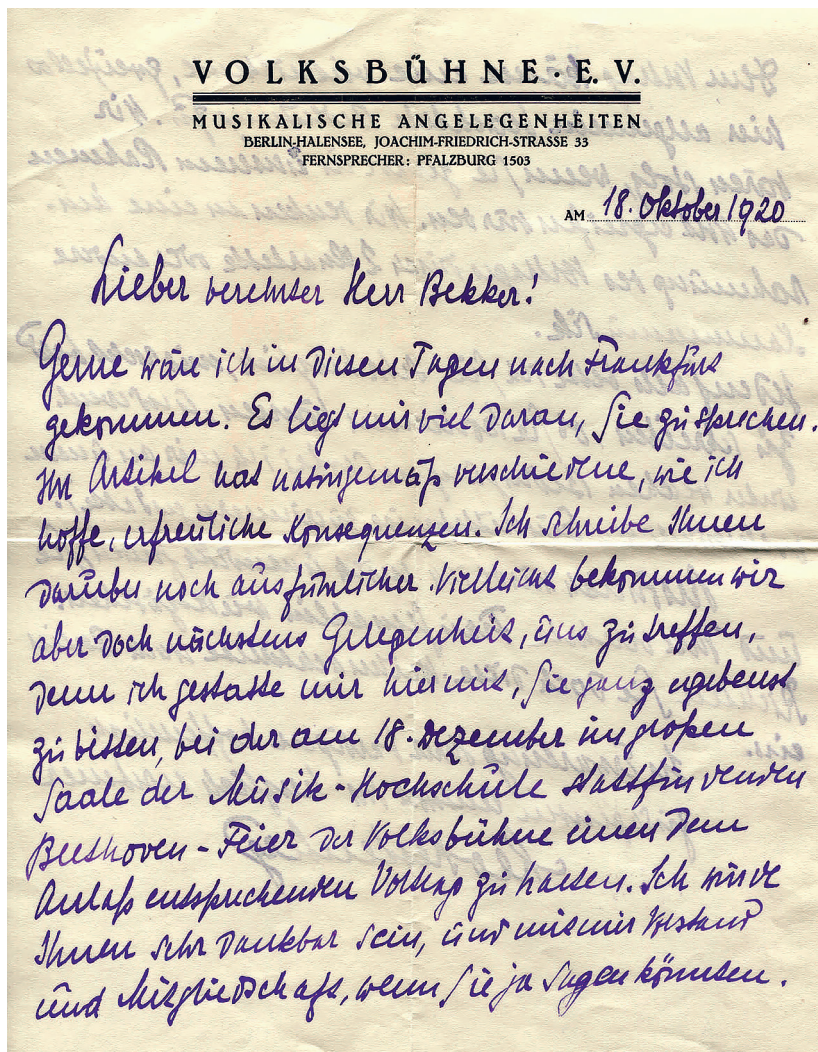


Abb. 3

Handschrift Leo Kestenbergs

Brief Kestenbergs mit Briefkopf »Volksbühne e. V. Musikalische Angelegenheiten« an Paul Bekker, 18. Oktober 1920

Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, The Paul Bekker Papers

Die im Briefkopf angegebene Anschrift ist Kestenbergs Privatadresse.

lichen Welt des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende überein. Die hohe Wertschätzung der Musik in ihrer Bedeutung für die einzelnen Menschen und das Gemeinwesen war ein Erbe der Vergangenheit, das bewahrt werden sollte. Eine gewisse Kontinuität zur Kaiserzeit wies schon deshalb auch die preußische Kulturpolitik auf, in deren Dienst sich Kestenberg, der Sozialist, in den 14 Jahren der Republik stellte.

Eine Krisenstimmung war in intellektuellen Kreisen, verbunden mit Kulturkritik, auch schon vor dem großen Krieg, aufgekommen. In den 1920er Jahren waren die Symptome der Veränderung aber definitiv nicht mehr nur Imagination. Der Niedergang des Konzertwesens, wie es sich im 19. Jahrhundert und in der Zeit um 1900 ausgebildet hatte, zeichnete sich ab; die moderne »Massenkultur«, eine Kultur des Vergnügens und des Konsums (Kaspar Maase),²⁶ drang vor und stellte die bürgerliche Welt infrage, deren Ideale bis in die Arbeiterbildungsbewegung hineinreichten. Die neuen technischen Medien Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm verbreiteten sich; zugleich konnten – auch als Reaktion auf diesen Wandel – die politischen Initiativen der »Volksbildung« zur Geltung gebracht werden. Kestenbergs Denken und Handeln stimmt mit den *Tendenzen der zwanziger Jahre*, wie wir sie heute verstehen, nicht vollständig überein. Einerseits setzte er sich für die Förderung des Neuen mit großer Aufgeschlossenheit ein, andererseits wandte er sich nicht nur gegen »Schmutz und Schund«, sondern vor allem auch gegen die Kommerzialisierung des kulturellen Lebens und die Dominanz des Geldes – Trends, die von den *Golden Twenties* nicht zu trennen sind.

Vieles im kulturellen Leben veränderte sich in der damals aufgewühlten Zeit. Mit dem Ende der Fürstenhäuser gehörten die Höfe und mit ihnen die Hofopern der Vergangenheit an. In der *neuen Zeit*, die in den 1920er Jahren angebrochen war, geriet die differenzierte, zwischen Opulenz und Intimität changierende Musikkultur der Jahre um 1900, an deren Pflege vornehmlich gebildete Menschen mit einem gewissen Wohlstand teilhatten, in eine Krise. Zugleich profitierte das Musikleben von einer Vielzahl künstlerisch sensibler und begabter Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer Jugend noch durch die Verhältnisse der Kaiserzeit mit ihrer Stabilität und ihrem Wohlstand geprägt worden waren. Das überkommene institutionelle Gerüst, nicht zuletzt Kon-

zertsäle und Opernhäuser, wurde durch staatliche Eingriffe, aber auch durch die Städte und Gemeinden in ganz Deutschland gestützt.²⁷

Was die Reform de facto bewirkte und wie weit sie reichte, lässt sich angesichts der Komplexität des Geschichtsprozesses auch aus heutiger Sicht nicht leicht beurteilen. In einigen der nachfolgenden Beiträge werden deshalb Ausschnitte der Lebenswirklichkeit, auf die das kunstpoltische Handeln des preußischen Staates Einfluss nahm, wie in einem Vergrößerungsglas betrachtet.²⁸ Anfangs hoffte Kestenberg wohl, die »halbe Revolution« vom November 1918, die Schaffung einer fragil bleibenden parlamentarischen Demokratie, auf kulturellem Gebiet reformerisch forttreiben zu können. Er schloss sich dann jedoch der starken Betonung von Schule und Unterricht an, die im preußischen Kultusministerium seit jeher vorherrschend war und die auch der bereits begonnenen Reform des Musikunterrichts unter der Ägide Hermann Kretzschmars zugrunde lag. Um 1930 zog sich Kestenberg – auch angesichts der Grenzen, an die er mit seinem weit gefassten Ziel der »Neugestaltung« stieß – ein Stück weit auf die Belange der Musikpädagogik zurück. In diese Richtung wurde er durch die Geschäftsverteilung im Ministerium wohl von Anfang an gedrängt. Was ihm kulturpolitisch gelang, waren Teilerfolge, und er konnte bis heute sichtbare Signale senden. Unentwegt setzte er sich für die Unterstützung auch umstrittener ästhetischer Positionen der Moderne durch den Staat ein, ohne dass er die – von ihm so lebhaft beklagte – »Zerklüftung« zwischen Hochkultur und »Volk« einzuebnen vermochte.

Dass Kestenburgs Wirken in der Zeit nach 1945 auf eine Unterrichtsreform verkürzt wurde, knüpft in gewisser Weise an die Situation um 1930 und insofern auch an die Entwicklung von Kestenburgs Selbstverständnis an. Dennoch sollte beachtet werden, dass die von ihm angestoßenen Maßnahmen zeitgenössisch gerade im Augenblick ihres Abbruchs in einem größeren Rahmen gesehen wurden. Es liegen zwei Bilanzen vor, die unmittelbar nach dem bedauerlichen Ende der Reform verfasst wurden. In ihnen ist der weite Radius des reformatorischen Anliegens präsent: Paul Bekkers offener Brief »An Leo Kestenberg« in seinem Buch *Briefe an zeitgenössische Musiker* (1932)²⁹ und Franz W. Beidlers Essay

27 Zur städtischen Musikkultur siehe etwa *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, 1995.

28 In Teil III des vorliegenden Buches.

29 Vgl. Paul Bekker, *Briefe an zeitgenössische Musiker*, 1932, S. 44–56 (Kapitel »An Leo Kestenberg«). – Siehe hierzu auch Teil IV, 1 in diesem Buch.

»Musik im Staat von Weimar« in der Exilzeitschrift *Die Sammlung* (1934)³⁰. Beide thematisieren die Musikreform umfassender, als es nach 1945 unter dem Titel »Kestenbergs-Reform« überwiegend geschah.

Die Aspekte, die in den beiden Texten im Vordergrund stehen, unterscheiden sich: Bekker erkannte in Kestenbergs einen »Sozialpolitiker« im Feld der Musik,³¹ bedauerte aber, dass er den Anspruch, das Musikleben grundlegend zu erneuern, seiner Beobachtung zufolge mit den Jahren zurückschraubte. Für Bekker blieb der ursprüngliche Ansatz aber ein Maßstab, an dem festgehalten werden sollte; er kritisiert die zunehmende Konzentration auf »Musikpädagogik« und bloße »Musikorganisation«. Franz W. Beidler hob etwas anderes hervor, dass nämlich die Reform – entgegen Kestenbergs Absicht – de facto einen bewahrenden Charakter annahm; auch aus seiner Sicht bezog sie sich auf das gesamte Musikleben einschließlich Oper und Konzert. Die frühen Deutungen rücken, heute wiedergelesen, Verengungen zurecht, die erst in der Zeit nach 1945 entstanden sind.

Menschenbildung durch Musik – Kestenbergs pädagogischer Humanismus

Auf der Basis sozialistischer Auffassungen zur ökonomisch-gesellschaftlichen Entwicklung ist Kestenbergs Vorstellung von kultureller Reform ganz im Sinne der Zeit um 1900 gedacht. Innerhalb der Ideenwelt der Sozialdemokratie gehört er zu denen, die den Materialismus Kautsky'scher Prägung revidierten. Kestenbergs Denken war dabei der Zukunft zugewandt und auf Veränderung hin angelegt. Das Konzept einer Musikreform, das er entwarf, steht und fällt mit der Überzeugung, dass musikalische Bildung gesellschaftlich und kulturell in der Breite der Bevölkerung wirksam werden kann – zumindest auf lange Sicht. Wie offen Kestenberg in diesem Zusammenhang den Begriff der Musikerziehung fasst, zeigt sich anschaulich an einer Erläuterung, die er zu Kokoschkas Porträtgemälde gibt: Im Hintergrund der Darstellung seiner Person finde

30 Vgl. Franz W. Beidler, »Musik im Staat von Weimar«, 1934. – Siehe hierzu auch Teil IV, 3 in diesem Buch.

31 Bekker, *Briefe an zeitgenössische Musiker*, 1932, S. 48.

sich »die Andeutung des Theaters der ›Volksbühne‹, und dieses symbolisiert für ihn die »Musikerziehung«.³²

In der Diskussion um *sozialistische Bildung*, die in der Zeit der Weimarer Republik geführt wurde, lehnte Kestenberg eine bloß »verbreitende« künstlerische Bildungsarbeit ab, wie er auf einer Tagung des Sozialistischen Kulturbundes 1926 ausführte.³³ Stattdessen strebte er an, dass sich Kunst und Gemeinwesen (*res publica*) gegenseitig durchdringen; Kunst ist für ihn eine öffentliche Angelegenheit. In einem Prozess gegenseitiger Befruchtung sollten Veränderungen auf beiden Seiten, in Kunst *und* Gesellschaft, eintreten. Kestenberg baute darauf, dass das Musikleben durch Bildungsarbeit umgestaltet werden könne. Darin liege die »innere Mission des Sozialismus«, sie sei wichtig geworden, nachdem durch die Revolution in einem ersten Schritt der Veränderung eine republikanische Verfassung geschaffen worden war.³⁴ Kestenberg stand hinter der Republik, betrachtete diese aber als »neue Form«, die erst noch mit einem kulturellen und sozialen »Inhalt« zu füllen sei.³⁵ Das zu erreichen, war seines Erachtens nur im Zuge einer kulturellen Evolution möglich. Er glaubte nicht daran, dass die ins Auge gefasste Interaktion zwischen Kunst und Gesellschaft politisch erzwungen werden könne; »kulturelle Werte lassen sich nicht kommandieren«, schrieb er. Der Staat könne »keine Kultur, keine Kunst, keine Musik schöpferisch hervorbringen«.³⁶

Um das Ziel erhoffter Reformen zu bezeichnen, hat Kestenberg mehrfach eine formelhafte Wendung benutzt: »Erziehung zur Menschlichkeit mit und durch Musik«.³⁷ Manchmal setzte er sie in Anführungszeichen, gebrauchte sie also wie ein Zitat.³⁸ Damit unterstrich er, dass die Formel Teil eines politischen Programms geworden war. Sie taucht tatsächlich in einem Ministerialerlass auf, und zwar in der von Kultusminister Carl Heinrich Becker unterzeichneten

32 Kestenberg, »Was mir Kokoschka bedeutet«, 1947/1963, Ges. Schr. 2.2, Nr. 20, S. 251.

33 Auf der Tagung »Sozialismus und Kultur« am 2./3. Oktober 1926 in Blankenburg/Thüringen. Kestenberg, »Die Aufgaben der Kunst«, Ges. Schr. 2.1, Nr. 15, S. 185.

34 Ebd., S. 187.

35 Ders., »Die soziale Sendung der Volksbühnen«, 1925, Ges. Schr. 2.1, Nr. 10, S. 111.

36 Ders., »Musikalische Vorstellung und musikalische Wirklichkeit«, 1931, Ges. Schr. 2.1, Nr. 41, S. 483. – Vgl. etwa auch, vier Jahr früher, »Förderung, Unterstützung und Beaufsichtigung des Privatmusikunterrichts«, 1927, Ges. Schr. 2.1, Nr. 16, S. 205.

37 So zum Beispiel im Brief Kestenbergs an Georg Schünemann, 9. September 1926, Ges. Schr. 3.1, Nr. 87, S. 188, aber auch an manchen anderen Stellen.

38 So etwa am Schluss des Artikels »Arbeiterschaft und neue Musik«, der 1929 in der erwähnten Zeitschrift *Sozialistische Bildung* erschien. Der in Kestenbergs *Gesammelten Schriften* nicht enthaltene Text wird im Anhang dieses Buches wiedergegeben (Anhang 1a).

»Einführung in die Bestimmungen« zum Privatmusikunterricht vom 2. Mai 1925.³⁹ Kestenbergs Vorliebe für diese Worte deuten darauf hin, dass vielleicht er selbst sie in die Beratungen im Ministerium eingebracht hat; zumindest machte er sich das Programmwort zu eigen. Angesichts des weitgefassten Verständnisses von »Erziehung«, das Kestenbergs kulturpolitischem Ansatz zugrunde liegt, sind in dieser Formel Hoffnungen auf das massenhafte Entstehen einer neuen »ethische[n] Lebensauffassung«, einer »menschlichen, kulturpolitischen Gesinnung« aufgehoben.⁴⁰

Kestenberg kam stets nur in Andeutungen darauf zu sprechen, was er mit »Menschlichkeit« genau meint. Er geht wohl davon aus, dass Menschen wissen, was »menschlich« ist – und das mit einer gewissen Berechtigung. Gewiss knüpft seine Sprache an die expressionistische Idee des *neuen Menschen* und an das Menschheits-Pathos der Jahre um 1920 an – es war die Botschaft einer »Jugend«, die »nach dem edleren, menschlicheren Menschen schrie« (Kurt Pinthus).⁴¹ Der utopische Aspekt von Kestenbergs Vorstellungen wird an dieser Stelle sichtbar.

Angesichts der Bedeutung, die Beethoven in der Arbeiterkultur gewonnen hatte, ist auch an die Worte aus Schillers Ode *An die Freude* zu denken, die der Komponist – der »glühendste Menschheitsfreund und Republikaner« (Leo Kestenberg)⁴² – an den Schluss seiner *Neunten Sinfonie* gestellt hat. »Alle Menschen werden Brüder«, heißt es dort bekanntlich, ganz im Sinne der Losung der Französischen Revolution: *liberté, égalité, fraternité*. Kestenberg bringt die »reine Menschlichkeit« in diesem Zusammenhang mit »Gemeinschaftssinn«, ja, einem »Reich der Bindungen«, zusammen,⁴³ nicht primär mit der Forderung nach individueller Freiheit. Die »Menschlichkeit«, auf die Kestenberg hoffte, stand überdies in einem erklärten Gegensatz zu Konvention und gesellschaftlicher Etikette. Auch korrespondiert der Begriff der Humanität mit seinem »menschlichen« Verständnis von Religiosität, in dem sich eine gewisse Distanz

39 »Privatunterricht in der Musik«, Ministerialerlass vom 2. Mai 1925, Ges. Schr. 4, S. 149 (unter Punkt 2).

40 Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, 1921, Ges. Schr. I, S. 25.

41 Vgl. etwa die weitverbreitete Anthologie expressionistischer Lyrik *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, hg. von Kurt Pinthus, 1920. Die zitierte Stelle findet sich im Vorwort mit der Überschrift »Zuvor« auf S. VII. – Siehe auch *Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder, Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*, 2006, und – die zeitgenössische Rhetorik aufgreifend – »*Neue Erziehung*«, »*neue Menschen*«. *Ansätze zur Erziehungs- und Bildungsreform in Deutschland zwischen Kaiserreich und Diktatur*, 1987.

42 Kestenberg, *Beethoven-Feier*, 1926, Ges. Schr. 2.1, Nr. 13, S. 144 f.

43 Ders., »Wandlungen der Musikpädagogik«, 1929, Ges. Schr. 2.1, Nr. 30, S. 341.

zu Institutionen und Dogmen andeutet. Das Programmwort der Musikreform bezieht sich auf die von Kestenberg betriebene Unterrichtsreform; Kestenberg benutzte es aber zugleich als Inbegriff seiner Bestrebungen.

Kestenberg war kein Intellektueller oder Theoretiker, sondern ein praktisch tätiger Mensch. Die Grundlagen seines kulturpolitischen Konzepts hat er nicht ausgearbeitet, und der Anklang seines Programmworts an Lessings »Erziehung des Menschengeschlechts« (1780) mag ihm gar nicht bewusst gewesen sein. Ohne ausdrücklich geschichts- und religionsphilosophisch ausgelegt zu sein, hat der Begriff der Erziehung bei Kestenberg aber eine ins Politische und Gesellschaftliche reichende Bedeutung.

Im Folgenden geht es nicht darum, die kulturpolitische Idee der »Erziehung zur Menschlichkeit durch Musik« zu beurteilen, das heißt sie zu kritisieren oder ihr zuzustimmen. Manche werden es für blauäugig halten, »Erziehung«, »Menschlichkeit« und »Musik« so schlicht und einfach in einem Atemzug zu nennen, wie es Kestenberg tat. Ihm selbst kam das formelhafte »Wort« nach Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust, wie er 1949 schrieb, »grotesk und fast gespenstisch« vor,⁴⁴ doch später hat er es wieder aufgegriffen.

Um Kestenbergs Denken und Handeln zu verstehen, doch auch um es im Kontext der Weimarer Zeit einordnen zu können, müssen wir sein Programmwort als ein historisch gewordenes, aber doch in seinem Anliegen nachvollziehbares Statement ernst nehmen. Enthält es nicht eine im Kern berechnete, ja wichtige Aussage? Sind mit ihm nicht Grundfragen ästhetischer Erziehung angesprochen? Kestenberg war davon überzeugt, dass die Erfahrung der Kunst die Aufforderung in sich trägt, das Leben zu ändern. In der Begegnung mit Musik, so sein Credo, können Potenziale der Menschenbildung zur Entfaltung gelangen, und er arbeitete darauf hin, dass diese Möglichkeiten, so gut es ging, ausgeschöpft würden.

Das »Erlebnis«, das Musik uns Menschen schenkt, die »Erschütterung«, die sie bewirkt, kann »unvergeßlich und lang weiterwirkend« sein – diese Annahme beflügelte Kestenberg in den Weimarer Jahren in seinem leidenschaftlichen Engagement.⁴⁵ Diese beglückende, aber auch motivierende und verpflichtende Erfahrung sollte *allen* Menschen zuteilwerden – auch denen, die bislang durch ökonomische und gesellschaftliche Verhältnisse ausgeschlossen waren. Der

44 Brief Kestenbergs an Eberhard Preußner, 12. November 1949, Ges. Schr. 3.1, Nr. 277, S. 303.

45 Kestenberg, *Beethoven-Feier*, 1926, Ges. Schr. 2.1, Nr. 13, S. 155.

Gesichtspunkt der Bildungsexpansion, der hier ins Spiel kommt, besaß in den 1920er Jahren angesichts großer Armut und Not sowie in Anbetracht des Bildungswillens vieler, die finanziell bedrängt lebten, eine gewisse Dringlichkeit. In diesem Sinne standen die Interessen der »Volksbildung« auf der politischen Tagesordnung.

Und Kestenbergs blieb – bei allen Schwankungen in seiner Einschätzung der Umstände – Optimist. Er lebte in der Überzeugung, dass die besseren Seiten im Menschen durch Musik wachgerufen werden können. Auch wenn die Hoffnungen, die mit diesen Ideen verbunden sind, im politischen Raum in vieler Hinsicht enttäuscht wurden, gehören sie zur Weimarer Demokratie, in der Kestenbergs kulturpolitische Arbeit ihren Platz fand.

Zu diesem Buch

Die Musikpädagogik hat in den Jahrzehnten nach 1945 die staatlichen Maßnahmen auf dem Gebiet des Musikunterrichts als »Kestenbergs-Reform« abgegrenzt. Die gewählte Beschränkung war aus dieser fachlichen Perspektive gewiss naheliegend und sinnvoll. Doch lässt sich die »preußische Musikreform«, von der Arnold Walter 1932 sprach, in einem solchen Rahmen nicht als Ganzes erfassen. Auf den Stand der Rezeption reagierend, wies Kestenbergs Tochter, die israelische Historikerin Ruth Kestenbergs-Gladstein, deshalb bereits 1983 in einem Brief an eine angehende Doktorandin darauf hin, dass »ausser der schon mehrmals behandelten musikpädagogischen auch die kulturpolitische Tätigkeit« ihres Vaters beachtenswert sei.⁴⁶

Sie benannte ein Desiderat, das seitdem trotz aller Fortschritte in der Kestenbergs-Forschung letztlich nicht behoben wurde.⁴⁷ Kestenbergs ist seit Langem als ein Repräsentant der Musikpädagogik etabliert. Er war aber auch – und viel-

46 Brief von Ruth Kestenbergs-Gladstein, Haifa, an das Entschädigungsamt Berlin aufgrund einer Bitte um die Erlaubnis zur Einsichtnahme in die Entschädigungsakte ihrer Eltern, 26. Oktober 1983. Entschädigungsbehörde Berlin, Akte Leo und Grete Kestenbergs, Reg. Nr. 62.363.

47 Das einzige Buch, das sich laut Titel mit Kestenbergs Kulturpolitik befasst, ist die Biografie des Musikpädagogen Wilfried Gruhn, die methodisch, thematisch und interpretatorisch andere Akzente als die vorliegende Darstellung setzt. Ders., *Wir müssen lernen in Fesseln zu tanzen. Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, 2015. Auf seine Darstellung wird in den Bemerkungen zum Forschungs- und Diskussionsstand am Ende dieses Buches (Anhang 2) eingegangen.

leicht mehr noch – ein Pionier demokratischer Kulturpolitik. Dieser Strang der Maßnahmen des Staates Preußen auf dem Gebiet der »Musikpflege« soll in den Blick gerückt und Kestenbergs Denken und Wirken in ihrem Kontext behandelt werden.

Das Buch verfolgt eine *historische* Agenda. Der Themenwahl liegt jedoch die Überzeugung zugrunde, dass Kestenbergs pädagogischer Humanismus in unserer Gegenwart nicht versteckt werden muss⁴⁸ – ganz im Gegenteil: Angesichts der heutigen gravierenden Probleme im Bildungswesen besitzt er Aktualität. Ein zweiter Gesichtspunkt, der die Zeitebenen zusammenführt, kommt hinzu: die Notwendigkeit, die Revision unseres Geschichtsbildes in Anbetracht der NS-Zeit fortzuführen. Weimars Musikreform geriet in den Sog der politischen Polarisierung, schließlich war sie so umstritten wie die um ihre Existenz kämpfende erste deutsche Demokratie selbst. Kestenberg wurde antisemitisch diffamiert, ja in gewisser Weise dämonisiert. Die Nationalsozialisten verbreiteten das Narrativ des »Musikdiktators«, der hinter den Kulissen die Strippen zieht und das gesamte Musikleben beherrscht. Die Stereotype, die damals verbreitet wurden, sind erstaunlicherweise nach wie vor noch zu spüren; der damalige Diskurs beeinflusst das Kestenberg-Bild unterschwellig bis heute.⁴⁹ Das verzerrende Bild vom allgewaltigen »Musikpapst« mitsamt seinen Folgeerscheinungen, auch der Verkehrung imaginierter Allgewalt ins Positive, sollte überwunden werden. Dazu ist es erforderlich, die geschichtlichen Zusammenhänge der Weimarer Republik umfassender zu berücksichtigen, als es bisher oft geschehen ist.

Kestenberg hat es wie jeder Mensch verdient, gerecht beurteilt zu werden. Das heißt nicht, dass seine Tätigkeit und seine Ideen in eine rosa-rote Färbung getaucht werden sollten, denn auch Lobhudelei kann eine Form des Nicht-Ernst-Nehmens sein. Und doch ist es nach wie vor nötig, der Vergiftung des kollektiven Gedächtnisses durch die Nationalsozialisten zu begegnen.

48 An dem Haus, das sich an der Stelle von Kestenbergs früherer Wohnung in Berlin-Wilmersdorf befindet, brachte die Stadt Berlin 2017 eine Gedenktafel an; auf ihr wird die berühmte Wendung von der »Erziehung zur Menschlichkeit durch Musik« auf die Worte »Menschlichkeit durch Musik« verkürzt. Die Auslassung entzieht Kestenbergs Programmwort einen nicht unwichtigen Aspekt seiner Bedeutung. – Kestenberg wohnte zuletzt ungefähr ein Jahrzehnt lang in einer vom Fehrbelliner Platz abgehenden Straße; die Anschrift seiner Mietwohnung lautete Barstraße 12 – dort befindet sich auch die Gedenktafel. Vgl. »Enthüllung einer Gedenktafel am letzten Berliner Wohnhaus Leo Kestenbergs«, 2017.

49 Vgl. hierzu insbesondere Teil II, 2 und die Bemerkungen zum Forschungs- und Diskussionsstand in Anhang 2 zu diesem Buch.

nen. Der Musikschriftsteller Paul Bekker schrieb 1932, im Jahr der Entfernung Kestenbergs aus dem preußischen Kultusministerium und der gegen Kestenberg gerichteten maßlosen Invektiven: »Gerade Ihnen gegenüber wird erst eine spätere Zeit zu annähernd gerechter Würdigung der getanen, mehr noch der geplanten Arbeit gelangen können.«⁵⁰ Die in diesen Worten vorausgesehene Zukunft ist längst angebrochen; mit diesem Buch soll jedoch ein weiterer Schritt in die von Bekker avisierte und erhoffte Richtung getan werden.

Die nachfolgende Darstellung beansprucht keine Vollständigkeit, sie ergänzt bereits vorliegende Literatur, nicht zuletzt die musikpädagogische. Die Themen der sogenannten »Kestenberg-Reform«, also die Schulmusikreform, die Reform des privaten Musikunterrichts und auch der Aufbau von Volksmusikschulen, werden weitgehend ausgeklammert. Sie sind aus musikpädagogischer Sicht bereits gut erforscht worden und befinden sich bei dieser Disziplin in guten Händen. Innerhalb des übrigen Gebiets der Musikreform – das allerdings nicht bloß einen Rest darstellt – wurde Gegenständen der Vorzug eingeräumt, an denen Kestenberg persönlich besonders interessiert oder beteiligt war.⁵¹

In der gewählten Perspektive begegnet uns ein Kestenberg, der politischer ist, als ihn uns die historische Musikpädagogik bislang vergegenwärtigt hat. Seine Wurzeln im Milieu der Arbeiterbildungsbewegung und in den Debatten des Sozialismus werden ins Licht gerückt, die oft hervorgehobene Beziehung zur Jugendbewegung tritt demgegenüber zurück. Mit der Betrachtung der Musikreform im Preußen der Weimarer Zeit begeben wir uns nicht zuletzt ins Berlin der Zwanzigerjahre mit seinem kulturellen Reichtum, seiner Vielfalt und seinen Konflikten.⁵²

In gewisser Weise stellt das Schicksal von Weimars Musikreform ein Exempel dar. Die künstlerische Blüte des Jahrzehnts steht zur Katastrophe der ersten deutschen Demokratie, die in die nationalsozialistische Gewaltherrschaft,

50 Paul Bekker, *Briefe an zeitgenössische Musiker*, 1932, S. 44.

51 Um zwei wichtige Beispiele zu nennen: Die Geschichte der Staatsoper Unter den Linden und das Musikheim Frankfurt / Oder werden nicht eigens behandelt, obwohl jede der beiden Einrichtungen innerhalb der preußischen Musikpolitik von erheblicher Bedeutung ist. Hier war aber Carl Heinrich Becker, Staatssekretär und Minister von 1919 bis 1930, nicht nur politisch verantwortlich, sondern initiativ und prägend; Kestenberg leistete in diesen Handlungsfeldern allenfalls eine Hilfestellung.

52 Vgl. hierzu auch Dietmar Schenk, *Als Berlin leuchtete. Kunst und Leben im Berlin der zwanziger Jahre*, 2015.

den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust mündete, in einem denkwürdigen Kontrast. Weimars Musikreform liegt am Schnittpunkt der sich überlagernden dramatischen Entwicklungen. Heute stellt sie, Leo Kestenbergs Wirken eingeschlossen, ein Stück Kunst- und Bildungs-, aber auch Demokratiegeschichte dar.⁵³

53 Dass die Stichworte »Bildung« und »Demokratie« in der Weimarer Republik ein Problemfeld umschreiben und dass in ihm »Errungenschaften« zu verzeichnen sind, betont ganz aktuell der von Andreas Braune, Sebastian Elsbach und Ronny Noak herausgegebene Sammelband *Bildung und Demokratie in der Weimarer Republik*, 2022.

Nachwort

Es war purer Zufall, dass mir Kestenberg vor ungefähr 30 Jahren in gerade neu aufgetauchten Archivalien begegnete. Wenige Monate nachdem ich meinen Dienst als junger Archivar an der Hochschule der Künste Berlin, der heutigen Universität der Künste, aufgenommen hatte, rief mich 1992 ein Trödler an, der angab, ein Paket mit wertvollen Briefen zur Berliner Musikgeschichte zu besitzen. Sofort besuchte ich den Händler im Erdgeschoss eines Berliner Mietshauses in Moabit, das ich als düster in Erinnerung behalten habe. Der Karton enthielt mehrere Stöße mit Briefen; die bedeutenderen Absender waren mit Bleistift oben auf der ersten Seite eines jeden Konvoluts notiert: Franz Schreker, Ernst Krenek und eben Leo Kestenberg waren darunter. Letzterer fiel mir durch seine ebenmäßige Handschrift auf (siehe Abb. 3).

Gerade die Briefe Kestenbergs, die sämtlich an den Musikwissenschaftler Georg Schünemann gerichtet waren,¹ ließen mich in der Folgezeit nicht los. Ich sah mir den Archivalien-Fund in der Musikabteilung der Staatsbibliothek, wohin er schließlich gelangte, genauer an und las mich bei Kestenberg fest. Bald fasste ich den Plan, seine Briefe zu edieren. Kestenbergs Wirken rückte mir durch meine Arbeit als Archivar und durch historische Forschungen, die ich in meiner Freizeit betrieb, mit der Zeit immer näher. In Verbindung mit der Verzeichnung des Archivs der Berliner Hochschule für Musik erarbeitete ich eine Monografie über diese bedeutende Ausbildungsstätte, deren Reform Kestenberg maßgeblich befördert hatte.² 2005 beteiligte ich mich an einer Kestenberg-Tagung an der Universität der Künste.³ Mein Editionsprojekt ließ sich in das Projekt von Kestenbergs *Gesammelten Schriften*

1 Es stellte sich heraus, dass es sich bei den Papieren, die der Trödler angeboten hatte, um einen Teil von Schünemanns Nachlass handelte. Zu Georg Schünemann vgl. Teil IV, 2 in diesem Buch. Das Konvolut tauchte schließlich auf einer Auktion der Galerie Bassenge auf. Die Staatsbibliothek zu Berlin konnte es erwerben und fügte es als Supplement dem bereits vorhandenen Schünemann-Nachlass hinzu. Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N Mus. Nachl. 75 (Nachlass Georg Schünemann).

2 Vgl. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik 1869–1932/33*, 2004.

3 Die Tagung fand in Zusammenarbeit mit der Leo-Kestenberg-Musikschule des Bezirks Tempelhof-Schöneberg statt. Vgl. *Leo Kestenberg. Musikpädagogie und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, hg. von Susanne Fontaine, Ulrich Mählert, Dietmar Schenk und Theda Weber-Lucks, 2008.

einbringen, in dessen Rahmen ich die Briefbände betreute; sie erschienen 2010 und 2012.⁴

Seitdem war ich weiterhin mit Kestenberg befasst. Einen für mich wichtigen Vortrag konnte ich 2015 auf Einladung Friedhelm Brusniaks im Würzburger Schloss halten.⁵ Bei aller Unausgeglichenheit, die mein damaliger Text noch an sich hatte, ist er doch zum Nukleus des jetzt vorliegenden Buches geworden. 2020 regte Johannes Fenner, Lektor des Verlags *edition text + kritik*, an, meine Kestenberg-Studien in seinem Verlag in Buchform zu veröffentlichen. Dass mich Damien Sagrillo 2022 nach Luxemburg zu einem internationalen Symposium einlud, hat die abschließenden Arbeiten beflügelt.⁶

Ich danke der *Internationalen Leo-Kestenberg-Gesellschaft* (IKG) und namentlich Friedhelm Brusniak, ihrem früheren Vorsitzenden, dass sie mich über viele Jahre hinweg in ihre Aktivitäten immer wieder freundlich einbezogen haben.

Bei der Erarbeitung des Buches begleitete mich wie bei früheren Projekten meine ehemalige Kollegin im Archiv der Universität der Künste, Karen Krukowski, mit Rat, Tat und nie nachlassender Geduld. Mit Beatrix Himmelmann, The Arctic University of Norway in Tromsø, konnte ich mich bei wichtigen Weichenstellungen besprechen. Johannes Fenner betreute das Buch seitens des Verlags mit Sorgfalt und Freundlichkeit. Ihnen allen danke ich ganz herzlich!

Für finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung bin ich der *Mariann Steegmann Foundation*, namentlich Eva Rieger und Dagny Beidler, sowie der Universität der Künste und ihrem Präsidenten, Norbert Palz, zu großem Dank verpflichtet.

Ermutigt haben mich besonders die zustimmenden Worte meines Kollegen Yohanan Ron, des betagten Leiters des *Israeli Music Archive* an der Universität von Tel Aviv, in dem Kestenbergs archivalischer Nachlass gehütet wird. Er freue sich, schrieb er mir, dass Kestenbergs Erbe in Deutschland nicht vergessen ist. Das vorliegende Buch möge dazu beitragen, dass dies auch künftig so bleibt.

Berlin, im Juli 2023

Dietmar Schenk

4 Leo Kestenberg, *Briefwechsel* (Gesammelte Schriften, Bd. 3.1 und 3.2), hg. von Dietmar Schenk, 2010 und 2012.

5 Vgl. Dietmar Schenk, *Leo Kestenberg und die zwanziger Jahre. Neue Musik, Krolloper, Rundfunkversuchsstelle und anderes*, 2016.

6 Die Tagung »Musik lehren und lernen. Zieldimensionen des Musikunterrichts in international vergleichender Perspektive« fand vom 19. bis 21. Mai 2022 auf dem Belval Campus der Universität Luxemburg in Esch-sur-Alzette statt.