

BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

# WENDE PUNKTE

VERFOLGTE UND VERFEMTE  
KOMPONISTINNEN UND KOMPONISTEN  
VOR UND NACH 1945

ESSAYS UND WERKPORTRAITS

**1 ZUR EINFÜHRUNG**

- 2 GROSSBRITANNIEN:  
FEINDLICHE UND ANDERE AUSLÄNDER**  
von Michael Haas

**SCHLÜSSELWERKE: OPERN**

- 12 USA:  
GENERATIONEN DES EXILS**  
von Frank Harders-Wuthenow

**SCHLÜSSELWERKE: BALLETT**

- 20 UDSSR:  
NEBEN DER OFFIZIELLEN DOKTRIN**  
von Boris Yoffe

**SCHLÜSSELWERKE: SYMPHONIK**

- 28 KOMPONISTEN DER INNEREN EMIGRATION:  
EIN WEITES SPEKTRUM**  
von Christoph Schlüren

**SCHLÜSSELWERKE: SOLOKONZERTE**

- 34 POLEN:  
FLASCHENPOST AUS DER HÖLLE**  
von Frank Harders-Wuthenow

**SCHLÜSSELWERKE: VOKAL- UND CHORMUSIK**

- 40 THERESIENSTADT:  
MUSIK VOR, IM UND NACH DEM GHETTO**  
von Albrecht Dümling

- 44 DER LANGE WEG AUS DEM ABSEITS  
AUS SICHT DES FORSCHENDEN INTERPRETEN**  
von Kolja Lessing

- 47 DIE AUTOREN**

- 48 LESEEMPFEHLUNGEN**

- 49 IMPRESSUM | KONTAKT**



## WENDEPUNKTE DER MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT

# Zur Einführung

*Habent sua fata libelli*, Bücher haben ihre Schicksale – das Diktum des römischen Dichters Terentianus gilt nicht weniger für Partituren. Im 20. Jahrhundert hat es eine ganz neue Bedeutung erfahren. Durch die millionenfache Vertreibung und Ermordung von Menschen in Europa in der Zeit des Nationalsozialismus und des stalinistischen Terrors, durch die systematische Bombardierung von Städten während des Zweiten Weltkriegs wurde unendlich viel Kulturgut verschüttet und vernichtet, Karrieren wurden unterbrochen oder zerstört. Das ganze Ausmaß der Verluste ist bis heute nur zu erahnen. Immer wieder werden neue Schicksale bekannt, tauchen bisher unbekannte oder verloren geglaubte Schätze in Archiven wieder auf.

Die Reflektion über die Auswirkungen der Nazi-Barbarei auf die Musikgeschichte begann erst lange nach 1945. Die meisten der vertriebenen Komponistinnen und Komponisten sahen sich nach der Stigmatisierung aufgrund ihrer Abstammung zudem mit einer neuen Ausgrenzung konfrontiert, weil sie sich nicht der sich in den 1950er Jahren durchsetzenden Doktrin einer jungen Avantgarde unterwarfen, die tabula rasa machen wollte mit der Kultur einer Gesellschaft, der sie pauschal die Verantwortung für Hitlers Vernichtungskrieg und die Shoah gab. In der Sowjetunion wurde der Kampf gegen die Musikschaffenden mit umgekehrten Vorzeichen geführt als Verdikt gegen westliche Dekadenz.

Diesem komplexen und leider hochaktuellen Thema möchte die vorliegende Publikation in all seinen Facetten nachgehen wie auch den Einzelschicksalen von Komponistinnen und Komponisten, die – durch die Zentrifugalkräfte des Exils, der Verbannung oder der Inneren Emigration ins Niemandsland der Musikgeschichte katapultiert – unserer besonderen Aufmerksamkeit bedürfen.

Migration ist eine Konstante der Kulturgeschichte – nicht nur im topographischen Sinne von Ortswechseln von Kulturschaffenden, sondern vor allem auch im Sinne der Migration von Ideen, des geistigen Austauschs über alle oft willkürlich gesetzten nationalen Grenzen hinweg. Viele der Komponistinnen und Komponisten, denen wir diese Publikation widmen, erlebten das Exil als biographische Konstante. Wendepunkte gab es mehrfach in ihrem Leben. Ihre Geschichte, ihre Kunst interessieren uns besonders, weil sie die Utopie trans-

nationaler Existenz Wirklichkeit werden lassen als Gegenentwurf zu identitären und populistischen Ideologien der Abgrenzung und Abschottung.

Deutschland, als „Land der Musik“ nicht nur für sein musikalisches Erbe, sondern auch für die außerordentliche Vielfalt seiner Orchester- und Opernlandschaft weltweit bewundert, kommt im Rahmen dieser Thematik zweifellos eine besondere Rolle zu. Nirgendwo wird die nicht aufzulösende, zutiefst verstörende Parallelität von Zivilisation und Barbarei so eklatant manifest wie in der Mordlust musikliebender Nazis. Kein Land bot so vielen „Fremden“ die Möglichkeit künstlerischer Entfaltung wie das Deutschland der Weimarer Republik. Ein Brief des 1895 im galizischen Tarnopol geborenen polnisch-österreichischen Komponisten jüdischer Abstammung Karol Rathaus von seiner ersten Exil-etappe in Paris im April 1933 an seinen Verleger Hans Heinsheimer bei der Universal Edition in Wien (später bei Boosey & Hawkes in New York) fasst das prägnant zusammen: „Ich kann doch – trotz aller Erkenntnis – nicht glauben, dass das Leben in diesem Lande, das das europäischste aller Länder war, nicht mehr tragbar sein wird. (...) Vielleicht war es ein Zufall, dass ich in Deutschland und beinahe nur in Deutschland mich durchsetzen konnte. Ich versuchte es ausnahmslos mit meiner Leistung, nie war ich gezwungen, Umwege zu machen, nie brauchte ich gesellschaftliche Hilfe in Anspruch zu nehmen. Ist dieses Wirken nur durch das Werk auch woanders denkbar?“

Gedankt sei an dieser Stelle den Autoren der Gastbeiträge dieses Heftes, ausgewiesenen Experten, die sich als Forscher und Musiker seit Jahrzehnten mit Herzblut der Aufgabe widmen, das epochale Zerstörungswerk der totalitären Systeme im 20. Jahrhundert aufzuarbeiten, die Schicksale ihrer Schöpferinnen und Schöpfer in unser Bewusstsein und kostbare Musik ins Musikleben zurückzuholen – eine Sisyphusarbeit. Dass diese so schnell kein Ende haben wird, zeigen die „Funde“ der letzten Zeit, die uns gerade besonders beschäftigen: die Nachlässe von Maria Herz, Julia Kerr und Hans Winterberg, die erst seit kurzem erschlossen werden. Kontaktieren Sie uns gerne für weitergehende Informationen, für Partituren und Hörproben. Wir wünschen eine anregende Lektüre!

Frank Harders-Wuthenow  
Jens Luckwaldt

MICHAEL HAAS

## Großbritannien: Feindliche und andere Ausländer

Der Generalsekretär des Berliner „Hilfsvereins der deutschen Juden“, Mark Wischnitzer (1882–1955), veröffentlichte eine allgemeine Einschätzung der Lage der Juden, die Deutschland nach 1933 verließen. Sein Artikel, nach dem „Anschluss“ Österreichs, aber vor der Zerschlagung der Tschechoslowakei geschrieben, erschien 1941 in der Zeitschrift *Jewish Social Studies*. Darin teilte er die Phasen der Emigration in folgende vier Blöcke ein: 1933 bis 1935, 1936 bis 1938, März bis November 1938 sowie nach den Novemberpogromen von 1938. In der ersten Phase wanderten die Betroffenen in Nachbarländer aus, überwiegend nach Frankreich oder in die Niederlande, aber unter bestimmten Umständen auch nach Palästina und Großbritannien. Wischnitzer zufolge flohen in dieser ersten Phase 80.000 Juden aus Deutschland, die meisten davon bereits Anfang 1933. Bis Herbst 1933 ging nach seinem Bericht die Zahl der Emigranten dann leicht zurück, was darauf schließen ließ, dass die verbliebenen Juden lediglich darauf bedacht waren, sich an die neuen Lebensumstände anzupassen. Tatsächlich wurden bis 1934 sogar Gesetze verabschiedet, wonach die Diskriminierung von „Nichtariern“ verboten war, und es ergingen Anweisungen an die Polizeibehörden, Juden, die legal einer Arbeit nachgingen oder Unternehmen führten, zu schützen – natürlich wurde durch diese Zugeständnisse nicht die Praxis der Entlassung aller staatlich angestellten Juden ausgesetzt, was den Großteil der Musiker und Pädagogen im Bereich der klassischen Musik betraf. Die Lage hatte sich sogar so weit stabilisiert, dass der Hilfsverein 1934 nur jüdischen Familien mit Kindern die Emigration empfahl. Nach der Verabschiedung der Nürnberger Gesetze 1935 wanderten wieder vermehrt Juden aus, nun auch vielfach in die Vereinigten Staaten oder nach Lateinamerika. Viele Betroffene, denen eine Weiterreise in die USA vorschwebte, reisten zunächst nach Großbritannien, wo es einschlägige Hilfsdienste gab, die für Flüchtlinge potenzielle Geldgeber suchten oder auch Angehörige im Ausland ausfindig machten, die möglicherweise bürgen könnten.

Für die Einwanderung in das Gebiet des Britischen Commonwealth brauchte man eine Genehmigung – nur spezielle Fachkräfte wurden aufgenommen. Aus diesem Grund bot der Hilfsverein umfassende Umschulungsprogramme an, damit Auswanderungswillige mit beruflicher Qualifikation entsprechende Nach-

weise für ihr jeweiliges Zielland erwerben konnten. Bis Anfang 1938 hatten 140.000 Juden Deutschland verlassen, doch mit dem Anschluss Österreichs im März 1938 war die jüdische Bevölkerung schlagartig von 360.000 auf 540.000 angewachsen. Nach den schrecklichen Gewaltexzessen gegen Juden nach dem Anschluss führte das Vereinigte Königreich eine Visumpflicht für Einreisende ein, und im Sommer fand auf Initiative und unter Leitung der USA die Konferenz von Evian statt, bei der zweiunddreißig Länder diskutierten, wie die Krise der jüdischen Fluchtbewegung aus Hitlerdeutschland gelöst werden könnte. Da dort kein Konsens erzielt wurde, nutzten die Nationalsozialisten die Konferenz als Gelegenheit zur Propaganda in dem Sinne, dass jedes Land sich für die Ausweisung seiner eigenen jüdischen Bevölkerung entschieden hätte, wenn es die Möglichkeit dazu gehabt hätte. Durch die Pogrome der sogenannten „Reichskristallnacht“ wurde im November 1938 klar, dass Deutschland für Juden nicht mehr sicher war. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verschlechterte sich die Lage dann gravierend – auch wenn der Massenmord an den Juden erst nach der Wannseekonferenz 1942 offiziell beginnen sollte, hatten die deutschen „Einsatzgruppen“ den Genozid an der jüdischen Bevölkerung in den von den Nationalsozialisten besetzten Gebieten Osteuropas bereits begonnen.

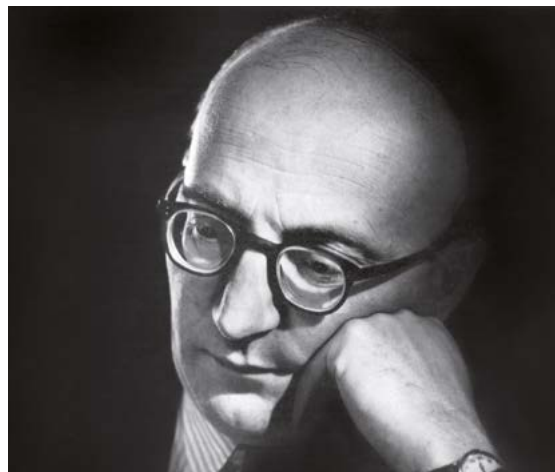


Maria Herz

Nach der Zerschlagung der Tschechoslowakei fühlten sich die Briten zur Aufnahme von Flüchtlingen verpflichtet, da sie die Entwicklungen nach dem Münchner Abkommen vom September 1938 direkt beeinflusst hatten. Bevorzugt aufgenommen wurden in erster Linie politische Gegner Hitlers aus der Tschechoslowakei, gefolgt von Österreichern, die nach dem Anschluss Österreichs in die Tschechoslowakei geflohen waren. Die geringste Priorität wurde Juden eingeräumt – sie galten als Wirtschaftsmigranten, obwohl die meisten von ihnen durch die Eingliederung des Sudetenlands sowie Böhmens und Mährens in das Deutsche Reich in die aktuelle Notlage geraten waren.

Aus Angst vor einem Erstarren des Antisemitismus in Großbritannien legten einflussreiche jüdische Stimmen der Regierung nahe, die Tatsache „herunterzuspielen“, dass es sich bei den vor Hitler Geflüchteten überwiegend um Juden handelte. Die „Incorporated Society of Musicians“ unter Leitung des Komponisten Sir George Dyson setzte sich für den Schutz von Arbeitsplätzen ein, indem es geflüchteten jüdischen Musikern verboten wurde, eine Stelle anzunehmen. Dies hielt Dyson für notwendig, da die große Mehrheit der aus Deutschland kommenden Musiker technisch und fachlich versierter erschienen als ihre britischen Kollegen. Nach Kriegsausbruch nahmen die Ressentiments zu, da Pädagogen und Orchestermusiker eingezogen und ihre Stellen nun vorübergehend von Angehörigen eben jenes Landes übernommen wurden, gegen das Großbritannien Krieg führte. Da die Tatsache, dass die meisten Geflüchteten Juden waren, unter den Teppich gekehrt wurde, begegnete man den Betroffenen mit weniger Sympathie, als es sonst der Fall gewesen wäre.

Vor diesem Hintergrund kamen Komponistinnen und Komponisten wie **Berthold Goldschmidt**, **Hans Gál**, **Egon Wellesz**, **Franz Reizenstein** und **Maria Herz** in Großbritannien an. Wie sehr es ihnen gelang, sich dort musikalisch zu etablieren, hing stark von ihrem Alter zum Zeitpunkt der Einwanderung ab. Maria Herz war 1878 geboren worden, Egon Wellesz 1885, Hans Gál 1890, Berthold Goldschmidt 1903 und Franz Reizenstein 1911. Den ältesten unter ihnen fiel ein neuerlicher Karriereaufbau am schwersten. Maria Herz war bereits 1901 vor dem deutschen Antisemitismus nach Großbritannien geflohen, musste dann 1914 jedoch als „feindliche Ausländerin“ nach Deutschland zurückkehren, wo sie bis 1935 blieb. Nach kurzen Aufenthalten in Frankreich und der Schweiz kehrte sie nach England zurück, wo sie die Kriegsjahre mit Schriften und Vorträgen über musikalische Themen verbrachte. Das Komponieren gab sie nach 1935 gänzlich auf. Egon Wellesz ließ sich in Oxford nieder, wo er einen Lehrauftrag am Lincoln College erhielt. Hans Gál war fast mittellos, bis er an der Universität Edinburgh unterrichten konnte. Reizenstein, Wellesz und Gál waren 1940 ebenfalls als „feindliche Ausländer“ interniert, aber bereits nach wenigen Monaten wieder entlassen worden, sobald feststand, dass von ihnen keine Gefahr ausging. Gál, der in keiner Lage untätig bleiben konnte, schrieb während der Haft seine *Huyton Suite* für die



Franz Reizenstein

ungewöhnliche Besetzung aus Flöte und zwei Violinen, da dies die einzigen Instrumente waren, für die sich im Lager kompetente Spieler finden ließen.

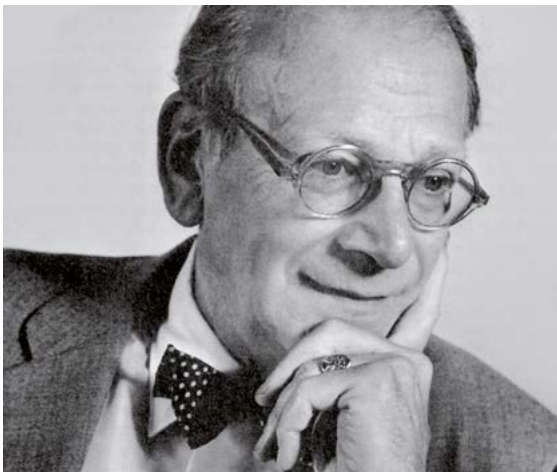
Wellesz und Gál waren in Deutschland erfolgreiche Opernkomponisten und Inhaber prestigeträchtiger akademischer Positionen gewesen: Gál als Direktor des Konservatoriums in Mainz und Wellesz als Professor an der Universität Wien. Da sie in dem Genre, das ihnen die größte Anerkennung beschert hatte, nicht mehr komponieren konnten und mit – in ihren Augen – minderwertigen akademischen Posten vorlieb nehmen mussten, bedurfte es für beide gewaltiger Anstrengungen, sich neu zu erfinden. Noch stärker benachteiligt war Maria Herz, da Frauen, die komponierten, so wie in ihrer Heimat Deutschland auch in Großbritannien auf großen Widerstand stießen – trotz des Erfolgs von Ethel Smyth. Von Vorurteilen dieser Art entmutigt, veröffentlichte sie Werke ab 1926 unter dem Pseudonym „Albert Maria Herz“, einer Kombination ihres eigenen Namens mit dem ihres verstorbenen Ehemanns. Stilistisch verschmolz sie den Klang der Spätromantik mit dem der frühen Moderne, ähnlich wie ihr Zeitgenosse Karol Szymanowski. Trotz ihres Schweigens als Komponistin von 1935 bis zu ihrem Tod 1950 hinterließ sie eine Reihe vor allem orchestraler und kammermusikalischer Werke, 15 davon mit Opusnummern. Unmittelbar nach Kriegsende siedelte sie von Großbritannien nach New York über. Gál und Wellesz konnten sich wieder erfolgreich etablieren. Beide leisteten als Komponisten und Musikwissenschaftler wichtige Beiträge, auch wenn sie in Großbritannien nicht an ihre Opernerfolge in Deutschland anknüpfen konnten.

Goldschmidt kam 1935 nach England, nur kurz nach seinem ersten Erfolg mit der Mannheimer Uraufführung seiner Oper *Der gewaltige Hahnrei* 1932. Die für 1933 geplante Berliner Premiere wurde durch Hitlers Ernennung zum Reichskanzler durchkreuzt. Reizenstein hatte, obschon einer der talentiertesten Schüler Paul Hindemiths, zum Zeitpunkt seiner Ankunft in England 1934 noch keinen bleibenden Eindruck als Kom-



Hans Gál

ponist hinterlassen. Als in zeitlicher Abfolge „Letzter“ vermochte er sich in Großbritannien am leichtesten als Komponist zu etablieren, und deutlich erfolgreicher, da er sämtliche Genres von Filmmusik über Oper und Parodie bis hin zu vielen Orchesterstücken und kammermusikalischen Werken bediente. Zu Einflüssen Hindemiths, seines Lehrers an der Berliner Hochschule für Musik, die man in Reizensteins *Prolog, Variationen und Finale* für Violine und Klavier oder Orchester (op. 12 und op. 12a) oder in seinem *Bläserquintett* op. 5 hören kann, gesellten sich solche, die der junge Immigrant als Student bei Ralph Vaughan Williams empfing. Infolgedessen verschmilzt in seiner Musiksprache der eckige Stil der Neuen Sachlichkeit mit den weicheren Strukturen von Vaughan Williams zu einer Klangwelt, die für einen rein deutschen oder britischen Komponisten derselben Generation nicht erreichbar gewesen wäre. Er wurde somit fast zum „Exilkomponisten“ par excellence, der verschiedene Einflüsse in einer Synthese verband und eine einzigartige Sprache schuf, die charakteristisch und unverwechselbar war. Einige Jahre später entstand in Zusammenarbeit mit dem in Berlin



Egon Wellesz

geborenen Humoristen, Zeichner und Musiker Gerard Hoffnung eine Klavierkonzert-Parodie – das *Concerto Populare*, bei dem der Solist Grieg und das Orchester Tschaikowsky spielt. Als talentierter junger Mann, der in London die musikalische Bühne betrat, wurde er von seinen britischen Zeitgenossen leichter akzeptiert und genoss, in einer Reihe von Genres, wohl mehr Anerkennung als ältere Geflüchtete. Generationsunterschiede spielten definitiv eine Rolle, und Komponisten, die als Kinder nach Großbritannien kamen, wie Joseph Horowitz (1926–2022) oder Alexander Goehr (1932–2024), betrachteten sich selbst nie als etwas anderes denn als britische Komponisten.

Im starken Gegensatz dazu steht Berthold Goldschmidt, für den es äußerst bitter gewesen sein muss, der Möglichkeit beraubt worden zu sein, sich in seinem Heimatland voll und ganz zu entfalten. Doch wurde er aufgrund seines außergewöhnlichen Könnens bald als Dirigent verpflichtet und wandte sich auch wieder dem Komponieren zu. Seine Oper *Beatrice Cenci* und sein Liederzyklus *Mediterranean Songs* für Tenor und Orchester zeugen davon, dass Goldschmidt sich an sein neues musikalisches Umfeld unbedingt anpassen wollte. Als *Beatrice Cenci* bei einem Wettbewerb des British Arts Council für eine neue Oper in englischer Sprache ausgezeichnet wurde, muss er geglaubt haben, sein Ziel der Integration und Anerkennung in der neuen Heimat erreicht zu haben. Aber wieder wurde er mit grausamen und offenbar unüberwindbaren Realitäten konfrontiert, denn der British Arts Council war davon ausgegangen, dass „die beste neue Oper in englischer Sprache“ auch von einem Briten stamme. Die beiden prämierten Stücke, Goldschmidts *Beatrice Cenci* sowie *Deirdre of the Sorrows* des österreichischen Schönberg-Schülers Karl Rankl, waren von einer britischen Jury ausgewählt worden, die nur die Qualität der Werke beurteilt hatte – in Unkenntnis, woher die Komponisten kamen. Als sich herausstellte, dass beide Opern aus der Feder ehemaliger Flüchtlinge stammten, wurden die Preise stillschweigend zurückgezogen. Man hatte Goldschmidt aus Deutschland vertrieben, weil laut Hitler Juden keine Deutschen sein konnten. Nun wurde ihm klar, dass ein Flüchtling niemals Brite würde sein können, ganz egal, wie erfolgreich er sich musikalisch auch wandeln mochte. So verstummte er für die nächsten fünfundzwanzig Jahre und trat nur dezent, als Orchestrator, „Lückenfüller“ und schließlich 1960 als Dirigent von Mahlers *Zehnter Symphonie*, aus dem Schatten Deryck Cookes.

Auch Egon Wellesz hatte beim besagten Wettbewerb des British Arts Council eine Oper eingereicht – *Incognita*, auf ein Libretto von Elizabeth MacKenzie nach einem Schauspiel von William Congreve. Diese schaffte es zwar nicht in die Endrunde, wurde jedoch am 5. Dezember 1951 vom Oxford University Opera Club aufgeführt. In Deutschland und Österreich waren Wellesz' Opern und Ballette in Sachen neuer Musik nicht wegzudenken gewesen, und neben Richard Strauss war Wellesz der einzige Komponist, für den Hugo von Hofmannsthal ein Libretto schrieb (*Alkestis*, 1922).



Wellesz' Oper *Die Bakchantinnen* wurde 1931 an der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Clemens Krauss aus der Taufe gehoben. Weitere Opern und etliche Ballette aus seiner Feder hatten ihre Uraufführung an den renommiertesten Häusern Deutschlands, unter anderem in Berlin, erlebt.

Wellesz hatte erklärt, kein österreichischer Komponist seiner Generation würde nach Mahler noch eine Symphonie in Angriff nehmen. Dennoch gelangte er durch das Gefühl des Fremdseins in einem Land, das ihn ständig daran erinnerte, nicht dazuzugehören, zu der Vorstellung von der Symphonie als ultimativer Bekundung österreichisch-deutscher Identität. Er schrieb seine *Erste Symphonie* im Alter von 60 Jahren, und ohne zu zögern nahmen Sergiu Celibidache und die Berliner Philharmoniker sich ihrer an. Ihr sollten weitere drei Gattungsbeiträge folgen, die stilistisch eine Mischung aus Bruckner und Elgar, verbunden mit der Knappheit von Haydn und Mozart darstellen. Die *Dritte Symphonie* war ein Auftragswerk von Sir Adrian Boult, wurde von den Neue-Musik-Verantwortlichen der BBC jedoch als zu gemäßigt zurückgewiesen. Seiner *Vierten Symphonie* gab Wellesz den Beinamen „Austriaca“. Danach kehrte er einer, in seinen Augen, publikumsfreundlichen Musiksprache den Rücken. Sein Unterricht bei Arnold Schönberg spiegelte sich in der *Fünften Symphonie* wider, einem streng zwölfköpfigen Werk. Die nächsten vier Symphonien, obschon klassisch im Aufbau, waren atonal, womit der Komponist seiner expressiven, rauen und oft extrem dissonanten Stilistik treu blieb.



Berthold Goldschmidt

Auch Hans Gál eilte im Vereinigten Königreich der Ruf eines äußerst erfolgreichen Opernkomponisten voraus. Während seine Zeitgenossen sich der Atonalität und Zwölftonmusik verschrieben hatten, hielt Gál – wie auch Zemlinsky – an einer schön gestalteten, vielschichtigen, polyphonen Klangwelt fest. Sein reiches Œuvre an Kammermusik, mit Streichquartetten, Sonaten und Suiten für Violine, Viola und Violoncello sowie Liedern, zeugt gleichermaßen von Können wie von Sensibilität für Melodie. Gál verkannte die grausamen Absichten des Hitler-Regimes – bis er endgültig



Berthold Goldschmidts *Der gewaltige Hahnrei* | Stadttheater Bremerhaven 2014



Andrzej Panufnik

aus Deutschland vertrieben wurde. Mit der Rückkehr nach Wien entwickelte er allmählich eine robustere, weniger filigrane und verfeinerte musikalische Sprache. Es entstanden zunächst das Oratorium *De Profundis*, dann eine innige *Serenade für Streichorchester*. Gál war der Inbegriff des Komponisten, der – egal unter welchen Umständen – einfach nicht mit dem Komponieren aufhören konnte. Wenn *De Profundis* von tiefer Unruhe zeugt, so liefert die *Serenade* mit ihrer lichten Ruhe das Gegenmittel dafür. Nach seiner Ankunft in Großbritannien verdichtete sich seine Musiksprache in umfangreicheren Orchesterwerken wie der *Zweiten Symphonie* und dem *Cellokonzert*. Gál war als Komponist davon überzeugt, dass Kunst nie der Jagd nach Neuem geopfert werden sollte. Für ihn bildeten strukturelle Klarheit und harmonische Individualität immer die perfekte Vorlage für Kreativität. Seine letzte Oper *Die beiden Klaas* war in Dresden gleich nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler vom Spielplan genommen worden und erlebte ihre Uraufführung erst 1990 in einer englischen Übersetzung an der Oper in York, drei Jahre nach Gáls Tod. Im britischen Exil kompo-



Roberto Gerhard

nierte Gál weiter, weil dies seine Bestimmung war, und blieb damit seiner Kunst und seinem Beruf treu. Anders als Goldschmidt, der sich entmutigen ließ, war Gáls Schöpferkraft schier unendlich – unermüdlich schuf er Werke für Berufsmusiker, Amateure und Schüler und verweigerte sich ausdrücklich, ja militant dem musikalischen Mainstream.

Das Ende der europäischen Großreiche nach dem Ersten Weltkrieg hatte letztlich eine Destabilisierung zur Folge. Bis in die 1930er Jahre hatten sich unterschiedliche autoritäre Regierungen gebildet, die jeweils das entstandene Vakuum füllten. Einige dieser Diktaturen hielten sich für progressiv und hegten keinerlei Absicht, zur alten Ordnung zurückzukehren: Kommunismus, Nationalsozialismus und Faschismus. Andere wiederum waren reaktionär und betrachteten sich als Platzhalter bis zur Wiedereinführung der absoluten Herrschaft von Kirche und Krone. **Andrzej Panufnik** (1914–1991), ein hoch angesehener Komponist und als solcher Vorbild für seine Kollegen, kam 1954 aus dem kommunistischen Polen nach England, während der einstige Schönberg-Schüler **Roberto Gerhard** (1896–1970), ein Katalane und der führende moderne Komponist in Spanien, 1939 vor der Diktatur Francos floh. Beiden gelang in Großbritannien eine erfolgreiche Karriere, ganz im Gegensatz zu jüdischen Zunftkollegen, die vor Hitler geflohen waren. Gerhards Oper *La Dueña* stieß bei ihrer Ausstrahlung 1949 in der BBC auf besonders positive Resonanz bei den Neue-Musik-Verantwortlichen – just in der Zeit, als die *Dritte Symphonie* von Egon Wellesz abgelehnt wurde. Panufnik wurde ein führender Protagonist der britischen Klassikszene und 1991 sogar in den Ritterstand erhoben. Seine *Zehnte Symphonie* widmete er dem gleichfalls einst geflüchteten Sir Georg Solti, unter dessen Leitung das Werk 1990 mit dem Chicago Symphony Orchestra uraufgeführt und eingespielt wurde. Panufniks Aufnahme in den britischen Musikadel steht ganz im Gegensatz zu Gerhard, der sich in eine umgekehrte, immer experimentellere Richtung bewegte und sich als einer der ersten Komponisten in Großbritannien ernsthaft mit elektronischer Musik befasste. Man kann hier eine Dichotomie sehen: Gerhard floh vor der Unterdrückung durch ein konservatives Regime, um dann immer progressiver zu werden, während Panufnik, der dem polnischen Musik-Establishment angehörte, sich nach seiner Flucht nahtlos in den Mainstream der zeitgenössischen Musik Großbritanniens einfügte.

Man kann nur darüber spekulieren, warum es diesen so verschiedenen Persönlichkeiten in ihrer neuen Heimat so unterschiedlich erging. Jüdische Musikerinnen und Musiker, die vor Hitler flohen, strömten in großer Zahl nach England, sodass ihr potentieller Beitrag eher als störend empfunden wurde – wenn es sich um Instrumentalisten handelte, so waren sie in der Regel technisch besser ausgebildet als ihre britischen Kollegen, waren sie jedoch Komponisten, so umwehte sie der Ruf einer degenerierten Moderne, deren Ideen sich mit





Bühnen-UA von Roberto Gerhards *La Dueña* | Teatro Lírico Nacional Madrid 1992

dem dezenteren britischen Geschmack nicht vereinbaren ließen. Weniger Komponisten folgten dem Beispiel Panufniks und flohen aus dem Ostblock; es müssten noch tausende Doktorarbeiten darüber geschrieben werden, warum dies so ist und warum ein so viel größerer Teil der Musik aus den ehemaligen Sowjetstaaten so viel universeller erscheint als die Musik aus dem demokratischen Westen. Nach Francos Sieg in Spanien ging allein Gerhard ins britische Exil, während republikanisch gesonnene Musiker wie zum Beispiel Manuel de Falla meist nach Lateinamerika flohen.

In Summe ist Exil je nach Land von vielen Faktoren abhängig. Wie die Betroffenen aufgenommen werden, hängt definitiv von ihrer Anzahl ab. Flucht aus ideologischen Gründen wie bei Panufnik wird eher begrüßt als die Ankunft derjenigen, denen das Etikett von „Wirt-

schaftsmigranten“ anhaftet. Auch kann man sicher annehmen, dass Komponistinnen und Komponisten wie Gál, Wellesz, Goldschmidt und Herz, die in Deutschland bereits etabliert waren und dann fliehen mussten, in ihrer Heimat einen prägenderen Eindruck hinterlassen hätten als in Großbritannien, hätten sie nur bleiben dürfen. Auch Panufnik war in Polen etabliert gewesen – vielleicht gab es sowohl ideologische als auch ästhetische Gründe, dank derer er sein kreatives Können auf nur minimalen Umwegen zur Geltung brachte. Gerhard entwickelte sich in Großbritannien zu einem Komponisten der Moderne; im Spanien vor Franco entstanden in der Kunst und Literatur viele neue Ideen – in der Musik vielleicht etwas weniger. Die Frage, wie sich Gerhard entwickelt hätte, wenn es Franco nicht gegeben hätte, muss offen bleiben. Aber wie Historiker immer wieder betonen: Es gibt in der Geschichte kein „Wenn“.

# Schlüsselwerke: Opern



## GOTTFRIED VON EINEM

### *Der Prozess*

Michael Laurenz, Jochen Schmeckenbecher, Matthäus Schmidlechner, Lars Woldt, Johannes Kammler, Jörg Schneider, Ilse Eerens, Anke Vondung | ORF Radio-Symphonieorchester Wien | HK Gruber (Salzburger Festspiele 2018)

Capriccio C5358



## GOTTFRIED VON EINEM

### *Der Besuch der alten Dame*

Christa Ludwig, Eberhard Waechter, Heinz Zednik, Emmy Loose, Hans Beirer, Hans Hotter | Chor & Orchester der Wiener Staatsoper | Horst Stein (Wien 1971, Re-release 2018)

Orfeo C 930 182 1

## GOTTFRIED VON EINEM

### *Der Prozess*

op. 14 (1950–52) | 120 Min.  
Oper in neun Bildern (zwei Teilen)

Libretto von Boris Blacher und Heinz von Cramer nach Kafka (dt.)

S, M, 4T, 2Bar, kleine Rollen;  
3(II,III=Picc).2.2.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–Klv–Str

arr. Tobias Leppert (2021):  
2(II=Picc).1.1.1–2.2.2.1–Schlz(2)–Klv–Str(1.1.1.1.1 oder mehr)

Nur kurz nach dem Krieg entstanden, ist *Der Prozess* wie schon sein Vorgängerwerk, von Einems erste Oper *Dantons Tod* (1944, Uraufführung 1947), ein Reflex auf die jüngste Vergangenheit, auf das unerbittliche, kafkaeske Verfolgungssystem der Nazis, geht aber auch existentiellen Fragen wie der Verstrickung in Schuld und (Erb-) Sünde unerbittlich auf den Grund. 1953 bei den Salzburger Festspielen unter der musikalischen Leitung von Karl Böhm uraufgeführt, wurde *Der Prozess* rasch von zahlreichen Bühnen auch außerhalb des deutschsprachigen Raums nachgespielt. Seit den späten 2010er Jahren erlebt das Werk eine Renaissance.

### *Der Besuch der alten Dame*

op. 35 (1968–70) | 130 Min.  
Oper in drei Akten

Libretto von Friedrich Dürrenmatt; englische Übersetzung von Norman Tucker (dt., engl., frz., ital.)

Hauptrollen: M, heldT, Bar;  
Nebenrollen: 2S, lyrS, M, 8T, 3Bar, 3BBar, 2B, Sprechrolle, stumme Rolle; Chor;

2.Picc.2.2.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(6)–Str;  
Bühnenmusik: 2 Glocken, Bahnhofsglocke, Feuerglocke, Git

1971 an der Wiener Staatsoper mit Christa Ludwig in der Titelpartie uraufgeführt und vielfach nachgespielt, ist von Einems vierte Oper ein Paradestück über persönliche wie gesellschaftliche Schuld, Mitläufertum und Verrohung: Güllen ist überall ... Friedrich Dürrenmatt selbst arbeitete seine erfolgreiche „tragische Komödie“ zum Libretto um, und der auf der Höhe seines Könnens stehende Komponist belebte das klassisch-literarische Operngenre neu – in seiner Kunst des psychologischen Instrumentierens und der Ausdrucksverdichtung im Rahmen musikalisch streng umrissener Formen findet Dürrenmatts zwischen

Direktheit und hinterhältiger Metaphorik, Bosheit und unterschwelliger Lyrik pendelnde Sprache ihre perfekte Entsprechung.

## ROBERTO GERHARD

### *Die Dueña*

(The Duenna, 1945–49) | 130 Min.  
Oper in drei Akten, Aufführungsedition von David Drew (1991)

Libretto vom Komponisten und Christopher Hassall nach Richard Brinsley Sheridans Komödie; deutsche Übersetzung von Alexander Gruber und Frank Harders-Wuthenow (engl., dt.)

Hauptrollen: S, 2M, 2T, 2Bar, B;  
Nebenrollen: T, B, 3 Sprechrollen; Chor;  
Tanzensemble;  
2.Picc.2.EH.2.Bkl.2–4.2.2.Euph.1–Pkn.Schlz(3)–Cel–Hrf–Str

daraus auch *Interlude and Arias* für Mezzosopran und Orchester (1961) | 15 Min.:  
2.Picc.2.EH.2.Bkl.2–4.2.3.1–Pkn.Schlz(2)–Hrf–Str

Seine einzige eigene Oper (er bearbeitete später noch die berühmteste der vielen Zarzuelas seines Landsmanns Francisco Barbieri, *El barberillo de Lavapiés* von 1874) schrieb Gerhard ohne Auftrag – bis 1947 widmete er sein Komponieren sogar ausschließlich diesem Stück. Richard Sheridans mehrfach und in unterschiedlichen Epochen vertonte, auch als „Die Verlobung im Kloster“ bekannte Verwechslungskomödie von 1775 bot Gerhard die Möglichkeit zu einem orchestral vielfarbig schillernden, vokal betörenden und dramatisch packenden Stil-Amalgam: Der Schauplatz Sevilla ist mit einer vielfältigen Verarbeitung spanischer Folklore, mit Tanzrhythmen von Habanera bis Bolero präsent, während zur Verdeutlichung des zentralen Konflikts – zwei Liebespaare setzen sich mit List gegen die Heiratspolitik ihrer Eltern zur Wehr – modernste Reihentechnik Einsatz findet. Nach einer BBC-Radioproduktion 1949 (mit Peter Pears in tragender Rolle) und einer konzertanten Darbietung 1951 beim IGMM-Festival in Frankfurt wurde der Reiz der Oper bei der umjubelten Erstinszenierung 1992 in Madrid und Barcelona wiederentdeckt.

**BERTHOLD GOLDSCHMIDT****Der gewaltige Hahnrei**

op. 14 (1929–30) | 105 Min.

Eine musikalische Tragikomödie in drei Akten

Libretto vom Komponisten nach Fernand Crommelyncks *Le Cocu Magnifique* in der deutschen Übersetzung von Elvira Bachrach; englische Übersetzung vom Komponisten und Bernard Keffe (dt., engl.)

2S, 2A, 3T, Bar, 2B; Chor;  
3(I,II,III=Picc).2.EH.1.EsKl.Bkl.2SSax(ad lib.).2.Kfg-4.3.3.1-Pkn.Schlz(4)-Hrf-Str;  
Bühnenmusik: 0.1.1.1-1.1.1.0-grTr mit Bk

daraus auch Konzertsuite für Orchester op. 14a (1933) | 18 Min.: 2(II=Picc).2.EH.1.EsKl.Bkl.2SSax(ad lib.).2.Kfg-4.3.3.1-Pkn.Schlz(4)-Hrf-Str

In Crommelyncks zugrundeliegender Farce von 1921 will der eifersüchtige Bruno den Zweifel an der Treue seiner Frau dadurch bezwingen, dass er sie allen Männern im Ort feilbietet – Erniedrigung, Gewalt und Vertreibung sind die Folge. Nachdem das Stück in einer konstruktivistischen Inszenierung von Wsewolod Meyerhold Furore gemacht hatte, regte Arthur Maria Rabenalt eine Vertonung an. Goldschmidts Operfassung, von Jazzanklingen und neuer Sachlichkeit durchzogen, erlebte Mitte Februar 1932 ihre erfolgreiche Uraufführung in Mannheim; eine geplante Berliner Produktion 1933/34 aber fand nicht mehr statt. Die Decca-Einspielung sowie Harry Kupfers Berliner Inszenierung stellten 1994 einen Höhepunkt der Wiederentdeckung Goldschmidts dar und offenbarten den *Gewaltigen Hahnrei* als eine der bedeutendsten Opern, deren Wirkungsgeschichte durch das NS-Regime abgewürgt wurde.

**PAVEL HAAS****Scharlatan**

op. 14 (Šarlatán, 1934–37) | 125 Min.

Tragikomische Oper in drei Akten

Libretto vom Komponisten; deutsch von Jaroslava und Thomas Mandl (tschech., dt.)

22S, 6T, Bar, 2B; kleine Rollen; Chor;  
2.Picc.2.EH.2.Bkl.2.Kfg-4.3.3.1-Pkn.Schlz(3-4)-Hrf-Cel-Str

daraus auch Konzertsuite für Orchester | 25 Min.

Haas' einzige Oper wurde Anfang April 1938 mit großem Erfolg in Brünn uraufgeführt, musste aber nach dem Münchner Abkommen vom Spielplan genommen werden. Schon beim Verfassen des Librettos, dem Josef Wincklers 1928 erschienener Roman *Doctor Eisenbart* zugrunde lag, musste der Komponist, den „Nürnberger Gesetzen“ mit ihrem Verbot der Verbindung des Jüdischem mit dem Deutschen folgend, Hinweise auf die Vorlage

kaschieren: Das Sujet wurde „tschechisiert“; aus dem historischen, zur Barockzeit berühmten Wunderdoktor wurde ein fiktiver Pustrpalk, der als fahrender Quacksalber in einer vom Dreißigjährigen Krieg verwüsteten Welt tragikomische Abenteuer erlebt. *Scharlatan* ist geprägt von modern getöntem böhmischem Kolorit. Ende der 1990er Jahre in Prag und Wexford wiederentdeckt und eingespielt, war erst 2009 die deutsche Erstaufführung zu erleben.

**PAVEL HAAS****Šarlatán**

Vladimír Chmelo,  
Anda-Louise Bogza,  
Miroslav Švejška,  
Jitka Svobodová, Jan  
Markvart, Jan Ježek |  
Philharmonischer Chor  
Prag | Orchester der  
Staatsoper Prag |  
Israel Yinon

Decca 460 042-2

**JULIA KERR****Der Chronoplan**

(1930–32) | ca. 120 Min.

Oper in vier Akten, vervollständigt und  
eingesetzt von Norbert Biermann (2024)

Libretto von Alfred Kerr (dt.)

3S, M, A, 4T, buffoT, Bar, 4B; kleine Sprechrollen;  
gem. Chor (mit Soli);  
2.Picc.2.EH.2.Bkl.2.Kfg-4.3.3.1-Pkn.Schlz-Hrf-  
Cel/Klv/Org(2Spieler)-Str; hinter der Bühne:  
Picc.Ob.2Ebcl.Fg-3Vla.3Kb-Windmaschine

Julia Kerr: *Der Chronoplan* | Partiturhandschrift



**SIMON LAKS****L'Hirondelle inattendue****KAROL RATHAUS**

**Le Lion amoureux** – Suite  
aus dem Ballett op. 42b |  
**Prelude for Orchestra**

Patrick Agard, Kévin Amiel, Daniel Borowski, Eugénie Danglade, Sandrine Eyglie, Ute Gfrerer, Anna Karasińska, Agnieszka Makówka, Eduarda Melo, Grzegorz Pazik, Cyril Rovey, Katarzyna Trylnik |  
Polish Radio Choir Krakow |  
Polish Radio Symphony  
Orchestra Warsaw | Łukasz Borowicz

eda records EDA 035

**BOHUSLAV MARTINŮ****Komödie auf der Brücke**

Esther Dierkes, Stine Marie Fischer, Björn Bürger, Andrew Bogard, Michael Smallwood |  
Staatsorchester Stuttgart |  
Cornelius Meister

Capriccio C5477

Das Manuskript ihrer zweiten Oper nahm Julia Kerr (1898–1965), zweite Ehefrau des Berliner Großkritikers Alfred Kerr, unvollendet mit ins Exil. Nach dem Krieg erfolgten zwei Rundfunkproduktionen des Fragments, das erst mehr als 70 Jahre später aufführungsfertig komplettiert werden konnte. *Der Chronoplan* ist ein Zeit- und Schlüsselstück, in dem Prominente aus Kunst und Wissenschaft einander die Klinke in die Hand geben: In einer Zeitmaschine Albert Einsteins reist George Bernard Shaw ins Jahr 1801 und begegnet einem liebeskranken jungen Mann, der sich als der noch unbekannte Lord Byron entpuppt. Zurück in der modernen Berliner Schickleria, fühlt sich der britische Romantiker gar nicht wohl ...

**HANS KRÁSA****Brundibár**

(1938/1943) | 30 Min.

Oper für Kinder

Libretto von Adolf Hoffmeister; deutsche Übersetzung von Frank Harders-Wuthenow und Matthias Harre; englische Übersetzung von Joža Karas; neue englische Fassung von Tony Kushner (tschech., dt., engl.; andere Sprachen auf Nachfrage erhältlich)

Kinderchor mit 10 Hauptrollen;  
Prager Fassung (1938): 1(=Picc).0.2.0–0.1.0.0–  
Schlz(3):Bk/grTr/klTr–Klv–Str(1.1.0.1.0 oder  
chorisch)

Theresienstädter Fassung (1943): 1(=Picc).0.1.0–  
0.1.0.0–Schlz(1):grTr/klTr–Klv–Git–Str(4.0.0.1.1);  
Bühnenmusik: Akkordeon

Theresienstädter Fassung auch erhältlich in einer  
Bearbeitung für ein oder zwei Klaviere

daraus auch Suite, arr. von Petr Pokorný (1995) |  
14 Min.: 1(=Picc).0.2.1–0.1.0.0–Schlz(1):grTr/klTr–  
Klv–Git–Str(4.0.0.1.1)

Ouvertüren–Stücke zur Oper erhältlich von  
Petr Pokorný sowie von Paul Aron Sandfort

Aninka und Pepiček wollen auf dem Marktplatz singen, um Geld für ihre kranke Mutter zu sammeln. Doch der Drehorgelmann Brundibár vertreibt sie. Dank der Hilfe von Hund, Katze und Spatz sowie gemeinsam mit den anderen Kindern der Stadt gelingt es, sich gegen den Bösewicht zu behaupten. Ein Stück über die Kraft der Gemeinschaft, das heute als Synonym für die Musik in Theresienstadt gelten kann. Im Herbst 1941 im Prager jüdischen Waisenhaus uraufgeführt, brachte der Komponist es in überarbeiteter Form ab September 1943 über 50 Mal zusammen mit anderen Insassen im Lager Theresienstadt auf die Bühne. Seit der ersten Verlagspublikation 1992 zählt *Brundibár* zu den musikalischen Schlüsselerlebnissen vieler Kinder auf der ganzen Welt und eröffnet einen facettenreichen Zugang zum Thema Verfolgung.

**SIMON LAKS****L'Hirondelle inattendue**

(1965) | 40 Min.

Opéra-bouffe in einem Akt

Libretto von Henri Lemarchand nach dem Radiostück *Le Bestiaire inattendu: L'Hirondelle du faubourg* von Claude Aveline (frz.)

kolS, S, M, A, T, 2Bar, buffoB, B; gem. Chor;  
3(III=Picc).3(III=EH).3(III=Bkl).3(III=Kfg)–4.3.3.1–  
Pkn.Schlz(3)–Hrf–Cel–Str

Laks' einzige Oper, 1975 nur einmal im polnischen Fernsehen gezeigt, begann ihr verdientes Bühnenleben 2014 bei den Bregenzer Festspielen. Im vermeintlich charmanten Gewand einer neoklassizistischen Kunstfabel erzählt sie eine Geschichte von Ausgrenzung und der siegreichen Macht der Musik: Im Paradies der berühmten Tiere sorgt ein Neuankommling für Aufregung – es ist eine ärmliche „Vorstadtschwalbe“, die nun von Prominenz wie Noahs Taube oder dem Berner Bären aufs Übelste gemobbt wird. Am Ende enthüllt sich ihre Identität: Diese „Hirondelle du Faubourg“ ist ein Chanson-Ohrwurm und wird den Ruhm aller anderen Kreaturen auf ewig überdauern.

**BOHUSLAV MARTINŮ****Komödie auf der Brücke**

H. 247 (Veselohra na mostě, 1935,  
rev. 1951) | 35 Min.

Komische Oper in einem Akt

Libretto vom Komponisten nach einer Komödie von Václav Kliment Klicpera; deutsche Fassung von Ernst Roth; englische Übersetzung von Walter Schmolka (tschech., dt., engl., frz.)

S, A, T, Bar, B, 3 Sprechrollen;  
1(=Picc).1.1.1–2.1.1.0–Pkn.Schlz(2)–Klv–Str

Bohuslav Martinů (1890–1959) musste aus seinem langjährigen Wohnort Paris fliehen, weil die Nazis ihn wegen seiner *Feldmesse* (Polní mše, 1939), einer Hommage an den tschechoslowakischen Widerstand in Frankreich, auf die schwarze Liste gesetzt hatten. In seinem US-amerikanischen Exil schuf der Komponist eine Reihe großer Symphonien und Bühnenwerke. Für eine erste szenische, von der New Yorker Kritikerschaft als beste Oper des Jahres 1951 prämierte Produktion überarbeitete er die ursprünglich als Radiostück geschriebene *Komödie auf der Brücke*. Martinůs immer transparente Musik erinnert hier oft an Smetana und Dvořák. Das Libretto basiert auf einer Posse Václav Klicperas von 1826 und spielt auf einer Brücke über einem Fluss, der zwei verfeindete Armeen trennt. Durch das Agieren der Wachtposten sitzen bald mehrere Personen auf der Brücke fest, es entsteht ein Durcheinander aus Flirt und Streit, das am Ende zwar komödiengerecht aufgelöst, doch stets vom Klang ferner Trompetensignale überlagert wird.

## MIECZYŚLAW WEINBERG

### Der Idiot

op. 144 (Идиот, 1986–89) | 210 Min.  
Oper in vier Akten (zehn Bildern)

Libretto von Alexander Medwedew nach dem Roman von Fjodor Dostojewski; deutsche Übersetzung von Brigitte Schrade (russ., dt.)

3S, M, A, 3T, 2Bar, 2B, 3 stumme Rollen;  
3(III=Picc).3(III=EH).4(III=EsKl,IV=Bkl).3(III=Kfg)–  
4.3.3.1–Pkn.Schlz(3–4)–Hrf–Cel–Str;  
Bühnenmusik: Kl

arr. Tobias Leppert (2024):  
2(II=Picc).2(II=EH).2(II=EsKl).Bkl.2(II=Kfg)–  
4.2.3.0–Pkn.Schlz(2–3)–Hrf–Cel(ad lib.)–Str;  
Bühnenmusik: Kl

Zu Dostojewskis Roman *Der Idiot* hatte Mieczysław Weinberg eine enge Beziehung auch deshalb, weil er in dessen Hauptfigur, dem stets in bester Absicht und Zuversicht handelnden und doch scheiternden Fürsten Myschkin, Parallelen zu seinem eigenen Schicksal erkannte. Weinberg war 20 Jahre alt, als seine Familie von den Nationalsozialisten ermordet wurde und er von Warschau über Minsk und Taschkent nach Moskau flüchtete. Dort aber bekam der jüdische Komponist den stalinistischen Terror zu spüren und geriet sogar in Haft. Seine Oper, in der er vieles davon zu verarbeiten versuchte, kam erst 2013 zur Uraufführung.

## JAROMÍR WEINBERGER

### Frühlingsstürme

(1933) | 150 Min.  
Operette in drei Akten, anhand der Originalquellen rekonstruiert und neu arrangiert von Norbert Biermann (2019)

Libretto von Gustav Beer (dt.)

2S, 2T; Nebenrollen; Sprechrollen; opt. Chor;  
3(III=Picc).2(II=EH).2.ASax.TSax.2–4.3.3.1–Pkn.  
Schlz(4)–Hrf–Mandoline/Banjo–Cel/Org(opt.)–Str;  
Bühnenmusik: Ob–3Trp.3Pos–Klv–Drumset

Nur zehn Tage vor der nationalsozialistischen Machtübernahme in Berlin uraufgeführt, gilt Jaromír Weinbergers *Frühlingsstürme* als die letzte Operette der Weimarer Republik. Bereits im März 1933 setzten die Machthaber das Bühnenwerk des jüdischen Komponisten ab – und es verschwand über 85 Jahre in der Schublade. Erst 2019 rekonstruierte Norbert Biermann das lange vergessene Stück, das im Folgejahr an der Komischen Oper Berlin erstmals wieder gezeigt wurde. Entgegen anderen Operetten aus den 1920er- und 30er Jahren bediente sich Weinberger in dem zwischen Politik und Spionage angesiedelten Verwirrspiel weniger des Revuegestus und des Jazz; vielmehr präsentierte er eine opulente Partitur voller raffinierter Anklänge an Lehár, Puccini und Schreker.

## Wallenstein

(Valdštejn, 1937) | 180 Min.  
Musikalische Tragödie in sechs Bildern

Libretto von Miloš Karel nach Schillers dramatischem Gedicht; deutsche Übersetzung von Max Brod (tschech., dt.)

2S, 5T, Bar, 2BBar, 3B; gem. Chor;  
3.2(II=EH).2(II=Bkl).2(II=Kfg)–4.3.3.1–Pkn.  
Schlz(4)–Hrf–Klv–Cel–Str;  
Bühnenmusik: 3Trp; 2Fl.Ob.Fg–Cemb;  
Militärkapelle

daraus auch Konzertsuite für Orchester | 20 Min.

Als eine der schillerndsten Figuren des Dreißigjährigen Kriegs inspirierte der böhmische Feldherr Wallenstein bereits Friedrich Schiller zu einer Trilogie. In den 1930er Jahren wandte sich auch Jaromír Weinberger diesem Stoff zu, der in der Rückschau und unter den Vorzeichen des herausziehenden Zweiten Weltkriegs bedrückend aktuell wirkt. 1937 unter der Leitung von Clemens Krauss an der Wiener Staatsoper uraufgeführt, schlägt Weinbergers Bühnenadaptation auf Basis von Miloš Karel's Libretto nach Schiller eine bewusste Brücke zwischen der tschechischen und der deutschen Kultur. Wie unter dem Brennglas fokussiert *Wallenstein* auf das Gegeneinander von humanistischen Idealen und aufkommendem Totalitarismus.

## EGON WELLESZ

### Die Bakchantinnen

op. 44 (1928–29) | 120 Min.  
Oper in zwei Akten

Libretto vom Komponisten nach dem Drama des Euripides (dt.)

2dramS, lyrS, dramT, lyrBar, charBar, 2B; gem. Chor;  
3(III=Picc).2.EH.2.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–  
2Hrf–Str; Bühnenmusik: 3Trp.3Pos–Schlz:grTr

daraus auch Hymne der Agave „Wer tat den Schrei“ op. 44a für Sopran und Orchester | 6 Min.:  
3(III=Picc).2.EH.2.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–  
Hrf–Str

Basierend auf der antiken Tragödie des Euripides, schuf Wellesz mit *Die Bakchantinnen* eines seiner wichtigsten Werke. Der frühere Schönberg-Schüler vereint hier die expressive Kraft der Musik seiner Zeit mit archaischen Anklängen an die vorchristliche Kultur und spricht eine eindringliche Warnung hinsichtlich der menschlichen Verführbarkeit durch Fanatiker aus. Seine facettenreiche Partitur spiegelt die der Handlung immanente Zerrissenheit zwischen Rationalität und religiösem Rausch. Mit ihren eindringlichen Massenchören, dramatisch drohenden wie exaltiert jubelnden Orchestertexturen und einer expressiven Harmonik präsentieren sich die *Bakchantinnen* als ein ganz eigenes Statement der Gattung Oper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.



## JAROMÍR WEINBERGER

### Frühlingsstürme

Stefan Kurt, Alma Sadé,  
Vera-Lotte Boecker,  
Dominik Köninger, Tino  
Lindenberg | Komische  
Oper Berlin | Jordan de  
Souza | Insz.: Barrie Kosky

Naxos 747313567751  
(DVD) | 730099012263  
(Blu-ray)



## JAROMÍR WEINBERGER

### Wallenstein

Roman Trekel, Dagmar  
Schellenberger, Martina  
Welschenbach, Ralf Lukas,  
Daniel Kirch | Wiener  
Singakademie | ORF Radio-  
Symphonieorchester Wien |  
Cornelius Meister

CPO 7136596

## USA: Generationen des Exils

Die Länder Nord- und Südamerikas spielen in der Geschichte des Exils eine besondere Rolle, denn ihre durch Einwanderung in den letzten Jahrhunderten geformten Gesellschaften sind nachgerade Exilgesellschaften. Immigration ist der „genetische“ Code ihrer sozialen und ethnischen Strukturen – Refugium zu sein für die Armen und politisch Verfolgten der Welt ihre „raison d'être“. Das zumindest suggeriert in bewegender Weise die Freiheitsstatue im Hafen von New York, die den moralischen Bund zwischen den demokratischen Kräften der alten mit denen der Neuen Welt symbolisieren sollte. Entworfen von Gustave Eiffel, dem Erfinder des nach ihm benannten Wahrzeichens von Paris, wurde sie 1886 von der 3. Französischen Republik den Amerikanern zum Geschenk gemacht. Emma Lazarus, die jüdisch-amerikanische Dichterin, erklärte sie in ihrem Sonett *The New Colossus*, das in den Sockel eingelassen wurde, gleichsam zu einem Weltwunder der Gegenwart, indem sie sie dem Koloss von Rhodos, einem der sieben Weltwunder der Antike, antithetisch gegenüberstellte. Kein maskuliner Muskelprotz bewacht hier drohend den Hafen der Stadt, als „Mother of Exiles“ empfängt hier vielmehr eine weibliche, gnädige, behütende Macht, deren Fackel den Weg durch die Dunkelheit über das Meer weist und „weltweites Willkommen“ (world wide welcome) verheißt. Die Realität sah und sieht natürlich anders aus. Zum



Karol Rathaus

einen wurde im 19. Jahrhundert die indigene Bevölkerung Nordamerikas durch europäische Siedler massiv verdrängt und in Teilen ausgelöscht. Zum anderen radikalisierte sich mit dem Zunehmen der Flüchtlingsströme aus Europa nach 1933 die US-amerikanische Gesellschaft, wie es heute die europäische Gesellschaft gegenüber den Flüchtlingsströmen aus Afrika und dem Nahen Osten tut. Quoten wurden erlassen und Visa ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch ausgestellt, wenn finanzielle Bürgschaften nachgewiesen wurden, die sicherstellten, dass der Flüchtling dem Staat nicht zur Last fallen würde.

Das Kapitel „Exil in den USA“ wird im heutigen Musikleben hauptsächlich mit seinen glamourösen, zumindest versöhnlichen Aspekten assoziiert. Erfolgsgeschichten von Komponisten und Dirigenten wie Korngold, Weill, Szell und Walter – alle nach 1933 emigriert –, die europäische Musikkultur in die USA brachten und das amerikanische Musikleben nachhaltig prägten, lassen leicht vergessen, mit welcher immensen Hürden und Entbehrungen der Aufbau eines neuen Lebens in den Vereinigten Staaten für das Gros der Flüchtenden verbunden war, in wie vielen Fällen bedeutende Karrieren zerstört wurden, und welchen Verlust das europäische Musikleben durch den Weggang abertausender Talente erlitt. Dabei glich kein Exilschicksal dem anderen. Es machte einen entscheidenden Unterschied, in welchem Alter, an welchem Punkt der Karriere und mit welcher politischen Vorgeschichte man seine Zelte in Europa abbrechen, ob man „nur“ als Komponist oder auch als ausübender Musiker seinen Platz im amerikanischen Markt erkämpfen musste.

In der „Wendezeit“ 1989/90 ging ich als Musikdramaturg ans Theater Bielefeld, das einen Ruf als Ausgrabungsstätte für Opern genoss, die nach 1933 respektive 1938 von den Spielplänen in Deutschland und Österreich verbannt worden und seitdem auf keiner Bühne mehr zu erleben waren. In Bielefeld begegnete mir zum ersten Mal ein von der musikalischen Exilforschung bis dato und auch nach wie vor wenig bedachtes Phänomen: das der Vertreibung von Komponisten nicht-deutscher Abstammung, die in der Weimarer Republik zu Ruhm gekommen waren und für die die Vertreibung aus dem deutschsprachigen Kulturleben ein wiederholtes, doppeltes Exil bedeutete. In der Spielzeit



1991/92 programmierten wir als Teil einer „Trilogie der Wiederentdeckungen“, konzipiert anlässlich der 500-Jahrfeier der europäischen Entdeckung Amerikas durch Kolumbus, Karol Rathaus' Oper *Fremde Erde*, in der erstmals das Thema Exil aus zeitgenössischer Perspektive auf die Bühne des Musiktheaters kam. Ahnten die Mitwirkenden bei der Uraufführung im Dezember 1930 an der Berliner Staatsoper das prophetische Moment dieses Dramas um litauische Auswanderer? Erich Kleiber, GMD der Berliner Staatsoper und Dirigent der *Fremden Erde*, emigrierte 1935, Karol Rathaus ging bereits vor Hitlers Machtergreifung Anfang 1933. Der politische und kulturpolitische Druck von rechts wurde in der Weimarer Republik seit den späten 1920er Jahren immer größer, die Auseinandersetzungen mit Randalierern bei Aufführungen von Werken linker und jüdischer Autorinnen und Autoren immer militanter. Goebbels' Silvesteransprache 1932 ließ keinen Zweifel mehr hinsichtlich des Kommenden. Rathaus wollte nicht zu denen gehören, die der Propagandaminister in spe sich „persönlich vorzunehmen“ gedachte.

**Karol Rathaus** kam als Bürger der österreichischen k. u. k. Monarchie 1895 im galizischen Tarnopol zur Welt, studierte, polnisch- und deutschsprachig aufgewachsen, am Wiener Konservatorium bei Franz Schreker Komposition, machte einen Doktor in Jura an der Wiener Universität und gehörte seit den späten 1920er Jahren zu den Protagonisten der Neuen-Musik-Szene der Weimarer Republik. Durch Filmmusik-Erfolge wie Fedor Ozeps *Der Mörder Dimitri Karamasoff* mit Fritz Kortner in der Hauptrolle, bei dem der Filmschnitt der Struktur von Rathaus' Musik angepasst wurde (und nicht, wie üblich, der Komponist nachträglich den geschnittenen Film „untermalt“), *Die Koffer des Herrn O* von Alexis Granowsky mit Peter Lorre und Margo Lion in den Hauptrollen oder Julien Duviviers *Hallo Hallo! Hier spricht Berlin* mit Josette Day, der parallel in einer deutschen und französischen Version gedreht wurde, waren die Pariser Filmstudios für Rathaus geöffnet. Da er bereits vor Hitlers Machtergreifung Deutschland verlassen und dadurch in Frankreich keinen Emigrantenstatus hatte, blieb er von der sich zunehmend verschärfenden Einwanderungspolitik zunächst unberührt. Seine ökonomische Situation verschlechterte sich aber bald durch arbeitsrechtliche Restriktionen und Quotenregelungen derart, dass er die Einladung zur Mitarbeit an zwei prominent besetzten Filmproduktionen in London annahm und 1934 nach England übersiedelte. Nach anfänglichen Projekten, zu denen die Komposition einer Ballettmusik *Le Lion amoureux* für die inzwischen im englischen Exil beheimateten Ballets Russes de Monte Carlo gehörte, wiederholten sich die in Frankreich gemachten Erfahrungen. Als eine Anstellung als Musikredakteur bei der BBC daran scheiterte, dass er keinen englischen Pass besaß, wurde ihm klar, dass er seine Koffer aufs Neue zu packen hatte. Rathaus setzte auf die amerikanische Filmindustrie. In Hollywood aber waren die Claims abgesteckt, auch von Emigranten der ersten Stunde: Max Steiner hatte sich bereits 1929 in der amerikanischen Traumfabrik etabliert, 1934 folgten Erich Wolfgang Korngold und Franz



Nikitina und Lichine in *Le Lion amoureux* | 1937

Wachsmann, der Orchestrator der Musik zum *Blauen Engel*, der als **Franz Waxman** Weltruhm erlangte. Die Lobby der amerikanischen Filmkomponisten sorgte dafür, dass ihnen die Butter nicht vollständig vom Brot genommen wurde, und für die aus Europa nachrückenden Komponisten wurde es immer schwieriger, einen Fuß in die Tür zu bekommen. Rathaus' Odyssee endete schließlich in New York, wo ihm am Queens College eine Kompositionsprofessur angeboten wurde.

Neben Rathaus gelang es einer Reihe anderer Meisterschüler aus Schrekers Wiener und Berliner Kompositionsklassen in den USA Fuß zu fassen: Artur Rodziński's amerikanische Dirigentenkarriere, die ihn auf Chefpositionen in Los Angeles, Cleveland und New York brachte, begann bereits in den 1920er Jahren, als ihn Stokowski als Assistent nach Philadelphia holte. Ignace Stravinsky, 1909 in Warschau geboren, ein pianistisches und kompositorisches Wunderkind, wurde mit 13 Jahren Schüler Franz Schrekers und Leonid Kreutzers in Berlin. Bereits 1927 tourte er mit Joseph Szigeti durch Europa und die USA, seine fulminante Begabung als Klavierbegleiter und Dirigent verhalfen ihm schnell



Franz Waxman

zu existenzsichernden Positionen, erst als Pianist der New Yorker Philharmoniker, dann als Korrepetitor und Dirigent an der Metropolitan Opera. Die berufliche Solidarität unter den Emigranten fand ihre Grenze an den protektionistischen Hebeln des amerikanischen Kulturlebens. 1938 ließ Rodziński Rathaus über dessen mittlerweile ebenfalls im New Yorker Exil als Verleger aktiven Hans Heinsheimer wissen, er könne nichts für ihn tun, da der Raum für Zeitgenössisches begrenzt sei und amerikanische Komponisten bevorzugt behandelt werden müssten. Immerhin brachte er Rathaus' *Polo-naise Symphonique* 1944 mit den New Yorker Philharmonikern zur Uraufführung. Rathaus' *Dritte Symphonie*, ein Hauptwerk seiner Exiljahre, wurde wiederum durch den Freund Horenstein, der 1939 nach New York emigriert war, uraufgeführt – allerdings erst zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, mit dem BBC Symphony Orchestra 1956 in London. Horenstein dirigierte mehrfach auch Rathaus' 1945 entstandene *Vision dramatique*, von der auch eine Aufnahme mit den New Yorker Philharmonikern unter Mitropoulos erhalten



Waghalter dirigiert das American Negro Orchestra

ist. Strasfogel nahm seine kompositorischen Aktivitäten erst im hohen Alter wieder auf, inspiriert auch von den Brücken, die ihm Musiker wie Kolja Lessing in den 1990er Jahren zurück nach Europa bauten. Herausragende Werke aus der Vorkriegszeit wie das *Erste Streichquartett*, 1928 in Berlin komponiert, oder die nach 35jähriger Schaffenspause 1984 in New York entstandenen *Dickinson Songs* gelangten erst in den letzten Jahren zur Veröffentlichung bei Boosey & Hawkes.

**Ignatz Waghalter**, 1881 als fünfzehntes Kind einer in armseligen Verhältnissen lebenden jüdischen Musikerfamilie in Warschau geboren, ist ein weiteres, prominentes Beispiel für ein doppeltes Exilschicksal. 1898, noch nicht volljährig, machte er sich allein und völlig mittellos nach Berlin auf, wo sein außerordentliches Talent von Joseph Joachim erkannt wurde, der ihn bei Friedrich Gernsheim an der Berliner Akademie der Künste ausbilden ließ. Kompositorische Erfolge stellten sich schnell ein. Von Arthur Nikisch gefördert, wurde er 1907 als Dirigent an die Komische Oper berufen, wo er 1911 auch seine erste Oper *Der Teufelsweg* zur Uraufführung bringen konnte. Ein Jahr später erfolgte die Ernennung zum ersten Chefdirigenten am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, dem Vorläufer der heutigen Deutschen Oper, das unter seiner Leitung mit Beethovens *Fidelio* eröffnet wurde. Nach dem wirtschaftlichen Zusammenbruch des Hauses 1923 in Folge der Wirtschaftskrise emigriert Waghalter ein erstes Mal nach New York, wo er die Leitung des New York State Symphony Orchestra übernahm, dem Vorläufer der New Yorker Philharmoniker, kehrte aber schon 1924 wieder nach Europa zurück, weil ihm die kommerzielle Ausrichtung des amerikanischen Musiklebens zuwider war. 1933 erneut zur Emigration gezwungen, ging er zunächst in die Tschechoslowakei, wo er seine Autobiographie *Aus dem Ghetto in die Freiheit* schrieb, von da nach Wien, dann ein zweites Mal in die USA, wo die Bedingungen für ihn nichts mehr mit der luxuriösen Situation seines ersten New Yorker Engagements zu tun hatten. In den USA erlebte er die Apartheid als Spiegel des europäischen Antisemitismus. Sein Plan, ein klassisches Sinfonieorchester mit ausschließlich afroamerikanischen Musikerinnen und Musikern zu gründen, wurde von James Weldon Johnson unterstützt, dem Wortführer der „Harlem Renaissance“. Waghalter, der die Musik für „die stärkste Festung der universellen Demokratie“ hielt, kämpfte nicht nur gegen Rassismus, sondern auch für die Gleichstellung der Geschlechter und setzte – Welch außerordentlicher Mut! – eine Konzertmeisterin an die Spitze des Orchesters. Mit Johnsons Tod und angesichts heftiger Widerstände starb das Projekt nach nur wenigen Konzerten. Seine für das American Negro Orchestra komponierte *New World Suite* kam nicht mehr zur Uraufführung. Das Manuskript wurde erst vor einigen Jahren im Nachlass des Komponisten wiederentdeckt, von Alexander Walker ediert und ersteingespield. Auch **Jaromír Weinberger** verdankte seine Karriere und seinen Ruhm als erfolgreichster Opernkomponist der 1920er Jahre der Weltoffenheit des Kulturlebens der Weimarer Republik. Brachte es sein *Švanda dudák* bei der Uraufführung

1927 in Prag nur zu einem Achtungserfolg, so löste das überarbeitete Werk in der deutschen Übersetzung von Max Brod als *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* 1928 in Breslau ein regelrechtes *Schwanda*-Fieber aus mit tausenden von Aufführungen in hunderten von Produktionen in den folgenden Spielzeiten weltweit. Bereits in der Saison 1929/30 rangierte *Schwanda* in den deutschen Bühnenstatistiken vor *Carmen* und der *Zauberflöte*, der *Fledermaus* und den Opern Richard Wagners. Weinbergers Karriere war keineswegs gradlinig verlaufen. 1895 in Prag geboren, studierte er zuerst in seiner Heimatstadt, dann bei Max Reger in Leipzig, um, wegen ausbleibender Erfolge in der Heimat, 1922 ein erstes Mal nach Amerika zu gehen, wo er es auf verschiedenen Posten bis 1926 aushielt.

Dem Durchbruch mit *Schwanda* folgte ein rasanter Aufstieg, bedeutende Aufträge reihten sich aneinander: Hans Knappertsbusch dirigierte in der Saison 1930 Weinbergers nächste Oper *Die geliebte Stimme* an der Bayerischen Staatsoper in München. Erich Kleiber, der Dirigent der Berliner Staatsoperproduktion des *Schwanda*, brachte mit den New Yorker Philharmonikern 1931 die monumentale *Passacaglia* für Orgel und Orchester in der Carnegie Hall zur Uraufführung. Doch bis zur Machtergreifung der Nazis blieb nicht viel Zeit, und nach nur fünf Jahren war Weinbergers fulminante Karriere in Deutschland beendet. Die glamouröse Uraufführung seiner Operette *Frühlingsstürme* im Januar 1933 mit Stars wie Jarmila Novotná und Richard Tauber



Ignatz Waghalter

in den Hauptrollen geriet denn auch zum Schwanengesang der Republik. Die Produktion, für die aus „Sicherheitsgründen“ bereits eine nicht-jüdische Zweitbesetzung gecastet war, wurde nach Hitlers Amtsantritt sofort vom Spielplan genommen und verschwand bis zu ihrer Wiederentdeckung durch Barrie Kosky an der Komischen Oper Berlin 2020 in Hitlers Massengrab europäischer Kultur. Das tragische Los der *Frühlingsstürme* wiederholte sich 1938 mit Weinbergers letzter großer Oper *Wallenstein*, basierend auf Schillers Wal-



DEA von Jaromír Weinbergers *Wallenstein* | Theater Altenburg-Gera 2009





Jaromír Weinberger

lenstein-Trilogie, die nach dem „Anschluss“ sofort vom Spielplan der Wiener Staatsoper genommen wurde und erst 2012 wieder in einer konzertanten Aufführung in Verbindung mit einer CD-Produktion im Wiener Konzerthaus zu hören war. Weinberger emigrierte 1939 ein zweites Mal in die USA, wo er sich, von Depression und Krankheit gezeichnet, 1967 das Leben nahm.

Ein vollkommen anderes Exilschicksal war der Berliner Komponistin **Ursula Mamlok** beschieden, die, 1923

geboren, als 16jährige buchstäblich im letzten Augenblick mit ihren Eltern aus Berlin flüchten konnte, weil sich ein Onkel in Ecuador für die finanzielle Absicherung verbürgte. Als Kind und Jugendliche bereits substanzial gefördert, brach sie, noch nicht volljährig, 1940 von Guayaquil nach New York auf, wo sie nach Einsendung ihrer Kompositionen ein Stipendium an der Mannes School of Music erhalten hatte. Dort profitierte sie in ungeahnter Weise von der in die USA geflohenen jüdischen Musikerelite: Ihr erster Kompositionslehrer an der Mannes School war kein geringerer als George Szell, wie Hans Gál ein Schüler des Brahms-Freundes Eusebius Mandyczewski in Wien. Am Black Mountain College, wo die Errungenschaften des Bauhauses weitergetragen wurden, studierte sie bei bedeutenden Protagonisten der Zweiten Wiener Schule: Heinrich Jalowetz, Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Ernst Krenek. Nach Jerzy Fitelberg, dem dritten in New York gelandeten polnischen Meisterschüler Schrekers neben Rathaus und Strasfogel, wurden Erich Itor Kahn und Stefan Wolpe ihre Mentoren. Zu weiteren prägenden Persönlichkeiten für die unermüdlich Suchende gehörten Roger Sessions, Vittorio Giannini, und, besonders entscheidend, der nur zwei Jahre jüngere Wolpe-Schüler Ralph Shapey. Ursula Mamlok sah sich nie einer Gruppierung oder Schule angehörig, vielleicht kann man ihre Musik aber im weitesten Sinne der New York School zurechnen. Herausstechende Merkmale sind Komplexität, die aber nie zum Selbstzweck wird, ein untrügliches Gespür für organische

Jaromír Weinbergers *Frühlingsstürme* | Komische Oper Berlin 2020



Die Komponistin im Dokumentarfilm *Ursula Mamlok Movements* von Anne Berrini | 2014

Prozesse und Balancen, ein gewisser Schalk und eine feine Ironie, die bei Live-Aufführungen oft zu einer einzigartigen, überraschenden Komplizenschaft zwischen Interpreten und Zuhörern führt.

Unter allen musikalischen Exilbiographien schloss sich einzig in Ursula Mamloks Leben der Kreis durch die Remigration 2006 in ihre Geburtsstadt Berlin, wo sie nach dem Tod ihres Mannes ein auch kompositorisch neues Lebens-Kapitel aufschlug. Welch eine außergewöhnlich mutige Entscheidung der mittlerweile 83jährigen! Denn in Berlin musste sie sich nicht nur einen neuen Freundeskreis aufbauen und ein neues musikalisches Umfeld erschließen, wobei vor allem die Berliner Verei-

nigung *musica reanimata* entscheidende Unterstützung leistete – die Rückkehr in die Heimat bedeutete auch die direkte Konfrontation mit der Vergangenheit, den traumatisierenden Erlebnissen während der Pogromnacht im November 1938, dem Verlust eines Teiles ihrer Familie in der Shoah. Schnell erschloss sie sich über die Grenzen Berlins hinaus einen neuen Kreis herausragender Musikerinnen und Musiker, die sich ihrer Werke annahmen und mit denen sie exemplarische Interpretationen erarbeiten konnte, von denen viele in die Gesamteinspielung ihrer Werke für das amerikanische Label Bridge Eingang fanden. Ihre Rückkehr hatte große symbolische Bedeutung und war ein großes Geschenk für die Stadt Berlin.

# Schlüsselwerke: Ballette



## ROBERTO GERHARD

*Don Quixote* – Komplettes Ballett | *Alegrías* – Suite aus dem Ballett | *Pedrelliana* für Orchester

BBC Philharmonic | Juanjo Mena

Chandos CHAN 20268

## WALTER BRAUNFELS

### *Der Zauberlehrling*

op. 71 (1951–52) | 25 Min.

Tanzballade für das Fernsehen nach Johann Wolfgang von Goethe

S, Bar, B; Frauenchor hinter der Bühne; 2(I=Picc).1.EH.2.ASax.4–3.2.2.1–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Klv(=Cel,Cemb)–Str

Braunfels' Vertonung des populären Goethe-Gedichtes kam Anfang 1954 im NWDR Hamburg unter der musikalischen Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt zur Uraufführung. Zwar lobte die Kritik die „kammermusikalisch feine Partitur im Stil neuzeitlich empfandener Spätromantik“, doch musste die vom Staatopernballett getanzte Fernseh-Produktion wirken wie gleichsam durch ein Fernrohr betrachtet: Zu seiner eigentlichen Wirkung werde das Werk erst kommen, wenn es „im Cinemascope-Technikolor-Verfahren (also plastisch und farbig) verfilmt wird“. Aber auch eine konzertante Darbietung der farbigen, zugänglichen Komposition wäre nicht minder lohnend als die vieler anderer in jüngster Zeit wiederentdeckter Braunfels-Schöpfungen.

## ROBERTO GERHARD

### *Soirées de Barcelone*

(1936–38) | 57 Min.

Ballett in drei Tableaux, Orchestrierung vervollständigt von Malcolm MacDonald (1996)

2.Picc.3(III=EH).2.EsKl.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Pkn.Schlz(5)–Klv–Hrf–Cel–Str

daraus auch Konzertsuite für Orchester, zusammengestellt von David Atherton (1962) | 18 Min.

sowie Musik aus dem Ballett arr. für Klavier vom Komponisten (ca. 1958) | 16 Min.

### *Don Quixote*

(1940–41, 1947–49) | 39 Min.

Ballett in einem Akt, Szenario vom Komponisten nach dem Roman von Cervantes

2(I,II=Picc).Picc.2.EH.2.Bkl.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(3)–Hrf–2Klv–Str

daraus auch *Dances from Don Quixote* für Orchester (1958) | 16 Min.

## *Pandora*

(1943–44) | 30 Min.

Ballett in einem Akt, Szenario von Kurt Jooss

Originalfassung: 2pft–Schlz(1)

orch. vom Komponisten (1945) | 50 Min.: 1(=Picc).1(=EH).2(II=Bkl).1–2.1.1.0–Schlz(3)–Hrf–Klv–Str

daraus auch Konzertsuite für Orchester (1944–45) | 21 Min.

Ein Großteil des Gerhardschen Werks verdankt sich einer Verbindung zum Tanz, folkloristische Einflüsse prägen seine Instrumentalmusik ebenso wie eine Reihe von Balletten aus unterschiedlichen Lebensphasen. Hierzu gehören, 1936 beim IGMM-Festival in Barcelona konzertant unter Hermann Scherchen uraufgeführt, der vom Surrealismus beeinflusste *Ariel* nach Shakespeare sowie *Alegrías*, uraufgeführt 1943 vom Ballet Rambert in Birmingham, das Flamenco-Elemente verarbeitet. Der Zusammenarbeit mit dem Choreographen Kurt Jooss, dessen Compagnie vor der NS-Diktatur ins britische Exil geflohen war, entsprang *Pandora* – ein Manifest gegen den Faschismus, das zuerst 1944 in Cambridge als Version mit zwei Klavieren und ausgedehntem Schlagwerk, dann 1945 in London mit Orchester aufgeführt wurde. Überlieferte katalanische Motive treten hier gegen grelle Marsch-Karikaturen auf. Gerhards *Don Quixote*, 1950 am Londoner Opernhaus Covent Garden in einer Produktion des Sadler's Wells Ballet mit Margot Fonteyn als Dulcinea uraufgeführt, wird als „eine der größten Ballettmusikpartituren des Jahrhunderts“ gefeiert. Koloristisches verbindet sich mit eigenwilliger Reihentechnik zur plastischen Darstellung unterschiedlicher Ebenen, vom Treiben in einer Taverne bis zu Traumvisionen, sowie zur sensiblen psychologischen Zeichnung.

## IGOR MARKEVITCH

### *L'Envol d'Icare*

(1932) | 27 Min.

Ballett

3.Picc.2(II=EH).1.EsKl.2.Kfg–4.2.3.1–Pkn.Schlz(4)–Cel–Klv–Str(8.8.6.6.4);

FII+II 1/4–Ton tiefer, 2VIn+2Vlc soli 1/4–Ton höher gestimmt

Auch Fassung für 2 Klaviere und 3 Schlagzeuger (1933) hg. von Christopher Lyndon Gee

Vielfach als Markevitchs *opus summum* betrachtet, entstand sein Ballett über den Mythos von Ikarus, der der Sonne zu nahe kam und auf die Erde stürzte, im Auftrag und unter Mitwirkung von Serge Lifar. Nachdem es in getanzter Form zunächst doch nicht zur Aufführung kam, erlebte die



konzertante Premiere in der Pariser Salle Gaveau unter Roger Désormière 1933 einen sofortigen Erfolg. Mit der Verwendung von Vierteltönigkeit, der komplexen Polyrhythmik und der pointillistischen Orchestrierung kann die für ihre Zeit radikale Partitur heute als Brücke zwischen Strawinsky und Messiaen betrachtet werden. 1943 schuf Markevitch eine alternative Version, *Icare*, ohne Mikrotonalität.

## KAROL RATHAUS

### *Le Lion amoureux*

op. 42 | (1937)

Ballett in einem Akt, Szenario von David Lichine und Henry Clifford nach der Fabel von La Fontaine daraus Ballettsuite für Orchester op. 42b | 15 Min.: 2.Picc.2.2.Bkl.2.Kfg-4.3.3.1-Pkn.Schlz(4)-Hrf-Klv-Str

Rathaus' Musik entstand ursprünglich für die prominente Compagnie des Colonel de Basil, einer Nachfolgetruppe der legendären Ballets Russes, und hatte 1937 im Londoner Covent Garden Premiere, dirigiert von Antal Doráti. In der auf La Fontaine zurückgehenden Handlung bricht ein Löwe in eine Hofgesellschaft ein, verliebt sich in ein Gemälde der Königin und kann so gebändigt werden. Programmatisch werden Zitate wie etwa aus *Tosca* eingesetzt, Wildheit und Domestizierung werden symbolisch dargestellt durch Avantgarde-Stilistik versus Tonalität, so als portraitiere sich der Komponist, halb ironisch, als Eindringling in einem fremden Umfeld. David Lichines Uraufführungschoreographie war kein langes Bühnendasein beschieden; die Suite aus *Le Lion amoureux* war die erste größere symphonische Arbeit, mit der Rathaus sich 1939 dem amerikanischen Publikum vorstellte.

## ALFRED SCHNITTKE

### *Skizzen*

(1985) | 47 Min.

Choreographische Fantasie in einem Akt von Andrei Petrow nach Themen von Nikolai Gogol 2(II=Picc).2(II=EH).2(I=EsKl,II=Bkl).2(II=Kfg)-4.3.3.1-Schlz(5)-EGit-EBass-Klv(präp.=Cemb,Cel)-EOrg-Str

nach der *Gogol Suite* für Orchester (1980) | 37 Min.

### *Peer Gynt*

(1987) | 127 Min.

Ballett in drei Akten frei nach Henrik Ibsens dramatischem Gedicht, Szenario von John Neumeier 3(II=Picc,III=Afl).3(III=EH).3(II=EsKl,III=Bkl).3(III=Kfg)-4.4.4.1-Schlz(4-5)-Hrf-Cel(=Klv/Cemb)-Org-Str(12.10.8.6.5); gem. Chor (vom Band)

Als wolgadeutscher Komponist jüdischer Herkunft litt Alfred Schnittke zeitlebens unter dem Gefühl von Heimatlosigkeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte er mit seinen Eltern zeitweise in Österreich, kehrte dann aber nach Russland zurück. Obwohl er wie viele andere russische Zeitgenossen vielfach angegriffen wurde, entschloss er sich erst kurz vor der Wende zur Emigration nach Deutschland. In Ibsens *Peer Gynt* sah er einen Stoff, der seiner eigenen Suche nach Identität und sich selbst Ausdruck verlieh, und widmete ihm in Zusammenarbeit mit John Neumeier eine der bedeutendsten Ballettmusiken aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Von großem Einfluss auf seinen auch von Ironie und Groteske durchzogenen Stil war zudem Nikolai Gogol, für dessen Stück *Der Revisor* er 1980 in Zusammenarbeit mit Gennadi Roschdestwenski eine Schauspielmusik komponiert hatte, die als *Gogol-Suite* fortan auch in Konzertprogramme eingehen sollte. Seine *Skizzen* basieren auf sechs Sätzen dieser Suite und entstanden im Rahmen einer Gemeinschaftskomposition von Schnittke, Sofia Gubaidulina und Edison Denissov.

## HANS WINTERBERG

### *Ballade um Pandora*

(1957)

Choreographische Vision in drei Bildern, Szenario von Hans Winterberg und Wolf Grunow 2.2.EH.3(III=Dcl).Bkl.2.Kfg-4.2.3.1-Pkn.Schlz(2)-Hrf-Klv-Cel(=Glsp)-Str

### *Mandragora*

(1969)

Mystisches Ballett, Szenario von Dinah Palosa 3(I,II=Picc,III=Picc,Afl).3(III=EH).3(III=Bkl).3(III=Kfg)-4.3.3.1-Pkn.Schlz(2)-Hrf-Cel-Str

Zu Winterbergs umfangreichem Œuvre gehören neben Orchesterwerken, Solokonzerten, Kammer- und Vokalmusik auch mehrere Kompositionen für den Tanz. Eine szenische Umsetzung erlebte der Komponist nicht, seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Genre und den gemeinsamen Bemühungen mit seinen Co-Autorinnen und -Autoren zum Trotz. Allen Balletten gemeinsam ist der mythische, individuell ausgedeutete Hintergrund. So nehmen in *Mandragora* die Naturkräfte märchenhaft Gestalt an und führen einen archaischen, wechselvollen Kampf. Für seine Ballade um Pandora hinterließ Winterberg gleich mehrere Szenarien: Während in der einen eine schicksalhafte Versucherin einen Künstler dazu verleitet, seiner Sendung untreu zu werden, lässt in der anderen Zeus eine Sendbotin alle Übel der Welt zu den Menschen bringen, nicht ohne freilich am Ende auch die Hoffnung mitzuschicken.



## IGOR MARKEVITCH

### *L'Envol d'Icare*

Arnhem Philharmonic Orchestra | Christopher Lyndon-Gee

Naxos 8.572153



## ALFRED SCHNITTKE

### *Peer Gynt*

Royal Swedish Orchestra | Eri Klas

BIS Records BIS-677-78

BORIS YOFFE

## UdSSR: Neben der offiziellen Doktrin

Als musikbegeistertes Kind hatte ich das Glück, in Gehörbildung und Grundlagen der Musiktheorie von Jeanne Metallidi ausgebildet zu werden, der in den 1970er Jahren bekanntesten Leningrader Musikpädagogin. Ihre Kompositionslehrerin ist die wichtigste Schostakowitsch-Schülerin und eine der radikalsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte schlechthin gewesen: **Galina Ustwolskaja**, die eine kurze Zeit an der Rimski-Korsakow-Musikfachschule unterrichten durfte, bevor sie sich – *persona non grata* – endgültig zurückgezogen hat. Durch Metallidi habe ich relativ früh den Leningrader musikalischen Olymp kennenlernen können: die Musik von Boris Tischtschenko, Sergei Slonimski, Boris Arapow, Wladimir Zytowitsch, Wjatscheslaw Nagowizyn, Juri Falik, Wladimir Sapozhnikow und anderen wurde regelmäßig im Haus des Komponistenverbandes gespielt. In meiner Erinnerung bleibt als singuläres Ereignis die Aufführung der Violinsonate Ustwolskajas. Auch einige Schallplatten mit Aufnahmen sowjetischer Komponisten *jenseits* von Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan konnte man dort finden, wie zum Beispiel die Symphonien des lettischen Komponisten Jānis Ivanov. In den 1980er Jahren war ich gefesselt von der sowjetischen Avantgarde, vor allem vom apokalyptischen Geist der Musik Alfred Schnittkes. Als ich die Sowjetunion 1990 verlassen konnte, habe ich mich von der sowjetischen Musik vollkommen entfernt und

vertiefte mich für Jahre in die alte europäische Musik, wie auch in die westliche Avantgarde der Nachkriegszeit. Ich war mir sicher, dass es auf dem exotischen Gebiet des musikalischen sozialistischen Realismus wie des spektakulär-schockierenden spätsowjetischen Expressionismus kaum etwas Entdeckenswertes gäbe, mit Ausnahme von Ustwolskaja und teilweise Schostakowitsch. Als der Zufall mich in Israel mit Natalia Michoels zusammenbrachte, empfand ich zunächst kein wirkliches Interesse für das, was sie über ihren verstorbenen Mann **Mieczysław Weinberg** (1919–1996) und dessen Nachlass erzählte. Seine Renaissance erleben wir nun mit Erstaunen schon seit einigen Jahren, und in seinem enormen Schaffen gibt es immer noch vieles zu entdecken, etwa seine letzte Oper **Der Idiot**, die, wie *Die Passagierin*, erst posthum zur Uraufführung kam.

Erst eine spätere Begegnung mit für mich völlig unbekannter Musik hat mir gleichsam die Augen geöffnet, wie schlecht ich die Kunst beziehungsweise den Geist meiner Heimat kannte und wie wenig ich die Verhältnisse in Politik, Gesellschaft und Musik in der UdSSR verstand. Diese Begegnung ergab sich zufällig: die Mutter der in Baden-Baden lebenden Pianistin Elena Kuschnerowa gehörte in ihrer Moskauer Zeit zum engsten Freundeskreis des Komponisten **Alexander Lokshin** (1920–1987), von dem weder ich noch irgendeiner meiner russischen Freunde und Kollegen je gehört hatte. Die Musik Lokshins erstaunte mich. Zum Glück besaß die Familie Kuschnerowa so gut wie alle noch vorhandenen Aufnahmen seiner Symphonien (zum Teil alte Tonbänder) und Kopien vieler Manuskripte, wodurch ich sein Schaffen gründlich kennenlernen konnte. Mir wurde langsam klar, dass in der Sowjetunion neben der mehr oder weniger „offiziellen“ Musik eine weitere, verborgene musikalische Welt existierte. Es war die Zeit, wo sich die Möglichkeiten des Internets erschlossen – so konnte ich auf lange Entdeckungswanderungen gehen, ohne mein Zimmer zu verlassen. Ich knüpfte Kontakte zu Archiven, Bibliotheken, älteren Kollegen und Familienangehörigen zahlreicher Komponisten, deren Werke seit Jahrzehnten nicht gespielt wurden und meistens unverlegt in alten Schubladen lagerten (vieles ist auch verloren gegangen). Ich bekam alte Radioaufnahmen, erfuhr spannende, oft tragische Lebensgeschichten ... Diese Recherche wurde zu einer Art Besessenheit. Sie hat über drei Jahre meines Le-



Mieczysław Weinberg

bens in Anspruch genommen, eine Phase, in der ich fast alles andere vernachlässigte und das Gefundene, Empfundene, Verstandene schließlich in meinem Buch *Im Fluss des Symphonischen* zusammenfasste. Selbstverständlich hatte diese Arbeit keine Aussicht auf eine finanzielle Kompensation – ich war einfach von dem Wunsch beflügelt, selbst mehr zu erfahren und dem Entdeckten auf die verdienten Podien zu helfen. Denn ich bin überzeugt, dass das Verhältnis zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Gespieltem und Ungespieltem kaum mit der wirklichen Qualität und Bedeutung der betroffenen Musik zu tun hat.

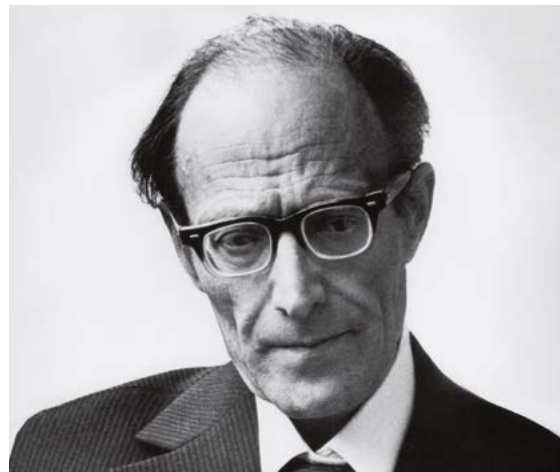
Die Prozesse, die das Musikleben in der Sowjetunion bestimmt haben, kann ich heute nur als ambivalent, paradox, willkürlich-rätselhaft, ja absurd und tragikomisch beschreiben. Die Komponisten, die sich direkt nach der Oktoberrevolution mit Begeisterung einer neuen, revolutionären, futuristischen Ästhetik widmeten und die Wege von teilweise verblüffender Originalität und Gewagtheit gingen (viele wurden von der westlichen Avantgarde quasi nur wiederentdeckt), wurden fast alle schon Ende der 1920er Jahre grausam zum Verstummen gebracht. Nikolai Schiljajew (1881–1938), eine herausragende Persönlichkeit, eng verbunden mit so unterschiedlichen Künstlern wie Alexander Skrjabin und Dmitri Schostakowitsch, wurde als „Volksfeind“ erschossen. Alexander Mossolow (1900–1973) wurde wegen angeblicher antisowjetischer Propaganda zu Haft verurteilt und hat sich nach seiner Freilassung der von der Partei vorgeschriebenen Ästhetik anzupassen versucht; seine Werke aus verschiedenen Schaffensperioden sind – anders als bei Schiljajew – erhalten geblieben und heute sogar sporadisch zu hören. Nikolai Roslawez (1881–1944), glühender Skrjabinist, Schöpfer eines eigenen kompositorischen Systems, der sich in den 1920ern als musikalischer aber auch politischer Revolutionär positionierte und unter anderem ein erstaunliches „kommunistisches Mysterium“ schuf – *Komsomolia* für Chor und Orchester – wurde zwar nicht verurteilt, aber jeglicher Einkommens-Möglichkeit beraubt (dass seine Musik nicht gespielt werden durfte, versteht sich) und starb laut Berichten einen Hungertod.

Jedes Schicksal war vollkommen anders geartet, und hinter jedem steht eine herausragende, in der Regel hochbegabte und umfassend gebildete künstlerische Persönlichkeit. Ein anderer führender Futurist und musikalischer Revolutionär beispielsweise, Arthur Lourié (1891–1966), emigrierte schon 1922 und lebte noch lange in Europa und in den USA, ohne sich als Komponist durchsetzen zu können. Den späteren Versuch, dessen fragile und geistvolle Musik auf die Konzertbühnen zu bringen, verdanken wir dem Geiger Gidon Kremer. **Sergej Prokofjew** veranlasste der Kummer wegen seiner sich nicht erwartungsgemäß entwickelnden Karriere, 1936, ausgerechnet zu Zeiten des großen Terrors, aus der Emigration in die UdSSR zurückzukehren. Sein Fall ist in vieler Hinsicht verblüffend: Als Opfer der Zuckerbrot-und-Peitsche-Erziehungsmethode der Partei – mal reich belohnt und ausgezeichnet, mal brutal



ÖEA von Weinbergs *Der Idiot* | Wien 2023

kritisiert und abgelehnt – hat er immer wieder versucht, sich der herrschenden Ideologie und Ästhetik anzupassen. Meistens vergeblich. Man denke nur an seine wunderbare *Kantate zum 20. Jubiläum der Oktoberrevolution* (mit Texten von Marx und Lenin), ein unendlich witziges und fantasievolles Werk, das der Parteizensur verdächtig erschien und nicht zur Aufführung zugelassen wurde. Die Geschichte wiederholte sich später mit seiner Oper *Vom wahren Menschen*. Ich glaube, er hat den sowjetischen „proletarischen“ Geist schlicht nicht begreifen können. Gewissermaßen zu Recht wurde er, auf einer intuitiven Ebene, als „Klassenfeind“ empfunden, was zu zahlreichen Missverständnissen führte. Über das Gespür fürs Klassenfeindliche kann man sich wunderbar lustig machen, jedoch muss man verstehen, dass es eine reale, für viele Verzerrungen und Zerstörungen verantwortliche Kraft war.



Alexander Lokshin





Boris Ljatoschinski

Es ist aufschlussreich, einem heutigen musikinteressierten Publikum Aufnahmen der beiden Versionen des Finales der großartigen *Dritten Symphonie* von **Boris Ljatoschinski** (1895–1968) vorzuspielen: die erste, verbotene, und die zweite, zugelassene. Das Material ist weitgehend dasselbe, in der zugelassenen Version jedoch deutlich vereinfacht (ein 5/4-Takt wird beispielsweise zu einem 4/4 begnadigt). Von der skurrilen, fantastischen, mysteriösen Stimmung ist nichts mehr zu spüren, es bleibt ein auf der Stelle tretender enthusiastischer Marsch. Für die sowjetischen Zensoren ein gewaltiger Unterschied – entweder mehr Optimismus und Volkstümlichkeit, oder die Musik bleibt „unsowjetisch“ und somit auch ungespielt! Jedoch kann ein großer Teil des heutigen Publikums die Brisanz dieser Manipulationen nicht mehr nachempfinden.

Allerdings ist Ljatoschinski auch ein Beispiel dafür, dass Musik nicht unbedingt in einem bestimmten historisch-sozialen Kontext gesehen werden muss und vollkommen unabhängig von Kalender und Geographie rezipiert werden kann: In irgendwelcher Weise „sowjetisch“ wirkt sie nie. Ob seine dezidiert skrjabinische *Erste*, seine märchenhaft epische *Zweite*, seine monumentale *Dritte*, seine nächtlich-mystische *Vierte* oder seine archaisch-folkloristisch gefärbte *Fünfte*: Seine Symphonien, wie auch die symphonischen Dichtungen, stehen in der spätromantischen europäischen Tradition und sprechen eine einzigartige poetische Stimme, faszinierend auf jeder Ebene – der Harmonik, der Struktur, des thematischen Materials, der Orchestrierungskunst. Ljatoschinski, der sich selbst als der Musik Wagners, Bruckners, Tschaikowskys, Skrjamins, später auch Strawinskys verpflichtet fühlte, gilt heute als der ukrainische Klassiker schlechthin. Als Professor am Kiewer Konservatorium war er auch Lehrer von fast allen ukrainischen Komponisten der folgenden Generation. Sein Name wird oft gehört – seine wunderbare Musik dagegen eher selten.

Das Schaffen vieler herausragender Komponisten ist der Suche nach einem authentisch sowjetischen Stil

und nach der „Sowjetischen Symphonie“ gewidmet. Die Wichtigkeit dieser Suche wurde ja angeblich vom Genossen Stalin selbst verkündet, wie auch die wichtigsten Merkmale einer solchen Symphonie – Verständlichkeit, Volksnähe, Liedhaftigkeit, optimistisches Finale und so weiter. Eine der vielen Paradoxien im Schaffen von **Dmitri Schostakowitsch** ist es, dass ausgerechnet er neben vielen mutigen und kühnen, ja heroisch protestvollen und freiheitsverpflichteten Werken auch zwei musterhaft sowjetische Lied-Symphonien schuf, die *Elfte* und die *Zwölfte*, freiwillig und ohne den Druck der Partei – nach dem Tod des verhassten Tyrannen. Die Tatsache, dass Schostakowitsch keiner brutalen Bestrafung unterzogen wurde und zu der prominentesten Figur der sowjetischen Musik avancierte, ist an sich schon paradox: seine avantgardistischen, revolutionären und der Revolution gewidmeten Symphonien, die *Zweite* und *Dritte*, hätten genug Anlass zu einem Schaffensverbot gegeben. Dies umging er bekanntlich damit, dass er die Uraufführung der *Vierten* spontan unterband und mit der *Fünften* eine unwahrscheinliche Synthese von Propaganda und groteskem Spott schuf. 1934 hatte er hautnah die „Vernichtung“ seines Freundes und hochgeschätzten Kollegen **Gawriil Popow** (1904–1972) miterlebt. Popow galt als führende kompositorische Persönlichkeit, und die Uraufführung seiner *Ersten Symphonie* in Leningrad wurde als Geburtsstunde der Großen Sowjetischen Symphonie erwartet. Nach der Premiere wurde dieses komplexe, tragische Meisterwerk allerdings umgehend verboten. Die Protokolle der Versammlung von Komponisten, Musikwissenschaftlern und Ideologen sind erhalten, in denen das Werk als dekadent, bourgeois, antisowjetisch und so weiter verurteilt wird – ein Dokument von unglaublicher Peinlichkeit und Absurdität. Popow hat sich nie von diesem Ereignis erholt. Dabei war er keinesfalls ein Antisowjetiker, kein Dissident. Eher kann er als der wichtigste Vertreter im 20. Jahrhundert dessen gelten, was man sich unter dem „russischen Geist“ vorstellen mag, darin vergleichbar dem Schriftsteller Andrej Platonow. Popow verdiente sein Brot mit hochkarätiger Filmmusik, die er teilweise in seiner beeindruckenden *Zweiten* und *Dritten Symphonie* wiederverwendete, und schrieb noch zwei erstaunliche monumentale weitere – die *Pastorale* (Nr. 5) und die *Festliche* (bzw. *Ode an die Freude*, Nr. 6), die, wie seine *Erste*, das Repertoire der Orchester weltweit bereichern könnten. Seine *Vierte* – für Chor a cappella – ist bis heute nicht uraufgeführt.

In meinem Buch bespreche ich hunderte von Werken und ergreife Partei für dutzende Komponisten, deren Musik man weder zu ihren Lebzeiten in der UdSSR hörte, noch heute kennt. Popow, Ljatoschinski und Lokshin stehen da sozusagen in der ersten Reihe. Das Kapitel über **Lokshin** ist das einzige, das auch auf Russisch übersetzt und mehrfach nachgedruckt bzw. zitiert wurde. Ich beschreibe dort analytisch jede der elf Symphonien und versuche, seinen Stil, seine Denkweise verallgemeinernd zu erläutern. Es handelt sich fast ausschließlich um vokale Symphonien – verwandt mit der *Vierzehnten* von Schostakowitsch –, basierend nicht nur auf russischer, sondern auch französischer,



Boris Kljusner

englischer und japanischer Lyrik. Beim „blinden“ Hören etwa der *Fünften*, „Shakespeares Sonette“, vermutet niemand einen sowjetischen bzw. russischen Komponisten, vielmehr einen unbekanntem Engländer von der Bedeutung Brittens. Und für das Werk eines herausragenden französischen Komponisten würde man seine Abschlusskomposition in der Kompositionsklasse des Moskauer Konservatoriums halten: *Les Fleurs du Mal* nach Baudelaire (1939), die als westlich-dekadent gebrandmarkt wurde. Lokshin blieb ein Leben lang isoliert und wurde nur von einem einzigen Freund und Verehrer unterstützt und aufgeführt, dem später weltbekannten Dirigenten Rudolf Barschai.

Weiter zum Thema Paradoxe: Manch „sowjetische“ Komposition bezeugt, dass ein billiges Propaganda-Programm nicht unbedingt zur Minderung der ästhetischen Qualität führt, aufs Eindringlichste etwa die *Erste Symphonie Ustwolskajas* (1955), auch eine vokale Symphonie (mit zwei Knabenstimmen), in der sie eine Reihe von Propaganda-Gedichten des italienischen Kommunisten Gianni Rodari vertont. Später – glühend religiös geworden – ließ sie das Werk nicht mehr gelten, obwohl es an Originalität, Präzision und Schönheit kaum zu übertreffen ist. Ein anderes Paradox etwa ist der Dissident „von links“: der überzeugte Kommunist **Boris Kljusner** (auch Kluzner, oder Klusner, 1909–1975), der durch seinen Mut legendär geworden ist. Er widerstand offen dem ideologischen Diktat, unterstützte in Ungnade gefallene Kollegen und ist vermutlich der einzige Komponist in der UdSSR, der es wagte, freiwillig aus dem Komponistenverband auszutreten. Kljusner, der auch Architekt war – wie Popow

und Xenakis –, setzte sich mit zeitgenössischer westlicher Musik auseinander und teilte gerne sein Wissen mit jüngeren Kollegen. Neben wunderbaren, beseelt romantisch-heroischen Kompositionen (*Violinkonzert*, *Zweite Symphonie*, *Klaviertrio*) schuf er mit seiner *Dritten Symphonie* ein einzigartiges und sehr überzeugendes avantgardistisches, an den westlichen Ideen und Techniken orientiertes Werk sowie ein originelles *Konzert für zwei Violinen und Orchester*.

Kljusner war einer der wenigen, die sich vor der größten Katastrophe der sowjetischen Musikgeschichte nicht beugten und der in der antiformalistischen Kampagne von 1948 nichts anderes sah, als was sie wirklich war: gemeiner, absurder Schwachsinn. Auslöser dafür war die dem offiziellen sowjetischen Stil – eine Art Wiener-Operetten-Musik mit obligatorischen folkloristischen und expressionistischen Elementen – absolut entsprechende Oper *Die Große Freundschaft* von Wano Muradeli, welche die Feierlichkeiten zum 30. Revolutionsjubiläum krönen sollte. Stalin besuchte inkognito die Generalprobe im Bolshoi-Theater und fand das Werk schlecht. Danach begann die „Säuberung“ als ein Kampf gegen einen angeblichen westlich beeinflussten „Formalismus“, von der viele Künstler betroffen waren, darunter auch Prokofjew, Schostakowitsch und Chatschaturjan. Das jüngste Opfer war **Boris Tschaikowski** (1925–1996), damals noch Student am Moskauer Konservatorium. Mit der Zeit entwickelte er einen ganz eigenen, sich jeglichen politischen oder gesellschaftlichen Kommentars entziehenden Stil, in dem er wunderbare, kindlich-weise symphonische und kammermusikalische Werke schuf.



Galina Ustwolskaja

# Schlüsselwerke: Symphonik



## WALTER BRAUNFELS

### *Symphonia brevis* op. 69

BBC Concert Orchestra |  
Johannes Wildner

Dutton Vocalion  
CDLX 7316

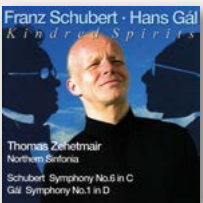


## GOTTFRIED VON EINEM

### *Konzert für Orchester | Nachtstück*

Rundfunk-Sinfonie-  
orchester Berlin |  
Johannes Kalitzke

Capriccio C5357



## HANS GÁL

### *Symphonie Nr. 1 (Sinfonietta)*

Northern Sinfonia |  
Thomas Zehetmair

Avie Records AV2224

## BORIS BLACHER

### *Concertante Musik*

(1937) | 11 Min.

2(II=Picc).2.2.2–4.2.3.1–Pkn–Str

### *Orchestervariationen*

über ein Thema von N. Paganini

(1947) | 16 Min.

3(III=Picc).2.EH.3(III=Bkl).3(III=Kfg)–4.3.3.1–  
Pkn–Str

### *Musik für Cleveland*

(1957) | 10 Min.

3(III=Picc).2.EH.2.Bkl.2.Kfg–4.4.3.1–PknSchlz(4–5)–  
Hrf–Str

## WALTER BRAUNFELS

### *Orchestersuite e-Moll*

op. 48 (1933–36) | 22 Min.

3(III=Picc).3(III=EH).3(III=Bkl).3(III=Kfg)–  
4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–Hrf–Str

### *Symphonia brevis*

op. 69 (1948) | 31 Min.

2(II=Picc).2.2.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(1)–Hrf–Str

## GOTTFRIED VON EINEM

### *Capriccio*

Lop. 2 (1943) | 8 Min.

3(III=Picc).2.2.2–4.3.3.1–Pkn–Str

### *Konzert für Orchester*

op. 4 (1943) | 21 Min.

3(III=Picc).2.2.2–4.3.3.1–Pkn–Str

### *Philadelphia Symphony*

op. 28 (1960–61) | 18 Min.

2.Picc.2.2.2–4.3.3.1–Pkn–Str

## ILSE FROMM-MICHAELS

### *Symphonie*

3(III=Picc).2.3(III=Bkl).2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–Str  
auch Fassung für Streichquartett

Die Hamburgerin Ilse Fromm-Michaels (1888–1986) studierte unter anderem bei Hans Pfitzner und setzte sich als Pianistin stark für etliche moderne Komponisten ein. Nachdem ihr als Richter tätiger Ehemann aufgrund der „Nürnberger Gesetze“ zwangspensioniert wurde, sah auch sie sich vom öffentlichen Konzertleben ausgeschlossen; der Kreis ihrer Klavierschüler wurde mehr und mehr eingeeengt. Werke jener Zeit spiegeln mit ihrem ersten, mitunter schwermütigen Ton die Erfahrung der inneren Emigration wider. Freie Tonalität und asketische Kontrapunktik prägen den Satz. Die beim Internationalen Komponistinnenwettbewerb der GEDOK 1961 mit dem ersten Preis ausgezeichnete *Symphonie* führt ein nachdenkliches zwölftöniges Thema durch rhythmisch, harmonisch und orchestral wechselvolle, mitunter hochdramatische Entwicklungen.

## HANS GÁL

### *Symphonie Nr. 1 (Sinfonietta)*

op. 30 (1927) | 30 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2(II=Bkl).2(II=Kfg)–3.2.2.1–  
Pkn.Schlz(2)–Hrf–Str

### *Triptychon*

op. 100 (1970) | 27 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2.2–4.2.3.0–Pkn–Str

## ROBERTO GERHARD

### *Abada, Interludi i Dansa*

(1936) | 10 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2.2–2.2.2.1–Pkn.Schlz(2)–Str

### *Symphonie Nr. 1*

(1952–53) | 39 Min.

2(II=Picc).1.EH.2.2–4.2.2.1–Pkn.Schlz(2)–Hrf–  
Klv–Str

## PAVEL HAAS

### *Symphonie*

(1940–41) | 21 Min.

Instrumentierung komplettiert von Zdeněk Zouhar  
3.2.Picc.3.EH.3.Bkl.3.Kfg–8.6.4.1–Pkn.Schlz(4)–  
2Hrf–Klv–Cel–Str

Haas' einzige Symphonie ist ein in Umfang und Gehalt höchst eindrucksvolles, aus ihrer Zeit herausragendes Werk. Der 1944 in Auschwitz



ermordete Komponist hinterließ es unvollendet. Ein psalm-artiger erster Satz blieb in vollständiger Ausführung erhalten, ein schneller Scherzo- bzw. Marschsatz vollständig, doch in Skizzenform, ein dritter Satz „Misteriosamente“ schließlich nur als Torso. Der tschechische Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge Zdeněk Zouhar (1927–2011) unternahm es, die fehlende Instrumentierung zu ergänzen, die Uraufführung fand 1998 in Weimar unter Leitung von George Alexander Albrecht statt. Das Werk stellt sich in die große tschechische Symphonietradition, integriert dabei vielfältigste Einflüsse von Volks- und jüdischer Synagogalmusik bis hin zu Jazz und Strawinsky. Es ist zugleich Zeugnis beherzten künstlerischen Widerstandes: Wenn ein Zitat des Chopinschen Trauermarschs dem zur Fratze entstellten Horst-Wessel-Lied unterliegt, klingt Schostakowitsch an, und im schon von Smetana öfter verwendeten historischen Hussitenlied „Die ihr Gottes Streiter seid“ wandelt sich Klage zu kämpferischem Ausdruck. Für eine CD-Produktion der *Symphonie* mit dem Aalborg Symfoniorkester unter der Leitung von Joshua Weilerstein im Jahr 2025 erstellt Simon Nathan eine reduzierte Orchestrierung, die die Programmierung dieses herausragenden Werkes ohne Aushilfen auch für Orchester mittlerer Größe möglich macht.

### MARIA HERZ

#### *Vier kurze Orchesterstücke*

op. 8 (1929) | 15 Min.

2.Picc.2.EH.2.2.Kfg–4.2.3.0–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Str

#### *Suite für Orchester*

op. 13 (1929) | 15 Min.

1.1.2.2–2.2.2.0–Pkn.Schlz(3)–Str

### GIDEON KLEIN

#### *Partita für Streichorchester*

nach dem Trio für Violine, Viola und Violoncello (1944), arr. von Vojtěch Saudek (1990) | 13 Min.

### JÓZEF KOFFLER

#### *Symphonie Nr. 2*

op. 17 (1933) | 18 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2.2–2.2.1.1–Schlz(2)–Hrf–Str

Dass Józef Koffler, einer der originellsten Komponisten seiner Generation, heute kaum geläufig ist, zeigt, wie gründlich und nachhaltig die deutsche Vernichtungsmaschinerie gerade in Polen während des Zweiten Weltkriegs zu Werke gegangen ist. Józef Koffler, der in Wien bei prominenten Lehrern studierte und in Lemberg wirkte, gelang

es, scheinbar antagonistische Strömungen der Zeit miteinander zu versöhnen. So verwendet die zweite seiner vier Symphonien ebenso wie etwa das *Klavierkonzert*, beide Anfang der 1930er Jahre komponiert, dodekaphone Prinzipien im Rahmen etablierter Formen, hier konkret der klassischen Symphonie und des frühromantischen Virtuosenkonzerts.

### HANS KRÁSA

#### *Ouvertüre für kleines Orchester*

(1943/44) | 7 Min.

2KI–2Trp–Klv–Str

### SIMON LAKS

#### *Sinfonietta für Streicher*

(1936) | 15 Min.

#### *Petite suite légère*

(1960) | 8 Min.

2.Picc.2.2.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(3)–Str

### BORIS LJATOSCHINSKI

#### *Symphonie Nr. 3 h-Moll*

op. 50 (1951–55) | 46 Min.

3(III=Picc).3(III=EH).3(III=Bkl).3(III=Kfg)–6.4.3.1–Pkn.Schlz(3)–2Hrf–Str

### URSULA MAMLOK

#### *Grasshoppers*

(1957) | 7 Min.

2.Picc.2.2.2.Kfg–2.2.3.1–Schlz(2)–Str(8.8.6.4.2)

#### *Divertimento for Young Players*

(1958) | 9 Min.

1.Picc.1.2.1–2.2.2.1–Pkn.Schlz(2)–Str

### ANDRZEJ PANUFNIK

#### *Tragische Ouvertüre*

(1942/45/55) | 7 Min.

3(III=Picc).0.2.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Schlz(3)–Str

#### *Symphonie Nr. 10*

(1988) | 17 Min.

3.2.3(III=Bkl).2.Kfg–6.3.3.1–Schlz(2)–Klv(möglichst verstärkt)–Hrf–Str

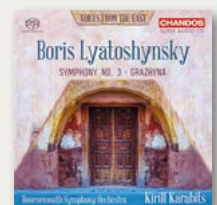


### MARIA HERZ

*Konzert für Klavier und Orchester* op. 4 | *Vier kurze Orchesterstücke* op. 8 | *Konzert für Violoncello und Orchester* op. 10 | *Suite für Orchester* op. 13

Oliver Triendl, Klavier | Konstanze von Gutzeit, Violoncello | Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin | Christiane Silber

Capriccio C5510

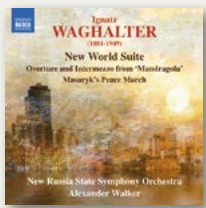


### BORIS LJATOSCHINSKI

*Symphonie Nr. 3* op. 50 | *Grazhyna* op. 58

Bournemouth Symphony Orchestra | Kirill Karabits

Chandos CHAN 5233

**IGNATZ WAGHALTER**

**New World Suite** |  
Ouvertüre & Intermezzo  
aus **Mandragola** op. 18 |  
**Mazaryks Friedensmarsch**

New Russia State  
Symphony Orchestra |  
Alexander Walker

Naxos 8.573338

**KAROL RATHAUS****Symphonie Nr. 3**

op. 50 (1942–43) | 30 Min.

2.Picc.2.EH.2.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Pkn.Schlz(3)–Hrf–  
Cel–Klv–Str

**Vision dramatique**

op. 55 (1945) | 12 Min.

2.2.2.Bkl.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–Klv–Str

**Prelude for Orchestra „Louisville Prelude“**

op. 71 (1953) | 12 Min.

2(II=Picc).2.2.2–4.2.3.1–Pkn.Schlz(1)–Klv–Str

**MÁTYÁS SEIBER****Transsilvanische Rhapsodie**

(1941) | 9 Min.

2(II=Picc).2.2.2–4.2.3.1–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Str

Hatte Mátyás Seiber (1905–1960) in der liberalen Kulturszene Frankfurts schnell ein Forum für seine avantgardistischen Kompositionen gefunden und nachhaltig auf sich aufmerksam gemacht, so war er in den ersten Jahren nach seiner Emigration ins Vereinigte Königreich gezwungen, mit Aufträgen aller Art ein Auskommen zu finden. Neben Arrangements und Transkriptionen unter anderem für den Akkordeonbauer Hohner legte Seiber zwischen 1935 und 1941 vor allem Gelegenheitswerke etwa für Salonorchester vor, darunter auch seine *Transsilvanische Rhapsodie*. Inspiriert von der bis 1918 noch zu Ungarn gehörenden

Region, zählt das Werk zu einer ganzen Reihe von Kompositionen mit Bezug zu Seibers ungarischer Heimat, sodass eine direkte Reaktion auf die Exilsituation naheliegend ist.

**WŁADYSŁAW SZPILMAN****Paraphrase über ein eigenes Thema**

(1947) | 9 Min.

2.2.1.2ASax(I,II=KI).2TSax(I,II=KI).Bar–  
Sax.1–2.3.2.1–Pkn.Schlz(1)–Klv–Str

Neben etwa 500 Liedern beziehungsweise Songs oder Schlagern, von denen sich viele noch heute in Polen großer Popularität erfreuen, hinterließ Szpilman auch einige Kompositionen klassischen Charakters. Anders als Werke für Klavier solo wie etwa die modernistisch-dynamische Suite *Das Leben der Maschinen* oder das unter prekären Bedingungen im Warschauer Ghetto vollendete einsätzigige *Concertino* entstanden seine Stücke für Orchester überwiegend in der Nachkriegszeit. Allesamt offenbaren sie eine charmante, individuelle Note – eine vom Kunstjazz, von Swing oder Studio-Sound durchdrungene Verbindung von E- und U-Musik. Jeweils nicht länger als fünf bis zehn Minuten, eignen sie sich mit meist schwungvollen Tanzrhythmen für den Konzertrahmen ebenso wie für choreographische Umsetzungen.

**Introduktion zu einem Film**

(1957) | 5 Min.

2.2.2.2–4.3.3.0–Hrf–Str

**Ballettszene**

(1968) | 7 Min.

2.2.2.2–4.3.3.0–Schlz(1,=Cel ad lib.)–Hrf–Str

**BORIS TSCHAIKOWSKI****Capriccio über englische Weisen**

(1954) | 7 Min.

2.Picc.2.EH.2.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(4)–Hrf–Str

**Symphonie Nr. 2**

(1967) | 55 Min.

3.2.2.2–4.2.3.1–Pkn–Str

Wie viele seiner Zeitgenossen haderte auch Boris Tschaikowski zeitlebens mit dem „Sozialistischen Realismus“. Zum Zeitpunkt von Stalins Tod hatte diese Ideologie sich weit über Landesgrenzen im gesamten Einflussbereich der UdSSR durchgesetzt, und ein brillant-wendiges *Capriccio über englische Weisen* zu schreiben, zeigte den Mut eines jungen, noch wenig bekannten Komponisten. Seine anspruchsvolle, innovative Tonsprache und die Einbeziehung ausgerechnet englischer Folklore widersetzte sich den politischen Vorstellungen.



Andrzej Panufnik mit Leopold Stokowski | um 1970

Ein Meisterwerk ist Tschaikowskis aus schlichten motivischen Urzellen aufgebaute *Symphonie Nr. 2*. Sie entstand ein Jahr, bevor sich der Komponist für fünf Jahre als Erster Sekretär dem Komponistenverband der Russischen Föderation zuwandte – aufgrund seines Wunsches nach Unabhängigkeit und künstlerischer Freiheit ausschließlich auf ehrenamtlicher Basis. Historisch sind die Einspielungen der Moskauer Philharmoniker unter Kirill Kondraschin.

### WLADIMIR VOGEL

#### *Vier Etüden für Orchester*

(1930–32) | 30 Min.

2.Picc.2.EH.2.EsKl.Bkl.ASax.2.Kfg–4.4.3.1–Pkn.Schlz(5)–Str

#### *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe*

(1949–50) | 30 Min.

3(II,III=Picc).2(II=EH).2.2–4.2.2.0–Pkn.Schlz(3)–Str

### IGNATZ WAGHALTER

#### *New World Suite*

(1939) | 36 Min.

rekonstr. von Alexander Walker (2013)

1.2.2.1–2.1.1.1–Pkn.Schlz(2)–Klv–Str

### FRANZ WAXMAN

#### *Sinfonietta*

für Streichorchester und Pauken

(1955) | 13 Min.

### EGON WELLESZ

#### *Symphonie Nr. 4 „Sinfonia austriaca“*

op. 70 (1953) | 26 Min.

3(III=Picc).3.3.2–4.3.3.1–Pkn.Schlz(3)–Str

### HANS WINTERBERG

#### *Symphonie Nr. 2*

(1943/46/49) | 33 Min.

3.2.EH.2.EsKl.Bkl.2.Kfg–4(=Thr/Wagnertuben).

3.3.1–Pkn–Hrf–Cel–Str

#### *Rhythmophonie*

(1966–67) | 33 Min.

2(II=Picc).2.2(I,II=Bkl).2–4.2.3.1–Pkn.Schlz(4)–Hrf–Str

Hans Winterberg wird derzeit als einer der wichtigsten Vertreter der tschechischen Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. Zu Lebzeiten aufgeführt aber nicht verlegt, gerieten seine Werke nach seinem Tod unter Verschluss und werden nun in Kooperation mit dem Exilarte Zentrum der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie dem Enkel des Komponisten erschlossen und erstmals publiziert. Als Schüler von Zemlinsky und Hába steht Winterberg sowohl in der Nachfolge Janáčeks, wie er auch dem weiteren Umfeld der Zweiten Wiener Schule zuzurechnen ist. Sein Personalstil ist geprägt von einer am französischen Impressionismus geschulten Klangsinnlichkeit bei gleichzeitiger expressionistischer Strenge der Harmonik, motivischer Kleingliedrigkeit, ausgefeiltem Spiel mit polyrhythmischen Patterns und tschechischer Folklore entlehntem musikantischem Impetus.



### HANS WINTERBERG

#### *Symphonie Nr. 1 „Sinfonia drammatica“ | Klavierkonzert Nr. 1 | Rhythmophonie*

Jonathan Powell,  
Klavier | Rundfunk-  
Sinfonieorchester Berlin |  
Johannes Kalitzke

Capriccio C5476

Hans Winterberg: *Sinfonia drammatica* | Partiturhandschrift



CHRISTOPH SCHLÜREN

## Komponisten der inneren Emigration: ein weites Spektrum

„Die Welt und ich, wir beide kommen nicht zusammen.“ Aus dem Gedächtnis zitierte Reinhard Schwarz-Schilling seinen Lehrmeister Heinrich Kaminski in einer Gedenkrede vom 29. Januar 1951. Die schrecklichste Zeit im Äußeren war überstanden, doch wo waren all die geblieben, die angesichts der Radikalisierung der Massen und des Gesinnungsterrors in Deckung gegangen waren, Schutz gesucht hatten? Viele, vor allem kommunistische und jüdische Künstler, waren geflohen, emigriert. Andere waren in Deutschland (oder Österreich und den anderen von Deutschland unterworfenen Gebieten) geblieben. Wer hier anderer Anschauung war, hatte nichts zu lachen. Das Äußern von der Staatsdoktrin abweichender Haltungen zog – nicht anders als in der damaligen Sowjetunion – Zuchthausaufenthalt und Hinrichtung nach sich. Den Helden hätte man nur ganz kurz spielen können, und jeglicher minimale Applaus für „Volksschädlinge“ und „Wehrkraftzersetzer“, jede Opposition war spätestens mit Kriegsbeginn, mit dem endgültigen Einschwören auf die vaterländischen Pflichten, vollkommen verstummt. Was also blieb denen, die zuhause geblieben sind? Man hat es später die ‚innere Emigration‘ genannt, die Auswanderung nach Innen – auf welche sich dann nach erfolgter Niederlage auch viele derjenigen beriefen, die sich keineswegs zurückgezogen und oftmals konform mitgemischt hatten. Der Begriff der inneren Emigration ist vor allem von den Schriftstellern in Anspruch genommen worden – es ist sogar so, dass die Literaturwissenschaft bis heute fast gar nicht zur Kenntnis genommen hat, dass auch in anderen Branchen kreativ Tätige in vergleichbarer Notlage waren. Nun ist es natürlich für die Künstler des Wortes ungleich unmöglicher, im Widerspruch zur verordneten Normalität zu agieren – man hätte sich ja so sehr verstellen müssen, dass auch diejenigen, die sich nach Dissidententum sehnten, den Widerstand nicht hätten erkennen können.

Mit der Musik ist das anders, aber zugleich auch noch viel nebulöser. Daher existiert heute beispielsweise eine doppelte Geschichtsschreibung bezüglich des prominentesten aller ‚inneren Emigranten‘ unter den Komponisten: Dmitri Schostakowitsch, längst der meistgespielte Symphoniker und Quartett-Komponist des 20.

Jahrhunderts, ist einerseits jener offizielle Sowjetkünstler, der sein Inneres gänzlich verbirgt, andererseits jene oppositionelle Kunstfigur, die Solomon Volkow romanhaft paraphrasiert hat. Wer war Schostakowitsch in Zeiten schlimmster Unterdrückung und Verfolgung? Wir werden es nicht beweisen können, denn er hat als hochintelligenter, wachsamer Beobachter keine Indizien geliefert, die zu seiner Verhaftung hätten führen können. Also können wir die Haltung dieser Menschen nur anhand jener Taten – und Nicht-Taten – ergründen, die überliefert sind. Bei fanatischen Parteigenossen, rücksichtslosen Karrieristen, geflissentlichen Denunzianten ist das klar. Aber bei der schweigenden Mehrheit?

Im September 1945 schrieb der im US-amerikanischen Exil heimisch gewordene Thomas Mann, in seinen Augen seien „Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos [...] Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten alle eingestampft werden.“ Franz Werfel hatte aus der selben geographischen Ferne noch im Kriege festgestellt: „Nicht einzelne Verbrecher haben also Greuel begangen, sondern die ‚Volksgemeinschaft‘ in Person, wo das Ganze für jeden und jeder für das Ganze einsteht [...]“

Die Verbitterung der ‚äußeren Emigranten‘ ist nachvollziehbar, wie auch ihre pauschalen Verurteilungen, und man kann verstehen, dass Toscanini und Fritz Busch scharf verurteilten, dass Wilhelm Furtwängler nicht emigrierte. Aus Furtwänglers Sicht freilich – dies hat Fred K. Prieberg, der schärfste und gründlichste Aufdecker zur Musik im „Dritten Reich“, in seiner monographischen Studie *Die Kraftprobe* hinlänglich bewiesen – erschien der geistige Widerstand in der Heimat als der richtige und notwendige Weg. Dass er damit nicht weit kam – als er es gemerkt hat, hatte er die angelsächsische Welt schon gegen sich – und später als prominente Symbolfigur zum Sündenbock gemacht wurde – und bis heute gemacht wird –, ist Geschichte. Den Begriff der inneren Emigration hat spätestens erstmals – in negativer Konnotation – Leo Trotzki geprägt; wie Leonore Krenzlin belegt, hat er „diesen Terminus

mehrfach in seiner 1924 erschienenen Schrift *Literatur und Revolution* verwendet“, in welcher er als Propagandist der weltumspannenden kommunistischen Revolution konstatierte, es sei „einerlei, von welcher Emigration die Rede ist, ob von der äußeren oder der inneren“. Folgerichtig wettete Johannes R. Becher 1930 in einer Rede als Delegierter des 2. Weltkongresses der revolutionären Literatur in Charkow gegen die „innere Emigrantenliteratur“, und nun wurde der Begriff, später unter anderen politischen Vorzeichen und als ‚Flucht ins Gute‘, auch in Deutschland Allgemeingut, wie sich nun auch sowjetische Dissidenten damit identifizieren konnten.

Welche deutschen Komponisten sind nun treffend mit dem Begriff der inneren Emigration zu charakterisieren? Wer Jude war, war unmittelbarer Verfolgung ausgesetzt und konnte nur fliehen oder darauf hoffen, den Kopf aus der Schlinge zu bekommen und eventuell von Freunden versteckt zu werden – auf unabsehbare Zeit mit immer größerem Risiko. Etwas anders verhielt es sich mit – um das braune Neusprech zu zitieren – „Halbjuden“: Sie unterlagen Berufsverböten und waren Schikanen ausgesetzt. Zu ihnen zählten die in Köln wirkenden **Walter Braunfels** (1882–1954) und Günter Raphael (1903–1960), beide Söhne jüdischer Väter, die zum Protestantismus konvertiert waren (Braunfels begab sich nach dem Ersten Weltkrieg, welchen er als pflichtgetreuer Patriot an der Front mit Auszeichnung bestritten hatte, gar in den Schoß der katholischen Kirche). Während Raphael sich aufgrund seiner angeschlagenen Gesundheit bei Sanatoriumsaufenthalten erholen konnte und schließlich von dem Schwiegervater seines integren Frankfurter Komponistenkollegen Kurt Hessenberg (1908–1994) fürsorglich geschützt wurde, zog sich Braunfels 1937 in die Nähe von Überlingen am Bodensee zurück und lebte ausschließlich der Komposition. Seine bedeutendsten Werke schrieb er nach dem Kriege – darunter die wunderbar kompakt sein weites stilistisches Spektrum fusionierende *Symphonia brevis* oder die feinsinnig humoristische Vertonung von Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* für Chor und Orchester –, obwohl ihn Konrad Adenauer nötigte, zur Stunde Null den Wiederaufbau des Kölner Konservatoriums zu organisieren. Braunfels brachte auch dieses Opfer und sah sich als Vertreter einer wahren deutschen Kultur, die sich nie der Barbarei gebeugt hat. Sein letztes vollendetes Bekenntniswerk, *Das Spiel von der Auferstehung des Herrn*, hatte er bereits 1938 in Überlingen begonnen, es ist authentischer Ausdruck seiner Flucht aus dem lärmenden Propaganda-Alltag der Zeit in die zeitlose Zwischenwelt zwischen Leben und Tod. Braunfels, nach dem Kriege wie viele andere als altmodisch abgestempelt, wird heute medienwirksam wiederentdeckt.

1927 schickte Braunfels seinen Kompositionsstudenten **Reinhard Schwarz** (später **Schwarz-Schilling**, 1904–1985) zu seinem befreundeten Kollegen Heinrich Kaminski (1886–1946) ins oberbayerische Ried bei Benediktbeuern, um dessen Neigung zur mystischen Panreligiosität und feinsten kontrapunktischen Diffe-

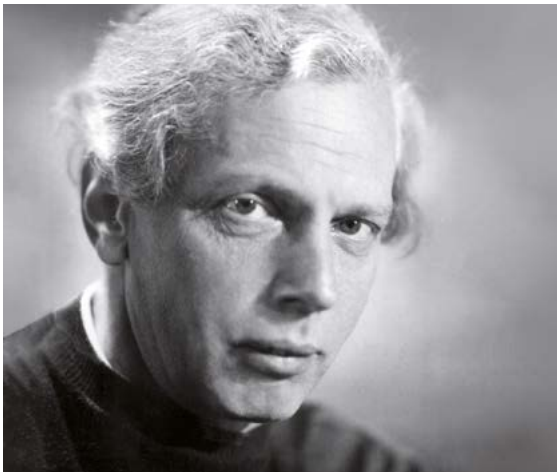


Walter Braunfels

renzung zu vertiefen. Zusammen mit dem 1945 im Volkssturm gefallenen Heinz Schubert sollte Schwarz-Schilling sozusagen Prophet einer neuen zutiefst vergeistigten Schule des Komponierens sein, das sich völlig aus seiner Zeit herauszulösen bestrebt war (insofern also rein künstlerisch ‚inneres Emigrantentum‘). 1933 wurde Kaminski als „Vierteljude“ zur *persona non grata*, verlor seine Ämter und Einkünfte und überlebte dank der Hilfe des selbstlosen Schweizer Mäzens Werner Reinhart relativ unbehelligt mit seiner fünfköpfigen Familie. Er gründete einen geheimen „Orden der Liebenden“. Schwarz-Schilling hatte bei ihm seine künftige Frau Dusza von Hakrid, eine polnische Jüdin, kennengelernt. 1938 half Kaminski, im wenige Kilometer entfernten Kochel einen todesmutigen Standesbeamten zu finden, der ihre Papiere fälschte und so aus einer Jüdin eine schlichte Polin machte, die nun lediglich mit Aufführungsverbot belegt war. Doch bis zum Ende des Kriegs lauerte die Gefahr der Enttarnung, zumal Schwarz-Schilling nie in die Partei eintrat und sogar die Zivilcourage besaß, in Potsdam gegen eine Nazi-Größe zu klagen, die die junge Familie aus dem Haus werfen



Reinhard Schwarz-Schilling



Boris Blacher

wollte. Er gewann die Klage, und die Eltern haben ihre Kinder nie über die jüdische Herkunft der Mutter aufgeklärt. Nach dem Kriege blieb Schwarz-Schilling bei seiner musikalischen Integrität und ließ sich auf keine Konzessionen an die tagesaktuellen Strömungen ein, was eine weitere Entfaltung seiner kompositorischen Karriere verunmöglichte. Doch inzwischen sind Werke der 1950er Jahre wie das *Violinkonzert* oder die *Sinfonia Diatonica*, nicht zuletzt dank ausgezeichnete Weimarer Aufnahmen unter José Serebrier für Naxos,

wiederentdeckt worden. Wie der bedeutende Dresdner Symphoniker Paul Büttner (1870–1943), der seine jüdische Frau um den Preis beruflicher Vernichtung vor den Nazi-Häschern schützte, kann Schwarz-Schilling als exemplarischer Vertreter der inneren Emigration bezeichnet werden.

Besonders hervorzuheben sind auch die beiden gegensätzlichen großen Kompositionslehrer, die in der Nazi-Zeit in Berlin wirkten: Tiessen und Blacher. **Boris Blacher** (1903–1975), der sich nie anboterte und doch fast mühelos erreichte, weiterhin gespielt zu werden, hatte das Glück, mit seiner *Concertanten Musik* einen Hit wider den Zeitgeist zu platzieren. Dieser nüchterne, hellwache und unbestechliche Mann hat 1947 mit seinen furiosen *Paganini-Variationen* eines der erfolgreichsten Orchesterwerke der Nachkriegszeit geschaffen. Zu entdecken gibt es bei ihm sehr vieles, wie auch bei seinem Schüler **Gottfried von Einem** (1918–1996), der durch ihn in die Dissidentenkreise um Leo Borchard eingeführt wurde und mit der ihm angeborenen Virtuosität mit seinen eigenen Dokumenten einen jüdischen Musiker aus dem Visier der Behörden nahm. Einem war ein Genie des Kapriziösen, Unerwarteten, und Orchesterwerke wie *Hexameron*, *Nachtstück*, gänzlich unkonventionelle Symphonien („*Philadelphia*“, „*Wiener*“ und „*Münchner*“) oder der fulminant zerklüftete *Bruckner Dialog* – der unter Verwendung von Motiven aus dem fragmentarischen Finale der *Neunten* das provokante Gegenteil einer anmaßenden ‚Vollendung‘

Boris Blachers erste Nachkriegsoper *Die Flut* (1946) | Hochschule für Musik Freiburg 2017





Gottfried von Einems *Der Prozess* | Landesbühnen Sachsen 2021 (Fassung Tobias Leppert)

ist – sollten viel öfter zu hören sein. Blacher hat sich als Lehrer dadurch ausgezeichnet, dass er bedingungslos die individuelle Entwicklung förderte – beispielsweise seines genialen, heute gänzlich vergessenen Schülers **Heimo Erbse** (1924–2005), der auch endlich zu entdecken wäre.

Heinz Tiessen, Max Butting und Philipp Jarnach verstummten als einst erfolgreiche Mitglieder der berühmten sozialistischen Novembergruppe und ‚Moder-



Gottfried von Einem

nisten‘ der 1920er Jahre für lange Jahre schöpferisch und verschwanden fast gänzlich aus der öffentlichen Wahrnehmung; Paul Höffer (1895–1949) war zwar erstaunlich erfolgreich, doch seine lückenlos erhaltenen Tagebucheinträge (in welchen sich sein inneres Emigrantentum niederschlug) weisen ihn als unkorrupten Kritiker des Systems aus; Heinz Schubert und Hugo Distler flüchteten in religiöse Sphären und endeten, wie auch der musikalisch sich nie anpassende und menschlich untadelig gebliebene Edmund von Borck, jeder tragisch früh vor Kriegsende; der junge Karl Amadeus Hartmann, von jeher bekennd ‚links‘, konnte sich den Rückzug ins Private erlauben und schrieb Musik in agitativem Geist, die sich dann nach dem Krieg episch-symphonisch entfalten konnte; der Dirigent Hans Rosbaud schützte seinen als Spion für die Engländer tätigen Bruder durch verschwiegene Unauffälligkeit; der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt ließ sich bis zum Schluss nicht instrumentalisieren; und dann sind da noch jene ganz der Tonalität verbundenen, die große symphonische Form gegen den Zeitgeist neu entdeckenden, wesensmäßig weltabgewandten Geister wie Wilhelm Furtwängler oder der Nürnberger Martin Scherber – sie freilich sind innere Emigranten in einem viel weiteren Sinne als dem politischen, indem sie – wie vor ihnen der alte Bach oder Anton Bruckner – künstlerisch aus der aktuellen äußeren Welt in die unerkundete Weite ihrer Innenwelt auswanderten. Können wir ihnen allen heute auch nur ein wenig gerecht werden?

# Schlüsselwerke: Solokonzerte



## THOMAS DE HARTMANN

### Konzert für Violine und Orchester op. 66

Joshua Bell, Violine |  
INSO-Lviv Symphony  
Orchestra | Dalia Stasevska  
Pentatone PTC 5187 076



## JÓZSEF KOFFLER

### Konzert für Klavier und Orchester op. 13 | Symphony No. 2 op. 17

Daniel Wnukowski,  
Klavier | Polish Sinfonia  
Iuventus Orchestra |  
Christoph Slowinski  
eda records EDA 042

## ROBERTO GERHARD

### Konzert für Violine und Orchester

(1942–45) | 37 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2(II=Bkl).1.Kfg–4.2.2.0–  
Pkn.Schlz(2)–Hrf–Klv–Str

### Konzert für Klavier und Streichorchester

(1951) | 24 Min.

## HANS GÁL

### Symphonie Nr. 4 (Sinfonia Concertante)

für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und  
kleines Orchester  
op. 105 | (1973) 38 Min.

0.2.0.2–2.0.0.0–Pkn–Str

## BERTHOLD GOLDSCHMIDT

### Concertino für Harfe und kleines Orchester

(1949) | 12 Min.

1(=Picc).1(=EH).1(=Bkl).1–1.1.0.0–Pkn–Schlz(2)–Str

### Konzert für Violoncello und Orchester

(1953) | 22 Min.

2(II=Picc).2(II=EH).2.2–2.2.3.0–Pkn.Schlz(3)–  
Hrf–Str

## PAVEL HAAS

### Suite für Oboe und Orchester

nach der Suite für Oboe und Klavier (1939)  
arrangiert von Victor Aviat (2024) | 14 Min.

2.EH.2.Bkl.2–2.2.0.0–Pkn–Hrf–Cel–Str

## THOMAS DE HARTMANN

### Konzert für Violine und Orchester

op. 66 (1943) | 29 Min.

3.2.2.2–4.3.1.0–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Klv–Str

Thomas de Hartmann (1885–1956), als Sohn russischer Eltern in der Ukraine geboren, studierte unter anderem bei Arenski, Tanejew und Mottl und stand in jungen Jahren dem Künstlerkreis um Franz Marc, Hugo Ball und Wassily Kandinsky nahe, für dessen Bühnenwerk *Der gelbe Klang* er Musik komponierte. Nach dem Ersten Weltkrieg

verließ de Hartmann mit seiner Frau Olga Russland im Gefolge des Mystikers Georges I. Gurdjieff und lebte ab 1922 in Frankreich, einen Teil seines Einkommens aus der Komposition von Filmmusik bestreitend. 1950 siedelte er in die USA über, wo er unter anderem dem esoterisch interessierten Frank Lloyd Wright nahestand. Die farbintensive, polystilistische Musik de Hartmanns verbindet die russische Romantik mit modernistischen Einflüssen und verschiedensten weltmusikalischen Traditionen. So ist sein *Flötenkonzert* von 1949 im spanischen Idiom komponiert, während das *Violinkonzert* 1943 mit Kriegslärm und Trauerklängen auf die Zerstörung seiner ukrainischen Heimat reagiert und, obgleich de Hartmann kein Jude war, Klezmer-Elemente verwendet.

## MARIA HERZ

### Konzert für Klavier und Orchester

op. 4 (o. J.) | 30 Min.

2.Picc.2.EH.2.Bkl.2.Kfg–3.2.3.1–Pkn.Schlz(2)–  
Hrf–Str

### Konzert für Violoncello und Orchester

op. 10 (ca. 1930) | 20 Min.

2.2.EH.2.2–2.2.0.0–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Str

## BORIS KLJUSNER

### Konzert für zwei Violinen und Orchester

(1966) | 26 Min.

2.Picc.2(II=EH).2.2–4.2.2.0–Pkn.Schlz(2)–Cel–  
Hrf–Klv–Str

## JÓZSEF KOFFLER

### Konzert für Klavier und Orchester

op. 13 (1932) | 23 Min.

2(I,II=Picc).2(II=EH).2.2(II=Kfg)–2.2.2.1–Pkn.  
Schlz(2)–Str

## SIMON LAKS

### Poème pour violon et orchestre

(1954) | 14 Min.

2.Picc.2.EH.2.Bkl.2.Kfg–4.3.3.1–Pkn.Schlz(2)–  
Hrf–Str

auch Fassung für Violine und Streichorchester  
(arr. Ewelina Nowicka, 2019)

**URSULA MAMLOK****Concerto**

für Oboe und Orchester  
(1974–76) | 15 Min.

3(II=Afl, III=Picc).0.2.Bkl.3(III=Kfg)–4.3.3.1–  
Schlz(2)–Hrf–Cel–Mandoline–Str

2. Fassung für Oboe, zwei Klaviere und Schlag-  
zeug (1980) | 13 Min.

3. Fassung für Oboe und Kammerorchester  
(2003) | 13 Min.:

1.0.1.1–1.1.1.0–Schlz(2)–Hrf–Str(6.6.4.3.2)

**KAROL RATHAUS****Konzert für Klavier und Orchester**

op. 45 (1939) | 25 Min.

2(II=Picc).2.2.Bkl.2–4.3.3.0–Pkn.Schlz(2)–Str

**FRANZ REIZENSTEIN****Prolog, Variationen und Finale**

für Violine und Orchester  
op. 12a (1954) | 26 Min.

nach der Fassung für Violine und Klavier (op. 12,  
1938)

orch. vom Komponisten: 2(II=Picc).2(II=EH).  
2(II=Bkl).2–4.2.3.1–Pkn.Schlz(2)–Str

Sätze können auch separat aufgeführt werden.

**REINHARD SCHWARZ-SCHILLING****Konzert für Violine und Orchester**

(1953) | 23 Min.

1.1.1.1–2.2.0.0–Pkn–Str

**WŁADYSŁAW SZPILMAN****Concertino**

für Klavier und Orchester  
(1940) | 11 Min.

1(=Picc).1.2.1–4.3.3.1–Pkn.Schlz(1–2)–Str

**IGNATZ WAGHALTER****Violinkonzert A-Dur**

op. 15 (1911) | 22 Min.

2.2.2.2–4.2.0.0–Pkn–Str

**WAL-BERG****Concertino für Horn und Orchester**

(1986) | 12 Min.

2.2.2.2–2.2.3.0–Pkn.Schlz(2)–Hrf–Str

**Deux Décembre**

Concertino für Klavier und Orchester

(1989) | 11 Min.

2.2.3.2–4.3.3.0–Pkn.Schlz(2)–Hrf–Str

reduzierte Fassung: 1.0.0.1–3.0.0.0–Str

Der russischstämmige Pianist und Komponist Wal-Berg (1910–1994) wurde unter anderem an den Konservatorien von Berlin und Paris ausgebildet. In der französischen Hauptstadt trat er regelmäßig im Musikkabarett „Le Bœuf sur le Toit“ auf und machte sich einen Namen als Dirigent und Arrangeur insbesondere für die blühende Filmindustrie. Während des Zweiten Weltkriegs zog Wal-Berg aus dem nationalsozialistisch besetzten Paris nach Monte Carlo, wo er als Konzertimpresario wirkte und sich weiterhin auch als Komponist betätigte. Seine Werke verknüpfen Aspekte der Unterhaltungsmusik zwingend mit klassischen Stilelementen.

**HANS WINTERBERG****Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2**

„Phantasien und phantastische Fuge über ein  
eigenes Thema“

(1949–51) | 27 Min.

hg. von Jonathan Powell

2(I,II=Picc).1.2.2–3.1.2.0–Pkn.Schlz(3)–Str

**WŁADYSŁAW SZPILMAN****Werke für Klavier und Orchester**

Ewa Kupiec | Rundfunk-  
Sinfonieorchester Berlin |  
John Axelrod

Sony Classical CD 93516



Die de Hartmanns mit Pablo Casals und Geiger Alexander Schneider | 1952



FRANK HARDERS-WUTHENOW

## Polen: Flaschenpost aus der Hölle

Es sind Bilder, die sich ins Gedächtnis eingebrannt haben: ein Rundfunkstudio – ein junger, blendend aussehender Pianist spielt ein Recital – plötzlich eine Detonation – der Tonmeister macht ihm Zeichen, aufzuhören – eine weitere Detonation, das Studio wird von einer Bombe getroffen. Es ist der 23. September 1939. Die deutschen Truppen belagern die polnische Hauptstadt. An diesem Tag wird der Warschauer Rundfunk zerstört. In der letzten Live-Sendung spielt **Władysław Szpilman** Chopins cis-Moll-Nocturne. Roman Polańskis 2002 mit der Goldenen Palme von Cannes und mit mehreren Oscars ausgezeichneten Film *Der Pianist* ist vermutlich der erste Film von historischer Bedeutung über den Zweiten Weltkrieg und die Shoah, bei dem die Unterdrückung und Zerstörung von Kultur als Teil

der nationalsozialistischen Unterwerfungsstrategie in den osteuropäischen Ländern, insbesondere in Polen, im Fokus steht. Die dem Film zugrunde liegenden Überlebenserinnerungen Szpilmans, 1947 unter dem Titel *Śmierć miasta* (Der Tod einer Stadt) veröffentlicht, fielen sofort der sowjetischen Zensur zum Opfer. Einen deutschen Wehrmachtsoffizier als Retter jüdischen Lebens darzustellen, war intolerabel.

Es musste ein halbes Jahrhundert vergehen, bis das Buch auf Betreiben von Szpilmans Sohn Andrzej erneut als (zunächst auf Deutsch) *Das wunderbare Überleben* herausgegeben und der Weltöffentlichkeit damit ein Dokument von epochaler Bedeutung zurückgegeben wurde.



Adrian Brody als Władysław Szpilman in Roman Polańskis Film *Der Pianist*



Władysław Szpilman

Hitlers Vorsatz, den deutschen „Lebensraum“ nach Osten auszudehnen und die Polen zu einem willfährigen Sklavenvolk zu machen, implizierte die Zerstörung der kulturtragenden Eliten. In Umsetzung des sogenannten „Intelligenzplans“ wurden in den ersten Monaten nach der Kapitulation Polens an die 60.000 Intellektuelle, Wissenschaftler, Künstler und Geistliche umgebracht, Universitäten und Hochschulen für polnische Studenten und Professoren geschlossen und unabhängige polnische Zeitungen eingestellt. Opernhäuser und Orchester mussten ihren Spielbetrieb beenden. Musikalische Darbietungen und Theateraufführungen wurden nur geduldet, wenn sie der Zerstreuung dienten und das niedrigste Unterhaltungsniveau nicht überschritten. Alle kulturellen Symbole nationaler Identität wurden verboten oder zerstört. Eine Aktion mit besonderem Signalcharakter und Demütigungspotential war die Sprengung des berühmten Chopin-Denkmal von Karol Szymanowskis Bruder Władysław am 31. Mai 1940 im Warschauer Łazienki-Park. Parallel dazu erging das Verbot der öffentlichen und nicht-öffentlichen Aufführung von Chopins Musik. Szpilman musste mit seinen Eltern und Geschwistern im Oktober 1940 in das von den Deutschen errichtete Ghetto übersiedeln. Dort trug er eine Zeitlang als Pianist in Cafés mit Recitals – deren Programme von der Nazi-Administration bewilligt werden mussten – zum Lebensunterhalt der Familie bei. Seine bezaubernde, zutiefst melancholische *Mazurka* für Klavier entstand für ein revueartiges Stück mit dem Titel „Casanova“ mit Texten des Dichters Władysław Szlengel, der die Shoah nicht überlebte. „Das Stück erzählte von einer Weltreise und lieferte dem Publikum wenigstens eine Illusion des für sie Unmöglichen“, schreibt Andrzej Szpilman im Vorwort zur Erstausgabe des Werkes. „Mit der Mazurka umging mein Vater das strenge Verbot – das ansonsten übrigens häufig von ihm gebrochen wurde – welches den Juden das Spielen von Chopin untersagte.“ Nach dem Krieg gelang es Szpilman, das vor dem Einmarsch der Deutschen begonnene und im Ghetto vollendete *Concertino* für Klavier und Orchester zu rekonstruieren, wie auch den letzten Satz seiner noch in Berliner Studienzeiten komponierten

Klaviersuite mit dem Titel *Das Leben der Maschinen*, die „Toccatina“. Eine vollständige Kopie des Werkes tauchte erst nach Szpilmans Tod im Nachlass des befreundeten, nach Amerika emigrierten Pianisten Jakob Gimpel wieder auf. Diese wie auch die nach dem Krieg komponierten Orchesterwerke und eine Reihe seiner Songs wurden von Boosey & Hawkes erstmals veröffentlicht.

Szpilman hatte Anfang der 1930er Jahre in Berlin studiert, Klavier bei Leonid Kreuzer und Artur Schnabel, Komposition bei Franz Schreker. 1933 kehrte er nach Warschau zurück, 1935 wurde er Hauspianist des Polnischen Rundfunks. Dank seiner großen Popularität griff man ihn auf dem Umschlagplatz in Warschau aus der für den Transport nach Treblinka bestimmten Menge heraus. Sein Überleben verdankte er dann der außerordentlichen Courage von Freunden, die für Verstecke und Lebensmittel sorgten und die durch die Hilfe für einen Juden ihr eigenes und das Leben ihrer Familien riskierten. Das erzählt Polańskis Film. Was er nicht erzählt, ist die Biographie Szpilmans nach dem Krieg. Als Leiter der Musikabteilung des Polnischen Rundfunks, als Gründer und Leiter des Populärmusikfestivals in Sopot, als Komponist unzähliger Hits, als herausragender Pianist und Kammermusiker gehörte er zu den wichtigsten und vielseitigsten Persönlichkeiten des polnischen Musiklebens. Wojciech Kilar, der die Filmmusik zu Polańskis *Der Pianist* komponierte, würdigte seinen Landsmann mit den Worten: „Jeder Absolvent der Musikhochschule ist in der Lage, eine Symphonie zu komponieren, möglicherweise wird sie auch einmal gespielt. Doch eine Melodie zu schreiben, die von hundert von Interpreten gesungen und gespielt wird, dazu muss man schon wirklich geboren sein, am besten in Amerika. Władysław Szpilman, unser Cole Porter, Gershwin, McCartney, ist zu unserem Glück (nicht unbedingt für ihn selbst) in Polen geboren.“



Das zerstörte Warschauer Chopin-Denkmal | 1940



Józef Koffler

Auch anderen gelang das Überleben dank der Hilfe von mutigen Unterstützern, unter falscher Identität und in Verstecken, wie Tadeusz Kassern, der „Erzengel der polnischen Musiker“, wie ihn Witold Lutosławski liebevoll nannte in Erinnerung an dessen Einsatz für die polnische Musik nach dem Krieg, als Kulturattaché, dann als Konsul und schließlich Gesandter für kulturelle Angelegenheiten bei der UNO, bis er 1948 mit der kommunistischen Partei Polens brach und in den USA Asyl beantragte. Oder André Tchaikowsky, der als Kind von seiner Großmutter aus dem Warschauer Ghetto herausgeschmuggelt wurde, den Krieg überlebte und dann als pianistisches und kompositorisches Wunderkind eine internationale, durch seinen frühen Krebstod jäh abgerissene Karriere machen konnte. Mieczysław Weinberg gelang im letzten Augenblick die Flucht nach Minsk und von da aus nach Taschkent. Roman Haubenstock-Ramati schloss sich der polnischen Exilarmee des General Anders an, die von Palästina aus an der Seite der Alliierten die Befreiung Italiens erkämpfte.

Zu den bedeutenden polnischen Komponisten, deren Schaffen die Nazis aus der Musikgeschichte ausradieren wollten und die ihrem Terror zum Opfer fielen, gehörten Joachim Mendelson, der 1943 im Warschauer Ghetto ermordet wurde und von dem lediglich fünf, in den 1930er Jahren beim französischen Verlag Max Eschig gedruckte Werke über den Krieg gerettet wurden, und der 1896 im galizischen Städtchen Stryj in der Nähe von Lemberg geborene **Józef Koffler**. Koffler studierte in Wien unter anderem bei Egon Wellesz, promovierte bei Guido Adler über Mendelssohn Bartholdy und gehörte zum engsten Umfeld der Zweiten Wiener Schule. Ab 1928 bekleidete er an der Hochschule in Lemberg die erste Professur überhaupt, in der atonale und dodekaphone Kompositionstechniken gelehrt wurden. Durch seinen Schüler Roman Haubenstock-Ramati vermittelt wirkte sein Schaffen auf die Wiener Nachkriegsavantgarde zurück. Koffler gelang es, Schönbergs radikale Neuordnung des musikalischen Koordinatensystems mit einem Neoklassizismus eher französischer als deutscher Provenienz und magisch-

expressionistischen Elementen zu einem höchst originellen Personalstil zu verschmelzen. Größere Bekanntheit erlangte seine kammermusikalische Kantate *Von der Liebe* auf Texte des Predigers Salomon, die Brahms auch in seinen *Vier ernstesten Gesängen* vertonte, sein *Streichtrio*, und, in jüngster Zeit, auch seine faszinierende Bearbeitung von Bachs *Goldberg-Variationen*, die in hervorragenden Einspielungen mit dem Kammerorchester des Polnischen Rundfunks unter Agnieszka Duczmal und mit dem Kammerorchester der Royal Academy of Music unter Trevor Pinnock vorliegen. Sein *Klavierkonzert* und seine *Zweite Symphonie* sind die einzigen bis heute aufgenommenen Werke symphonischen Zuschnitts des Komponisten, basierend auf Neuausgaben von Boosey & Hawkes. Der östliche Teil Polens geriet 1939 im Zuge des Hitler-Stalin-Abkommens unter sowjetische Besatzung. Koffler behielt seinen Posten als Pro-Rektor der Hochschule, wurde aber als westlich dekadent gemäßregelt. In dieser Zeit entstanden die *Ukrainischen Skizzen* für Streichquartett, Miniaturen voll lyrischen Zaubers, weniger ein Bekenntnis zum sozialistischen Realismus als eine Hommage an eine reiche Volksliedtradition, wie es auch bereits Kofflers 1926 bei Anton J. Benjamin erschienene Sammlung 40 polnischer Volksliedbearbeitungen war. Nach dem Überfall Nazi-Deutschlands auf die Sowjetunion und der Einnahme Lembergs wurde Koffler im Lager Wieliczka interniert. 1943 gelang ihm die Flucht. Er konnte sich bei Bauern in der Nähe von Krosno verstecken, wurde jedoch denunziert und schließlich 1944 von einem deutschen Kommando erschossen.

**Szymon Laks** überlebte die Shoah, weil er Musiker war. 1901 in Warschau geboren, studierte er Komposition und Dirigieren an der Warschauer Hochschule und ab 1926 am Conservatoire in Paris. Im selben Jahr schloss er sich dort der von Piotr Perkowski, einem Schüler Karol Szymanowskis gegründeten „Association des Jeunes Musiciens Polonais“ an. Laks, der seinen Vornamen in Paris zu Simon französisierte, begann eine erfolgsversprechende Karriere, die 1940 mit der Kollaboration zwischen der Vichy-Regierung und



Simon Laks





Bühnen-UA von Simon Laks' *L'Hirondelle inattendue* | Bregenzer Festspiele 2014

Nazi-Deutschland beendet war. 1941 wurde er als Pole jüdischer Abstammung interniert, im Sommer 1942 den Nazis überstellt und nach Auschwitz deportiert. Sein Überleben verdankte er einer Reihe von absurden Zufällen und der Tatsache, dass er mehrere Sprachen fließend beherrschte und als Allroundmusiker in der Lage war, das Männerorchester im Lager zu organisieren, dessen Leitung er schließlich übernahm. Sein in zwei Fassungen 1948 auf Französisch und 1979 auf Polnisch erschienenen Buch über die Rolle der Musik in der Nazi-Vernichtungsmaschinerie wurde erst 1998 erstmals in deutscher Übersetzung – *Musik in Auschwitz* – publiziert. Boosey & Hawkes veröffentlichte 2014 eine überarbeitete und erweiterte Neuauflage in Zusammenarbeit mit Laks' Sohn André anlässlich der Bühnenerstaufführung von Laks' Oper *L'Hirondelle inattendue* (Die unerwartete Schwalbe) bei den Bre-

genzer Festspielen. Diese „opéra-bouffe“, deren Handlung sich im Paradies der berühmten Tiere abspielt und in der ein berühmtes französisches Chanson die Hauptrolle(n) spielt, ist eine so humorvolle wie hinter-sinnige Parabel über die Unsterblichkeit der Musik aus der Feder eines Komponisten, der der Musik sein Überleben verdankte. Mit der Ausnahme weniger, zu seinen Lebzeiten beim polnischen Musikverlag PWM erschienenen Werke wird Laks' Œuvre seit 2001 in Erst- und Neuauflagen bei Boosey & Hawkes verlegt. Zahlreiche CD-Einspielungen dokumentieren mittlerweile nahezu lückenlos das außergewöhnliche Schaffen dieses bedeutenden, dem französischen Neoklassizismus nahestehenden Komponisten, das wie kaum ein anderes die Katastrophen, Brüche, aber auch Aufbrüche und Neuanfänge in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts reflektiert.

# Schlüsselwerke: Vokal- und Chormusik



## ALEXANDER LOKSHIN

### *Symphonien Nr. 5, 9 & 11*

Vanda Tabery, Sopran |  
Jeffrey Black, Bariton |  
recreation · Großes  
Orchester Graz |  
Michel Swierczewski

BIS Records BIS-1456 CD

## ORCHESTER MIT GESANG

### WALTER BRAUNFELS

#### *Das Spiel von der Auferstehung des Herrn*

für Soli (md. S, M, A, T), gemischten Chor und  
Orchester

op. 72 (1938/54) | 72 Min.

Text: nach dem Alsfelder Passionsspiel,  
eingrichtet von Hans Reinhart (dt.)

2(II=Picc).1(=EH).1.2-2.2.1.0-Pkn.Schlz(1)-Glsp-  
Org-Hrf-Klv(ad lib.)-Str

### VICTOR FENIGSTEIN

#### *Et le jour se leva pour lui*

Kantate für vier Soli (SATB), gemischten Chor und  
Orchester

(1953) | 30 Min.

Text: Paul Éluard (frz.)

2.Picc.2.EH.Ob d'amore.2.Bkl.3Sax.2.Kfg-4.2.3.1-  
Pkn.Schlz(3)-Str

Victor Fenigstein (1924–2022) entstammte einer jüdischen Familie, die sich, aus Breslau vertrieben, in Zürich niedergelassen hatte. Nachdem 1952 bei ihm Multiple Sklerose diagnostiziert wurde, wandte er sich vom Klavierspiel der Komposition zu. Viele seiner Werke reagieren auf das Zeitgeschehen; so sind *Études concertantes „i muratori“* eine Art Requiem für die Opfer eines Grubenunglücks, und *Seventeen Millions* thematisiert die weltweite Hungerkatastrophe. *Et le jour se leva pour lui* war Fenigsteins Antwort auf den Kalten Krieg. Die ausgewählten Éluard-Texte, darunter „La Victoire de Guernica“ und das berühmte „Liberté“, sind Grundlage eines bezwingenden, trotz der eingesetzten Massen durchsichtigen und sensiblen Friedensappells.

### ILSE FROMM-MICHAELS

#### *Marien-Passion*

für Kammerchor und kleines Orchester

op. 18 (1932–33) | 23 Min.

Text: von der Komponistin (dt.)

1.1.0.0-1.3.0.0-Klv-Str

### BERTHOLD GOLDSCHMIDT

#### *Mediterranean Songs*

Sechs Gesänge für Tenor und Orchester  
(1957–58) | 22 Min.

Text: Byron, James Stephens, Lawrence Durrell,  
Bernard Spencer, James Elroy Flecker,  
Percy Bysshe Shelley (engl.)

2(II=Picc).1.EH.2(II=Bkl).2-4.2.0.0-Pkn.Schlz(3)-  
Hrf-Str

### PAVEL HAAS

#### *Sechs Lieder im Volkston*

für Sopran (oder Tenor) und Orchester

op. 1 (1919/38) | 12 Min.

Text: anonym (tschech., dt., engl.)

2.2.2.2-4.2.3.1-Pkn.Schlz(2)-Hrf-Cel-Str

auch Fassung mit Klavier

### MARIA HERZ

#### *Chor-Fantasie*

für Sopran, gemischten Chor und Orchester

op. 11 (o. J.) | 27 Min.

Text: Ricarda Huch, Heinrich Heine, Friedrich  
Hölderlin, Paul Verlaine (übersetzt von Kurt Hans  
Willecke, Richard Dehmel) (dt.)

2(I=Picc).2(II=EH).2.2-3.2.3.0-Pkn.Schlz(1)-Str

### ALEXANDER LOKSHIN

#### *Symphonie Nr. 5 „Shakespeares Sonette“*

für Bariton, Harfe und Streichorchester

(1969) | 15 Min.

Text: Shakespeares Sonette 66 und 73; russische  
Übersetzung von Boris Pasternak (engl., russ.)

### MÁTYÁS SEIBER

#### *Vier griechische Volkslieder*

für hohe Stimme und Streichorchester (oder

Streichquartett)

(1942) | 14 Min.

Text: volkstümlich (griech., engl.)

In Budapest geboren, wurde Mátyás Seiber unter  
anderem von Zoltán Kodály ausgebildet und stark

von dessen Ansätzen zur Integration von Volksmusik in die Kunstmusik beeinflusst. Ab 1928 war er der Leiter der weltweit ersten Jazz-Klasse in Frankfurt am Main, emigrierte aufgrund seines jüdischen Glaubens aber schließlich 1935 nach Großbritannien. Die 1942 komponierten *Vier griechischen Volkslieder*, folkloristisch anmutende Miniaturen für hohe Singstimme und Streicher, spiegeln Seibers Begeisterung für unterschiedliche kulturelle Einflüsse sowie Literatur und Lyrik exemplarisch wider und scheinen der Volksmusikforschung Kodály's pointiert Tribut zu zollen.

## GALINA USTWOLSKAJA

### *Symphonie Nr. 1*

für Orchester und zwei Knabenstimmen (1955) | 30 Min.

Text: Gianni Rodari (russ.)

4(I,II=Picc).3(III=EH).4.3–4.4(IV=PiccTrp).1.1–Pkn.Schlz(2–3)–Hrf–Cel–Klv–Str

## WLADIMIR VOGEL

### *Eine Gotthard-Kantate*

für hohen Bariton und Streichorchester (1956) | 14 Min.

Text: Friedrich Hölderlin (dt.)

### *Jona ging doch nach Ninive*

für Bariton, Sprecher, Sprechchor, gemischten Chor und Orchester (1958) | 45 Min.

Text: aus dem „Buch der Zwölf“, verdeutscht von Martin Buber; ital. Übersetzung von Fedele D'Amico (dt., ital.)

2(II=Picc).2(II=EH).2.Bkl.2II=(Kfg)–0.3.2.1–Pkn.Schlz(4)–Klv–Str

## MIECZYŚLAW WEINBERG

### *Symphonie Nr. 6*

für Knabenchor und Orchester (1963) | 45 Min.

Text: Lew Kvitko, Samuil Galkin, Mikhail Lukonin sowie Übertragungen von M. Swetlow und V. Potapowa (russ.)

3(III=Picc).3(III=EH).4(III=EsKl,IV=Bkl).3–6.4.3.1–Pkn.Schlz(3)–Hrf–Cel–Str

## KAMMERMUSIK MIT GESANG

### ROBERTO GERHARD

#### *Cancionero de Pedrell*

für hohe Stimme und Ensemble (oder Klavier) (1941) | 19 Min.

Text: katalanische Volkslieder, gesammelt von Felip Pedrell (katal., engl.)

1(=Picc).1(=EH).1.0–0.0.0.0–Schlz(1)–Hrf–Klv–Str(md. 4.0.1.1.1)

### PAVEL HAAS

#### *Vier Lieder nach chinesischer Dichtung*

für Bass (Bariton) und Klavier (1944) | 13 Min.

Text: Bohumil Muthesius (tschech., dt., engl.)

arr. für Bass und Kammerensemble von Jan van Vlijmen (1995): 1(=Picc,Afl).1(=EH).1.Bkl.1–1.1.0.0–Hrf–Git–Cel–Str(1.1.1.1.1)

### GIDEON KLEIN

#### *Drei Lieder*

für hohe Stimme und Klavier op. 1 (1940) | 14 Min.

Text: Johann Klaj, Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang von Goethe (tschech., dt.)

### HANS KRÁSA

#### *Drei Lieder*

für Bariton, Klarinette, Viola und Violoncello (1943) | 4 Min.

Text: Arthur Rimbaud, übersetzt von Vítězslav Nezval (tschech.)

### SIMON LAKS

#### *Huit chants populaires juifs*

für hohe Stimme und Klavier (1947) | 11 Min.

Text: anonym; französische Übersetzung von Jean-Michel Dumarais (jidd., frz.)

Fassung für Sopran und Ensemble (arr. Amaury du Closel, 2007): FI(=Picc).KI–Klv–2Vln.Vla.Vlc oder FI(=Picc).KI.Fg–Klv–Vln.Vla.Vlc

### HANS WINTERBERG

#### *Dort und hier*

für Stimme, Violine, Violoncello und Klavier (1937) | 17 Min.

Text: Franz Werfel (dt.)

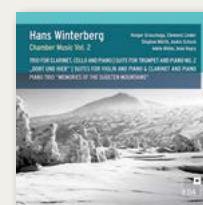


### SIMON LAKS

#### *Sämtliche Werke für Stimme und Klavier*

Ania Vegry, Sopran | Dominique Horwitz, Sprecher | Katarzyna Wasia, Klavier

eda records EDA 045



### HANS WINTERBERG

*Dort und hier* sowie ausgewählte Kammermusik in Ersteinspielungen

Ania Vegry, Sopran | Clemens Linder, Violine | Adele Bitter, Violoncello | Holger Groschopp, Klavier | Stephan Mörth, Klarinette | Andre Schoch, Trompete

eda records EDA 053



## ALBRECHT DÜMLING

## Theresienstadt: Musik vor, im und nach dem Ghetto

Als nach dem Ersten Weltkrieg das Habsburger-Reich zerfiel, erklärten viele ehemalige Teile dieses großen Vielvölkerstaates ihre Selbstständigkeit. So entstand 1918 die 1. Tschechoslowakische Republik, welche die deutsche Amtssprache durch das Tschechische und Slowakische ersetzte. Tschechische Einrichtungen wie das Prager Nationaltheater oder die Tschechische Philharmonie wurden nun stärker gefördert. Da aber fast 30 Prozent der Bevölkerung zur deutschen Minderheit gehörten, gab es auch weiterhin Institutionen wie das Neue Deutsche Theater oder die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Wesentlich für das Kulturleben der Hauptstadt Prag war neben dem tschechischen und deutschen Beitrag der jüdische Anteil. Jüdische Künstler waren oft zweisprachig, selbst wenn sie – wie Franz Kafka oder Franz Werfel – ihre Werke in deutscher Sprache schrieben.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs ans Deutsche Reich kam es in Gebieten mit deutscher Bevölkerungsmehrheit, dem sogenannten Sudetenland, zu Unruhen. Zur Lösung dieser „Sudetenkrise“ trafen sich Hitler, Mussolini, Chamberlain und Daladier und unterzeichneten, ohne tschechische Beteiligung, am 29. September 1938 das Münchner Abkommen. Als Konsequenz musste die Tschechoslowakei ihre Sudetengebiete an Deutschland abtreten. Dies brachte nicht den erhofften

Frieden, sondern begünstigte noch den deutschen Eroberungsdrang. Im März 1939 besetzte die Wehrmacht die „Rest-Tschechei“, die Hitler zum „Protektorat Böhmen und Mähren“ erklärte.

Zu Beginn lebten hier noch 118.000 Juden, die mehr und mehr entrechtet wurden. Eine „Zentralstelle für jüdische Auswanderung“ drängte den jüdischen Bevölkerungsanteil zur Ausreise. Die Judenverfolgung verschärfte sich, als im September 1941 Reinhard Heydrich, der Chef des Reichssicherheitshauptamts, Stellvertretender Reichsprotector wurde. Er ließ die Kennzeichnung durch „Judensterne“ einführen und ein Juden-Ghetto in der alten, nördlich von Prag gelegenen Festung Theresienstadt als „Übergangslager“ einrichten. Diese von Wassergräben und Mauern umgebene Stadt, die einmal für 7.000 Soldaten vorgesehen war, sollte nun eine viel größere Zahl von Juden aufnehmen.

Schon kurz nach Beginn der ersten Transporte ins Ghetto traf am 2. Dezember 1941 der Komponist **Pavel Haas** (1899–1944) in Theresienstadt ein. Er war in der mährischen Hauptstadt Brünn mit Tschechisch als Muttersprache aufgewachsen, besaß aber auch sehr gute Deutschkenntnisse. Spuren seines Kompositionsunterrichts bei Leoš Janáček finden sich in seinen ersten veröffentlichten Werken, so den *Sechs Liedern im Volkston* op. 1 für Sopran und Orchester, dem *Streichquartett Nr. 1* op. 3 und dem *Scherzo triste* op. 5 für großes Orchester. Die *Drei chinesischen Lieder* op. 4 und die Tagore-Vertonung *Fata Morgana* op. 6 für Tenor und Ensemble zeigen aber auch ein Interesse für fremde Kulturen. 1925 schuf Haas sein *Streichquartett Nr. 2 „Aus den Affenbergen“*, in dem die Auseinandersetzung mit Igor Strawinsky, Arthur Honegger und Darius Milhaud sowie mit jüdischer Synagogalmusik nachwirkt. Die Neigung zu programmatischen Elementen setzte sich im vielgespielten *Bläserquintett* op. 10 fort und kulminierte in der tragikomischen Oper *Šarlatán* (Scharlatan), die im Frühjahr 1938 in Brünn zur erfolgreichen Premiere kam. Weitere Aufführungen konnten wegen der politischen Verhältnisse nicht mehr stattfinden.

In seiner *Suite für Oboe und Klavier* op. 17 und einer unvollendeten *Symphonie* brachte Haas ab 1939 seinen Protest gegen die deutsche Besatzung zum Ausdruck.



Pavel Haas

Er war krank und deprimiert, als er im Dezember 1941 nach Theresienstadt deportiert wurde. Wie im ganzen Protektorat war den Juden auch im Ghetto der Besitz von Musikinstrumenten verboten. Deshalb beschränkten sich hier die musikalischen Aktivitäten zunächst auf Chorgesang. Die erste Komposition, die Haas im Ghetto schuf, war im November 1942 der Männerchor *Al S'fod* (Klage nicht). Der hebräische Text des russisch-jüdischen Schriftstellers David Shimoni appelliert an den Lebensmut und die Schaffenskraft der jüdischen Siedler in Palästina; entsprechend leidenschaftlich brachte der Komponist hier den politisch-menschlichen Aufruf des Texts zum Ausdruck.

Schon im Februar 1942 hatte die Jüdische Selbstverwaltung mit der Organisation der sogenannten „Freizeitgestaltung“ im Ghetto begonnen. Als schließlich auch Musikinstrumente ins Lager kamen, gründete der Dirigent Karel Ančerl Anfang 1943 ein Streichorchester. Für dieses Ensemble schrieb Pavel Haas seine *Studie für Streichorchester*, ein rhythmisch komplexes Werk mit einer von mährischer Folklore beeinflussten Fuge. Den größten Erfolg hatte der Komponist jedoch mit seinen *Vier Liedern nach chinesischer Dichtung* für Bass und Klavier, die der Sänger Karel Berman im Juni 1944 zur Uraufführung brachte. Hinter dem fernöstlichen Stoff verbirgt sich der aktuelle Widerstand, welcher im wiederkehrenden Zitat des patriotischen St.-Wenzels-Chorals zum Ausdruck kommt.

Nur zwei Tage nach Pavel Haas traf am 4. Dezember 1941 **Gideon Klein** (1919–1945) mit einem Transport aus Prag im Ghetto ein. Er war am 6. Dezember 1919 in der mährischen Stadt Prerov (Prerau) geboren, wurde also direkt nach seiner Ankunft 22 Jahre alt. Die musikalische Ausbildung hatte er in seiner Heimatstadt begonnen. Aber schon 1931 war er mit seiner Schwester Elisa nach Prag gezogen, um besseren Klavierunterricht zu erhalten. Nachdem Gideon Klein dort 1938 das Abitur abgelegt hatte, setzte er sein Studium bei dem bekannten Pianisten Vilém Kurz am Konservatorium fort. Bereits nach einem Jahr legte er im Juni 1939 die Abschlussprüfung ab.

Da ihm als Juden öffentliche Auftritte als Pianist kaum noch möglich waren, begann Klein intensiv mit kompositorischer Arbeit. So entstand sein *Divertimento* für Bläseroktett, dessen dritter Satz wegen eines Liedzitats als Protest gegen die Besatzung verstanden werden kann. Nachwirkungen seines einjährigen Kompositionsstudiums bei Alois Hába zeigen sich in dem an unterschiedlichen Artikulationsformen und Spielarten reichen *Duo für Violine und Bratsche* im Vierteltonssystem. Den frei atonalen und in jeder Hinsicht komplexen *Drei Liedern für hohe Stimme und Klavier* nach Texten der deutschen Dichter Johann Klaj, Hölderlin und Goethe gab Klein im Sommer 1940 die Opuszahl 1, um einen kompositorischen Neuanfang zu markieren. Dieses Werk, ebenso wie sein *Streichquartett* op. 2 und das *Duo für Violine und Cello*, konnte er noch in Prag vollenden, bevor der Transport nach Theresienstadt folgte.



Gideon Klein

Im Ghetto war Gideon Klein an vielen Aufführungen als Pianist beteiligt. In Solokonzerten setzte er sich ebenso mit Beethoven wie mit Janáček und Schönberg auseinander. Da es zunächst keine Musikinstrumente gab, schuf Klein in den ersten Monaten mehrere praktikable Chorarrangements. Viel anspruchsvoller sind die *Zwei Madrigale* für fünfstimmig gemischten Chor auf Texte von François Villon und Friedrich Hölderlin. Vor allem das frei atonale Hölderlin-Madrigal, in welchem die Madrigaltechnik der Renaissance nachwirkt, zählt zu Kleins bedeutendsten Werken. Während diese Chorwerke im Ghetto nicht mehr zur Aufführung kamen, hat Klein seine Instrumentalstücke bestimmten Musikern zugedacht. Im Dezember 1942 vollendete er seine *Fantasie und Fuge* für Streichquartett, dessen chromatische Polyphonie an Schönberg anknüpft. In seiner letzten Schaffensperiode wandte sich der Komponist dagegen wieder der Tonalität und Volksmusik-Elementen zu. Sein dreisätziges *Streichtrio*, das er im September 1944 begann und am 7. Oktober vollendete, verbindet höchst eindrucksvoll die mährische Musiksprache Leoš Janáčeks mit der Atonalität Arnold Schönbergs. Vojtěch Saudek hat 1990 dieses Streichtrio zur *Partita für Streichorchester* umgearbeitet.

Zwei Monate nach Pavel Haas und Gideon Klein traf am 6. Februar 1942 die 38jährige Krankenschwester **Ilse Weber** (1903–1944) mit ihrem Sohn Tomáš im Ghetto ein. Sie spielte schon als Kind Gitarre und andere Zupfinstrumente. Bald schrieb sie in deutscher Sprache Kindermärchen und Theaterstücke für Kinder, die auch veröffentlicht wurden. Da der Vater sich das Leben genommen hatte, musste Ilse die Mutter in ihrer Gastwirtschaft unterstützen. 1920 heiratete sie einen Jugendfreund und hatte mit ihm zwei Kinder. Unter dem Protektorat musste die Familie nach Prag ziehen. Hier arbeitete Ilse Weber als Krankenschwester, was sie in der Kinderstation von Theresienstadt weiterführte. Für die Kinder schuf sie einfache Gedichte und Lieder, die sie zur Gitarre vortrug. Besonders bekannt wurde ihr eindringliches Lied „*Ich wandre durch Theresienstadt*“, das die Trennung von der Heimat beklagt.



Ilse Weber

Als im August 1942 **Hans Krása** (1899–1944) mit einem Transport aus Prag im Ghetto ankam, befanden sich dort nur noch Juden. Die letzten tschechischen Einwohner der Festungsstadt waren kurz zuvor evakuiert worden. Welch hohes Ansehen Krása in Theresienstadt genoss, geht daraus hervor, dass er zum Leiter der Musiksektion der „Freizeitgestaltung“ ernannt wurde und eine bessere Unterkunft erhielt. Als Sohn eines wohlhabenden deutschen Vaters und einer tschechischen Mutter hatte Hans Krása eine hervorragende Musikausbildung genossen. Sein wichtigster Lehrer war Alexander Zemlinsky, als musikalischer Leiter des Neuen Deutschen Theaters und Rektor der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst eine Zentralgestalt im Prager Musikleben. Nach einem kurzen Zusatzstudium bei Albert Roussel in Paris wurde Krása bald auch international beachtet. Man bewunderte die farbige Orchestration seiner Musik, die Neigung zur Groteske und eine oft aphoristische Kürze, welche der Komponist von dem Ziel herleitete, „dass jeder Takt, jedes Rezitativ, ja jede Note zwingend mit dem Ganzen verbunden sein müsse“. Diese Merkmale finden sich



Hans Krása

auch in seiner *Kammermusik für Cembalo und sieben Instrumente*, welche zwischen der Tonsprache Mahlers und Jazzanklängen changiert. Parodistisch verwendete Zitate bekannter Werke Mozarts und Smetanas gibt es in seiner Komposition *Thema und Variationen* für Streichquartett, die deshalb als „ironischer Parforceritt durch die Musikgeschichte“ bezeichnet wurde.

Kein Werk wurde in Theresienstadt häufiger aufgeführt als die Kinderoper *Brundibár*, die Krása schon 1938 nach einem Textbuch von Adolf Hoffmeister für einen Wettbewerb geschrieben hatte. Ein Jahr später kam sie im Jüdischen Waisenhaus Prag zur Uraufführung. Viele der damals Beteiligten wurden nach Theresienstadt deportiert, so dass die Idee entstand, die Oper auch dort aufzuführen. Sofort stieß dieses Lehrstück vom Sieg der Kindersolidarität über einen bösen Leierkastenmann auf enorme Resonanz, entdeckte man darin doch eine Vision der Befreiung. Nicht weniger als 55 Aufführungen mit wechselnder Besetzung fanden im Ghetto statt. Die eingängige Melodik, farbige Instrumentierung und motorische Rhythmik der Kinderoper findet sich auch in der *Ouvertüre für kleines Orchester*, die Krása 1944 vollendete. Während seine *Drei Lieder* für Bariton, Klarinette, Viola und Violoncello nach Texten von Arthur Rimbaud im Lager noch uraufgeführt wurden, war dies bei *Tanz und Passacaglia und Fuge* für Streichtrio – ebenso wie beim *Streichtrio* Gideon Kleins – nicht mehr möglich. Am 16. Oktober 1944 wurde Krása zusammen mit seinen Kollegen Pavel Haas, Gideon Klein und Viktor Ullmann nach Auschwitz transportiert. Wie Haas und Ullmann wurde er dort sofort in der Gaskammer ermordet.

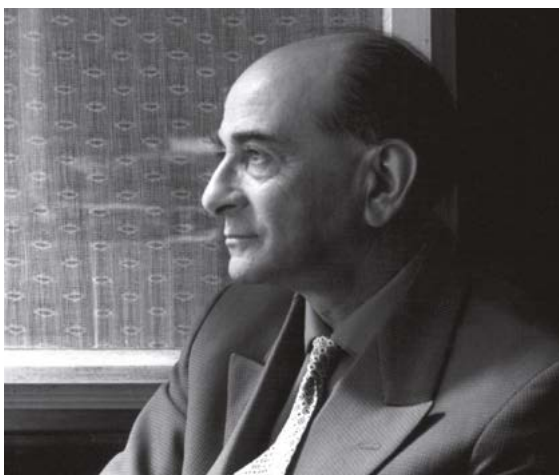
Im November 1944 endete in Auschwitz-Birkenau die Massentötung. Etwa 60.000 Häftlinge wurden evakuiert und zuletzt noch einzelne von ihnen – wie Gideon Klein – ermordet, bis die Rote Armee das Todeslager am 27. Januar 1945 befreite. Am Vortag, dem 26. Januar, war der Komponist **Hans Winterberg** (1901–1991) in Theresienstadt eingetroffen. Als Sohn einer deutschsprachigen jüdischen Kaufmannsfamilie wurde er 1901 in Prag geboren. An der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst studierte er ab 1920 Komposition bei Fidelio F. Finke und Dirigieren bei Alexander Zemlinsky. 1930 heiratete er die katholische Klavierstudentin Maria Maschat, welche 1935 die gemeinsame Tochter Ruth zur Welt brachte. Nach Tätigkeiten als Korrepetitor an den Theatern von Gablonz und Brünn kehrte er nach Prag zurück und lebte freischaffend als Komponist und Theorielehrer. Aus jener Zeit stammen Werke wie die erste Symphonie „*Sinfonia drammatica*“ oder Vertonungen von Gedichten Franz Werfels. 1937 begann er 36jährig ein Musikstudium am Prager Konservatorium bei dem Vierteltonpionier Alois Hába, in dessen Klasse er den viel jüngeren Gideon Klein traf. Nachdem im Dezember 1944 Winterbergs Ehe aufgelöst wurde, kam er noch im Januar 1945 nach Theresienstadt. Im Ghetto lebten damals nur noch etwa 11.000 Menschen. Ob sich Winterberg am dortigen Kulturleben beteiligt hat, ist nicht bekannt. Allerdings schuf er eine dreisätzig, atonal expressive *Klaviersuite* „*The-*




 Hans Krásas *Brundibár* | Städtische Theater Chemnitz 2022

*resienstadt*“. Nachdem im April ein letztes Mal eine Delegation des Roten Kreuzes das Lager besucht hatte, wurde es am 8. Mai durch die Rote Armee befreit. Winterberg kehrte als tschechischer Staatsbürger nach Prag zurück, während seine geschiedene Frau mit der Tochter wie alle anderen Deutschen in die Bundesrepublik ausgewiesen wurde. In Prag nahm Winterberg wieder das Komponieren auf – damals entstand seine *Dritte Klaviersonate*, eine Rilke-Vertonung und Kammermusik –, bis er 1947 seine Angehörigen in Bay-

ern besuchte. Er entschied sich, in München zu bleiben. Sein Prager Studienkollege Fritz Rieger brachte 1949 Winterbergs *Erste Symphonie* im Nationaltheater Mannheim zur Uraufführung, was den Komponisten zu großer Produktivität ermutigte. Es entstanden insgesamt vier Klavierkonzerte, weitere Orchesterwerke, Streichquartette, Kammermusik in unterschiedlichsten Formationen und Klavierwerke. Mehrere Orchesterwerke kamen zu Lebzeiten des Komponisten mit den Münchner Philharmonikern und den Bamberger Symphonikern zur Aufführung und wurden vom Bayerischen Rundfunk gesendet.



Hans Winterberg

Winterberg erhielt 1963 als erster Künstler jüdischer Abstammung den Sudetendeutschen Kulturpreis. Bedeutsam ist er als Komponist von Orchesterwerken wie unter anderem dem *Symphonischen Epilog*, der den Opfern der Shoah gewidmet ist, der *Rhythmophonie* (1967) und *Arena – 20. Jahrhundert* (1979), die mit origineller Besetzung und polyrhythmischen Klangflächen teilweise sogar mit Ligeti vergleichbar sind. Winterberg, der sich selbst als Brückenbauer zwischen ost- und westeuropäischer Kultur sah, hat in ihnen Stilelemente von Schönberg, Hindemith, Bartók, Janáček und Debussy zu einer eigenständigen Musiksprache verschmolzen. Nach seinem Tod 1991 in Oberbayern wurde es still um ihn. Vor etwa zehn Jahren begann die Wiederentdeckung dieses Künstlers, der als einziger unter den „Theresienstädter Komponisten“ das Ghetto überlebt hat.

KOLJA LESSING

## Der lange Weg zu den Exilierten aus Sicht des forschenden Interpreten

Erste Zweifel an der Ausschließlichkeit der sogenannten Neuen Musik verspürte ich bereits als Jugendlicher in den 1970er Jahren. Zu einseitig, zu dogmatisch, zu hermetisch schien mir das, was als offizielle Lesart der musikalischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts zu vernehmen war. 1977 versetzte mich die Begegnung mit den Klangwelten Skrjabin und Szymanowskis in rauschartige Faszination – ebenso wie mir ein Jahr zuvor in meiner Heimatstadt Baden-Baden die Ausstellung *Symbolismus in Europa* eine lange nachwirkende, ja folgenschwere Offenbarung unterschiedlichster stilistischer Tendenzen der Malerei um 1900 bereitete.

Die vermeintlichen Normen für Neue Musik, mithin die Perspektive auf die Musik des 20. Jahrhunderts gerieten mehr und mehr ins Wanken, ich las von Namen wie **Wladimir Vogel** (der damals noch lebte), von seiner *Etude-Toccata* und dem *Epitaffio per Alban Berg*, doch die Zeit war noch nicht reif für die eigentliche akribische Aufarbeitung: Mehr als 20 Jahre später realisierte ich 2004/2005 die erste Gesamteinspielung der 65 Jahre umspannenden großartigen Klaviermusik von Wladimir Vogel. Werke verfemter, exilierter Komponisten spielten in meiner Basler Studienzeit keine Rolle, die brennende Relevanz dieser Thematik und der mit ihr verbundenen historischen Fragestellungen war weder in den musikgeschichtlichen Vorlesungen noch im

Instrumentalunterricht (ungeachtet vieler wunderbarer Repertoireimpulse durch meine Lehrer Hansheinz Schneeberger und Max Lesueur) präsent. Gegen Ende meines Studiums stieß ich auf zwei Komponisten, die mir Türen ... zu vielen weiteren Türen ins Berlin der „Goldenen Zwanziger“ öffneten.

Nach einem Konzert in Frankfurt im September 1982 traf ich Walther Bohnke, den ältesten Sohn des 1928 bei einem Autounfall tödlich verunglückten Komponisten, Dirigenten und Bratschisten Emil Bohnke: Initialzündung meiner ersten umfassenden Wiederentdeckung eines Komponisten, der einerseits wegen seiner (ebenfalls verunglückten) jüdischen Ehefrau Lilli von Mendelssohn und all seiner jüdischen Interpretentreunde ab 1933 rasch verdrängt wurde, der andererseits wie etliche Komponisten seiner Generation nach 1950 in einer vom Serialismus beherrschten deutschen Musikszene schlichtweg inexistent bleiben musste. Die Musik Emil Bohnkes ließ mich eine faszinierende Entwicklung erkennen, die innerhalb nur eines Jahrzehnts eine ebenso individuelle wie undogmatische Emanzipation von der Dominanz spätromantischer Klangsprache und erweiterter Tonalität vollzieht.

Anfang 1983 konnte ich in Basel zufällig die eindrucksvolle Uraufführung der *Metamorphosen* für Violine solo aus der Feder des (mir damals noch unbekannt) Busoni-Schülers Walther Geiser miterleben. Nur wenige Tage später besuchte ich den gleichermaßen erstaunten wie erfreuten Komponisten mit der Bitte um die Noten dieser wunderbaren Variationen. Die aus jener Begegnung resultierende Zusammenarbeit eröffnete mir gleichsam aus erster Hand bedeutende Einblicke in die Welt Busonis und seines Schülerkreises. In der Person Geisers rückte das längst historische Musikgeschehen während des Ersten Weltkriegs und der nachfolgenden Jahre plötzlich in greifbare Nähe. Immer mehr erhellte sich die musikstilistisch extrem facettenreiche Zeit zwischen 1918 und 1933, immer mehr wurden mir die immensen Verluste durch die Barbarei des NS-Systems – und durch die anschließenden ästhetischen Ausgrenzungen – bewusst.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre verbrachte ich ganze Nächte zusammen mit meinem langjährigen Duoopianisten Rainer Klaas beim Sichten und wech-



Wladimir Vogel

selseitigen Prima-vista-Spiel von Klaviermusik in der gigantischen Sammlung des „Pianomanen“ Helmut Ganteführer in Recklinghausen: einzigartige Entdeckungsreisen, die mich bald unter anderem zu Issay Dobrowen, Wilhelm Grosz und ... zu **Ignace Straszewski** führten. Dass aus der nächtlichen Trouvaille der alten U. E.-Ausgabe von Straszewskis kongenialer Klaviertranskription der *Kammersymphonie* seines Lehrers Franz Schreker die (Wieder-)Entdeckung des damals noch lebenden Komponisten entspringen würde, war zunächst kaum zu ahnen. Noch weniger konnte ich voraussehen, in welchem Ausmaß mich die wissenschaftliche und interpretatorische Aufarbeitung des schmalen, aber erlesenen Œuvres von Straszewski beanspruchen würde – es wurden mehr als 30 Jahre.

Zugleich trat mir die immense Verantwortung und einmalige Chance vor Augen, mit aller Kraft mich für einen Überlebenden einzusetzen, von ihm zu lernen und somit über die Wunden der Exilierung hinweg eine Brücke in eine hoffnungsvollere Gegenwart beziehungsweise Zukunft zu bauen. Ich realisierte, dass es meine Generation, die der „Nachgeborenen“ ist, die auf die Überlebenden zugehen muss. Rückblickend kann ich nur voller Dankbarkeit und Ergriffenheit auf all die wunderbaren Freundschaften und künstlerischen Erfahrungen sehen, die sich aus den teils von mir initiierten, teils eher zufällig entstandenen Begegnungen mit NS-verfolgten Komponisten und einer großartigen Komponistin – Ursula Mamlok – ergeben haben.

Neben Ignace Straszewski und Herbert Fromm wurde die Zusammenarbeit mit **Berthold Goldschmidt**, ausgelöst durch meine briefliche Anfrage im Frühling 1991 bezüglich der Verfügbarkeit seiner Werke, zur eigentlichen Erfahrung im Verständnis der Exilproblematik. Die sechs Jahre mit Berthold Goldschmidt wurden zu einer einzigartigen Lehrzeit für mich, mitten in einer Phase intensiver Konzert- und Forschungstätigkeit und tiefgreifender Umbrüche. Kaum ein anderer Komponist hat mich so unmittelbar an seinem Schaffensprozess teilhaben lassen, mir Einblicke in seine Ästhetik gewährt und in unvergesslichen poetischen Assoziationen die Interpretation seiner eigenen Werke inspiriert. Es war beglückend, einen Beitrag zu der 1994 kulminierenden Goldschmidt-Renaissance leisten zu können, das fast ungläubige Staunen und die ungeachtet seines höchsten Alters stimulierte Schaffenskraft Goldschmidts mitzerleben. Und doch erinnere ich zwei seiner Aussagen, die die Tragik eines erst politisch, dann ästhetisch Verfemten scharf pointieren: „Der physischen Verfolgung durch die Nazis konnte ich mich durch die Flucht nach London entziehen, der ästhetischen Ausgrenzung durch die serielle Dogmatik war ich hingegen all die Nachkriegsjahrzehnte ausgeliefert.“ Für Goldschmidt wog die künstlerische Isolation, die vermeintliche Unzeitgemäßheit seiner Musik viel schwerer als die (noch) rechtzeitige Flucht 1935 von Berlin nach London. Lange hatte er dort seinen Lebensunterhalt unter bescheidensten Bedingungen bestritten – 1994, im hohen Alter, wurde ihm durch die Fülle der Aufführungen, Aufnahmen und Fernseh-



Ignace Straszewski

szenen plötzlich ungeahnter Wohlstand zuteil, den er nicht ohne Bitterkeit hinterfragte: „Soll ich jetzt mit all dem Geld auf die Bahamas fliegen?“ Berthold Goldschmidt blieb sich auch in diesen Jahren des späten Ruhms treu: konsequent in seinen künstlerischen Vorstellungen und seiner unumstößlichen Ehrlichkeit, kreativ, bescheiden und unglaublich generös gegenüber seinen Freunden.

In den späten 1990er Jahren entstanden höchst inspirierende Freundschaften mit zwei Pionieren der israelischen Musik: Haim Alexander und Abel Ehrlich. 2005 ergab sich bei einem Konzert in Stuttgart die Begegnung mit Tzvi Avni, aus der sich rasch eine enge Zusammenarbeit und familiäre Freundschaft entwickelte. So eröffneten sich mir von unterschiedlichen persönlichen Erfahrungen geprägte Einblicke in die Genese der



Kolja Lesing mit Berthold Goldschmidt | 1992



Musik Israels. Mehr als jedes andere Exilland forderte es auch zu einer identitätsstiftenden musikstilistischen Positionierung heraus, im territorial eng umrissenen Spannungsfeld durchaus divergierender Einflüsse und Tendenzen entstand innerhalb kürzester Zeit eine ureigene musikalische Szene von erstaunlicher Vielfalt, unabhängig von jeglichen ideologischen Zwängen. Wann wird die Musik dieses einzigartigen Landes endlich ins Bewusstsein der Interpreten gelangen?

Eine Wiederbegegnung besonderer Art brachte der Spätsommer 2008: Dreizehn Jahre nach unserem ersten, eher flüchtigen Kennenlernen in Leipzig kam es im Rahmen der Dreharbeiten zu meinem Dokumentarfilm *Ferne Klänge* – einer audiovisuellen Annäherung an das facettenreiche Feld der „Musik im Exil“ – zu einem höchst beglückenden Treffen mit **Ursula Mamlok** in Berlin. Sogleich entwickelte sich ein reger Gedankenaustausch, inspiriert von Ursula Mamloks beredter, ja ergreifender Musik und ihrer nicht minder faszinierenden Persönlichkeit. Zu meiner großen Begeisterung hatte sie bereits im Herbst 2009 die Anregung aufgegriffen, ein weiteres Werk für Violine solo zu komponieren – ohne Rücksichten auf die vermeintliche Begrenztheit des Instruments. So entstanden die **Aphorisms I**: ein Zyklus von fünf äußerst kontrastreichen Miniaturen, die in extremer Pointierung individuelle Räume und Zeitabläufe definieren. Weltweit habe ich dieses Meisterwerk neuer Soloviolinmusik vielfach aufgeführt, stets auch in gemeinsamen Gesprächskonzerten mit der Komponistin – ebenso als Mamlok-Premiere in Israel 2012 und bei meinem geigerischen Finale am 29. November 2023 in der Reutlinger *musica nova*.

Bald werden hundert Jahre seit jenem fatalen 1933 verstrichen sein und doch sind die schweren Schatten jener singulären Menschen- und Kulturvernichtung mehr als spürbar. Wäre es nicht höchste Zeit, die herausragenden Werke aller exilierten oder gar ermordeten Komponisten und Komponistinnen aus dem zwar wohlmeinenden Erinnerungsimpuls, letztlich indessen erneuten Ghetto der sogenannten Verfemten Musik zu befreien und sie in gemischten, epochenübergreifenden Programmen einem Bach oder Haydn, einer Clara Schumann oder Lili Boulanger würdig gegenüberzustellen?

Die vergangenen zwanzig Jahre haben eine erstaunliche Anzahl von Aufnahmen aus dem riesigen Feld der „Musik im Exil“ zu Tage gefördert – nach Jahrzehnten des Ignorierens und Vergessens brachten diese Jahrzehnte unter dem gleichsam salonfähig gewordenen Etikett des (einst) Verfemten eine geradezu explosionsartig expandierende diskographische Renaissance.

Essenzielles, auch Marginales wurde und wird produziert, ein ungeahntes Repertoire steht plötzlich als Tonkassette jederzeit zur Verfügung. Umso bestürzender ist die Tatsache, dass das reale Konzertleben – von Musik(hoch)schulen bis hin zu Opernhäusern – diese Fülle (wieder-)entdeckter Musik nicht ansatzweise reflektiert. Natürlich muss eine qualitative Auswahl erfolgen – aber konnte sie überhaupt schon stattfinden? Oder sind exemplarische Schritte wie die drei im Juli 2018 bei den Bregenzer Festspielen jeweils ausverkauften Aufführungen von Berthold Goldschmidts einst preisgekrönter Oper **Beatrice Cenci** – einem Sujet von zeitloser, geradezu erschreckender politischer Brisanz – eine immer noch einsame rühmliche Ausnahme? Welche Rolle spielt das klingende Vermächtnis der Exilierten in unserer musikalischen Bildung?

Im Sinne eines Brückenschlags zwischen Vergangenheit und Zukunft, ebenso eines künstlerisch-pädagogischen Bekenntnisses habe ich Berthold Goldschmidt im April 1994 an die Leipziger Musikhochschule zu meinem Antrittskonzert eingeladen – einem Portraitkonzert des 91jährigen Komponisten, der in staunenswerter geistiger und physischer Präsenz auch an einem Kolloquium zu seinem Leben und Werk teilnahm und einen Interpretationskurs zu seiner Musik leitete. Ähnliches konnte ich im Mai 2001 bei meinem Wechsel an die Stuttgarter Musikhochschule initiieren: Mein dortiges Antrittskonzert bildete den Auftakt einer Deutschlandtournee mit Abel Ehrlich, wiederum gab es für Studierende die Chance, mit dem Komponisten zu arbeiten ... und Abel Ehrlich war vom Spiel und Engagement einer Studentin so fasziniert, dass er ihr später aus Israel ein eigens für sie komponiertes Violinstück sandte.

Hingegen tragen all die zahlreichen internationalen Wettbewerbe mit ihren zumeist standardisierten retrospektiven Pflichtprogrammen keineswegs zur Reintegration des vormals gewaltsam Ausgegrenzten bei; einige thematisch ausgerichtete Spezialwettbewerbe beziehen eine verdienstvolle Gegenposition, die die Situation des isolierten Repertoiresegments umso schmerzlicher fokussiert. So unerlässlich die inzwischen weit fortgeschrittene wissenschaftliche und diskographische Aufarbeitung der NS-verfemten Musik ist: Nur eine selbstverständliche Präsenz (ohne Sonderetikettierung!) im Musikleben kann diesem klingenden Vermächtnis mehrerer Generationen politisch und ästhetisch Verfolgter eine echte Renaissance ermöglichen. Sie bedeutet eine immense Bereicherung unseres kulturellen Bewusstseins, zugleich stete künstlerisch-moralische Verpflichtung für jeden ausübenden und lehrenden Musiker.

# Die Autoren

## ALBRECHT DÜMLING

studierte Kirchen- und Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Publizistik in Essen, Wien und Berlin, promovierte 1978 bei Carl Dahlhaus und arbeitete viele Jahre als Musikkritiker zahlreicher Print- und Funkmedien im In- und Ausland. Umfangreiche Forschungs-, Publikations- und Kuratortätigkeiten führten ihn an viele internationale Musik- und Bildungszentren. Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Wiederentdeckung verfolgter Komponist\*innen. Er ist unter anderem Vorsitzender des Fördervereins *musica reanimata* (seit 1990) und Berater des Forschungsprojekts *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Für seine Verdienste erhielt er 2007 den Europäischen Kulturpreis KAIROS sowie 2021 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

[duemling.de](http://duemling.de)

## MICHAEL HAAS

war viele Jahre Plattenproduzent und Aufnahmeleiter bei Decca und Sony, sowie 1994/95 Vizepräsident von Sony Classical in New York. Er ist mehrfacher Grammy-Gewinner und initiierte und leitete die Aufnahmereihe „Entartete Musik“ des Labels Decca. Von 2002 bis 2010 arbeitete er im Jüdischen Museum Wien als Musik-Kurator. 2013 erschien bei Yale University Press sein Buch *Forbidden Music – the Jewish Composers Banned by the Nazis*. 2000 bis 2015 war er Direktor des Jewish Music Institute der University of London und 2015/16 Research Associate am University College London, School of Jewish and Hebrew Studies. Er ist Mitbegründer des Vereins *exil.art* sowie seit 2016 Senior Researcher des Exilarte Zentrum der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

[forbiddenmusic.org](http://forbiddenmusic.org) | [exilarte.org](http://exilarte.org)

## FRANK HARDERS-WUTHENOW

studierte in Mainz und Hamburg Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik sowie Musiktheorie an der Musikhochschule Hamburg. Zwischen 1990 und 1996 war er Musikdramaturg am Theater Bielefeld, seit 1997 ist er Mitarbeiter des Musikverlags Boosey & Hawkes Bote & Bock, wo er neben dem zeitgenössischen Repertoire, dem Jungen Musiktheater, den Offenbach-, Cherubini- und Comlesso Barocco-Editionen den Katalogschwerpunkt von Musik verfolgter und verfehmter Komponist\*innen betreut. Er ist Produzent des Labels *eda records* und veröffentlichte zur Musik des 19. bis 21. Jahrhunderts.

## KOLJA LESSING

– Pianist, Geiger und Komponist – hat durch seine Verbindung von interpretatorischer und wissenschaftlicher Arbeit dem Musikleben prägende Impulse verliehen. Er promovierte mit einer Arbeit über Ignace Straszewski

und ist Uraufführungsinterpret zahlreicher Widmungswerke. International ausgezeichnete CD-Produktionen dokumentieren seine stilistisch differenzierte Auseinandersetzung mit Standardwerken und Raritäten vom Barock bis zur Moderne. Er wurde unter anderem mit dem Deutschen Kritikerpreis sowie dem Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet, lehrt als Professor für Violine an der Musikhochschule Stuttgart und ist auch als Buchautor hervorgetreten.

[kolja-lessing.de](http://kolja-lessing.de)

## CHRISTOPH SCHLÜREN

studierte von 1981 bis 1996 musikalische Phänomenologie bei Sergiu Celibidache. Parallel dazu studierte er in München Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte der Naturwissenschaften. 2010 gründete er das Kammerorchester Symphonia Momentum und dirigierte in der Folge Orchester wie die Franz Schubert Filharmonia (Tarragona), St. Michel Strings (Mikeli) oder Deutsche Kammerakademie Neuss unter dem programmatischen Motto „Bekanntes mit Unbekanntem vereinen“. Er leitete Uraufführungen von Werken von Peter Michael Hamel und Anders Eliasson sowie der 3. *Symphonie* von Martin Scherber. Scherbers 2. *Symphonie* hat er 2024 zum ersten Mal seit der Uraufführung 1957 zur Aufführung gebracht. Zudem arbeitet er mit hochkarätigen Solisten und Kammermusikern über den ‚klassischen‘ Horizont hinaus. Er kuratiert die Studienpartitur-Reihe Repertoire Explorer und ist künstlerischer Leiter des CD-Labels *Aldilà Records*. Seine Forschungsarbeit reicht von allgemeinen phänomenologischen Themen bis hin zur Erforschung substanzieller unbekannter und vergessener Musik.

[christophschlueren.com](http://christophschlueren.com)

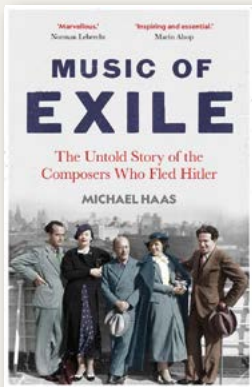
## BORIS YOFFE

studierte zunächst Violine, dann Komposition. 1990 emigrierte er aus der Sowjetunion nach Israel, wo er sein Kompositionsstudium an der Universität Tel Aviv abschloss, und zog 1997 nach Deutschland, wo Wolfgang Rihm sein Lehrer wurde. Er war Stipendiat verschiedener Stiftungen; im Jahr 2000 erhielt er den Preis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Seine Musik, die unter anderem von bekannten Interpreten wie dem Rosamunde Quartett, dem Hilliard Ensemble oder Patricia Kopatchinskaja gespielt wurde, überspannt stilistisch verschiedene Kulturen und umfasst Opern, Orchester-, Instrumental- und Vokalmusik. Daneben ist Yoffe auch Autor zahlreicher Bearbeitungen sowie musikwissenschaftlicher und philosophischer Studien.

[borisyoffe.de](http://borisyoffe.de)

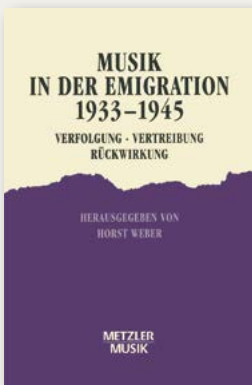
Alle Essays entstanden eigens für die vorliegende Publikation.

# Leseempfehlungen



An dieser Stelle können wir nur eine Auswahl der reichen Literatur zum Thema auflisten. Für weitere Texte sowie in allen Fragen wenden Sie sich gern unter [composers.germany@boosey.com](mailto:composers.germany@boosey.com) an uns, ebenso für Ansichtspartituren oder Demoaufnahmen.

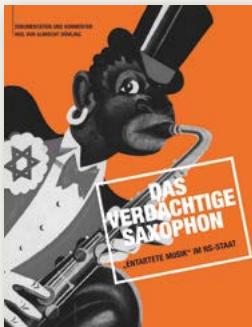
**MUSIC OF EXILE**  
**The Untold Story of the Composers Who Fleed Hitler**  
 von Michael Haas  
 Yale University Press, 2023 | 416 S.  
 ISBN 978-0-300-26650-4



**MUSIKTHEATER IM EXIL DER NS-ZEIT**  
 hg. von Peter Petersen & Claudia Maurer Zenck  
 von Bockel Verlag Neumünster, 2007 | 424 S.  
 ISBN 978-3-932696-68-8

**MUSIK IN DER EMIGRATION 1933-1945**  
**Verfolgung · Vertreibung · Rückwirkung**  
 hg. von Horst Weber  
 Metzler Stuttgart-Weimar, 1994 | 292 S.  
 ISBN 3-476-01208-5

**NS-VERFOLGTE MUSIKER IN ENGLAND**  
**Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur**  
 von Jutta Raab Hansen  
 von Bockel Verlag Hamburg, 1996 | 520 S.  
 ISBN 978-3-928770-69-9



**DAS VERDÄCHTIGE SAXOPHON**  
**„Entartete Musik“ im NS-Staat**  
 Dokumentation und Kommentar  
 hg. von Albrecht Dümmling  
 ConBrio Regensburg, 2015 | 368 S.  
 ISBN 978-3-940768-52-0

**MUSIK HINTER STACHELDRAHT**  
**Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940**  
 von Hans Gál  
 hg. von Eva Fox-Gál  
 Peter Lang Lausanne, 2003 | 220 S.  
 ISBN 978-3-906764-87-0



**BERTHOLD GOLDSCHMIDT:**  
**KOMPONIST UND DIRIGENT**  
**Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London**  
 hg. von Peter Petersen  
 2., erweiterte und korrigierte Auflage  
 von Bockel Verlag Hamburg, 2003 | 248 S.  
 ISBN 978-3-932696-50-3

**PAVEL HAAS**  
**Leben und Werk**  
 von Lubomír Peduzzi  
 von Bockel Verlag Hamburg, 1996 | 248 S.  
 ISBN 978-3-928770-28-6

**TORSO EINES LEBENS**  
**Der Komponist und Pianist Gideon Klein**  
 hg. von Albrecht Dümmling  
 von Bockel Verlag Neumünster, 2020 | 260 S.  
 ISBN 978-3-95675-031-1

**HANS KRÁSA**  
**Leben und Werk**  
 von Blanka Červinková  
 Pfau Verlag Saarbrücken, 2005 | 228 S.  
 ISBN 3-89727-305-5

**MUSIK IN AUSCHWITZ**  
 von Simon Laks  
 aus dem Polnischen von Mirka und Karlheinz Machel, hg. von Frank Harders-Wuthenow und Elisabeth Hufnagel  
 Boosey & Hawkes Bote & Bock Berlin, 2014 | 170 S.  
 ISBN 978-3-7931-4082-5

**TIME IN FLUX**  
**Die Komponistin Ursula Mamlok**  
 von Habakuk Traber  
 Böhlau Wien-Köln-Weimar, 2012 | 282 S.  
 ISBN 978-3-412-20440-2

**BOHUSLAV MARTINŮ IN DEN USA**  
**Seine Symphonien im Kontext der Exiljahre**  
 von Gabriele Jonté  
 von Bockel Verlag Neumünster, 2013 | 284 S.  
 ISBN 978-3-932696-96-1

**IGNACE STRASFOGEL**  
**Leben und Werk**  
 von Kolja Lessing  
 von Bockel Verlag Neumünster, 2023 | 303 S.  
 ISBN 978-3-95675-037-3



Das 1990 als Edition Abseits gegründete Label hat in den Jahren seines Bestehens manches musikalische Randgebiet in den Fokus einer zunehmend aufmerksamen Hörergemeinde gestellt und beteiligt sich mit vielgelobten Ersteinstrumental- und Kammermusik-Produktionen an der Diskussion über „Verdrängte Musik“. Auf der Webseite finden sich zahlreiche Hörbeispiele sowie die vollständigen, ausführlich recherchierten Booklet-Texte – ein umfangreicher Fundus zu Komponist\*innen, Interpret\*innen und Werken.  
[eda-records.com](http://eda-records.com)



Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH  
Musikverlag Hans Sikorski GmbH  
Oranienstraße 164  
10969 Berlin  
GERMANY

E-Mail: [composers.germany@boosey.com](mailto:composers.germany@boosey.com)  
Tel.: +49 30 2500 13-0  
Fax: +49 30 2500 13-99

Geschäftsführung: Tina Funk  
Redaktion: Frank Harders-Wuthenow, Jens Luckwaldt  
Werkeinführungen: Jens Luckwaldt, Helmut Peters, Isabel Schubert  
Übersetzung aus dem Englischen: Konstanze Höhn, Berlin  
Gestaltung: Goscha Nowak, Berlin

Komponist\*innen und Werke im Verlag von Boosey & Hawkes | Sikorski sind,  
sofern der Lesefluss nicht gestört wird, im Fließtext fett hervorgehoben.

Bildnachweise: Cover: AdobeStock / Maximilian D. | S. 2: Zentralbibliothek Zürich |  
S. 3: Archiv John Reizenstein | S. 4 oben: The Hans Gál Society | S. 4 unten,  
29 unten, 36 oben, 41, 44: Archiv Boosey & Hawkes | S. 5 oben: Derek Goldfoot |  
S. 5 unten: Heiko Sandelmann | S. 6 oben, 26: Camilla Jessel | S. 6 unten: Erich  
Auerbach | S. 7: Jesús Alcántara | S. 9, 45 oben: Archiv Akademie der Künste,  
Berlin | S. 12, 14 oben: Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images | S. 13: Dan  
Bale / BBC Hulton Picture Library, entnommen aus Vicente García Márquez: *The  
Ballets Russes*, Knopf 1990 | S. 14 unten, 15 oben: Archiv David Green | S. 15  
unten: Stephan Walzl | S. 16 oben: Smith Archive / Alamy Stock Foto | S. 16 unten:  
Iko Freese / drama-berlin.de | S. 17: Berrini Films | S. 20: Olga Rakhalskaya /  
Archiv Tommy Persson | S. 21 oben: Monika Rittershaus | S. 21 unten, 23 unten:  
Archiv Sikorski | S. 22, 23 oben, 35 unten: Wikimedia Commons | S. 27: Archiv  
Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg | S. 29 oben: Braunfels-Bruse  
Nachlass | S. 30 oben: Erna Stoll | S. 30 unten: Maurice Korbelt | S. 31 oben: Florian  
Gärtner | S. 31 unten: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien |  
S. 33: Gjon Mili / thomasdehartmannproject.com | S. 34: Cinematic / Alamy Stock  
Foto | S. 35 oben: Archiv Andrzej Szpilman | S. 36 unten: Archiv André Laks | S. 37:  
Karl Forster | S. 40: Czech Music Foundation | S. 42 oben: Archiv Hanuš Weber | S.  
42 unten: Jewish Museum Prague | S. 43 oben: Nasser Hashemi | S. 43 unten: Archiv  
Peter Kreitmeir | S. 45 unten: Archiv Kolja Lessing

Druck: Mail Boxes Etc. 0088, Berlin  
Dezember 2024

BB 3928  
ISBN 978-3-7931-4602-5

BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI  
A CONCORD COMPANY

[www.boosey.com](http://www.boosey.com)



BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

ISBN 978-3-7931-4602-5

