



Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner  
Ameisenbergstraße 65  
D-70188 Stuttgart



Tel. 0(049)711-486165 oder 0(049)1795199826 - Fax 0(049)711-4800408  
E-mail: [antiquariat@musik-druener.de](mailto:antiquariat@musik-druener.de) - Internet: [www.musik-druener.de](http://www.musik-druener.de)

Mitglied im Verband Deutscher Antiquare e. V. und in der  
Antiquarian Booksellers' Association (als Associate von Otto Haas, London)  
USt-IdNr. DE 147436166

---

## Katalog 64

# *1907 bis 1957*

## *50 Jahre Musik in Deutschland*

**Weimarer Republik – ‚Drittes Reich‘  
Exil – frühe Nachkriegszeit**

---

Geschäftsbedingungen, Abkürzungs- und Literaturverzeichnis S. 157-159

**Katalog-Redaktion:**

Dr. Ulrich Drüner, Dr. Georg Günther und Annie-Laure Drüner M.A.

Umschlag und Layout: Annie-Laure Drüner

© 2009 by Dr. Ulrich Drüner, 70188 Stuttgart, Germany

## Vorbemerkung

Im Antiquariat ticken die Uhren nicht unbedingt im Gleichschritt mit den öffentlichen. Deshalb präsentieren wir hiermit nicht einen Katalog „60 Jahre Bundesrepublik“ – wir sind noch mit der vorigen Periode beschäftigt. Ihrer hat sich das Musikantiquariatswesen unseres Wissens immer noch nicht in einer intensiveren Form angenommen.

Aktuell ist der vorliegende Katalog dennoch. Er gibt einen vielleicht etwas ironischen Kommentar zur Nachkriegs-Musikwissenschaft und zeigt, dass der Schnitt des Jahres 1945, der den ‚Geist‘ der Bundesrepublik prägen sollte, so radikal nicht war. Nach fünf Jahren des Sammelns wird hiermit ein weitreichendes Material vorgelegt. Es umfasst das Halbjahrhundert ab 1907 und zeigt wesentliche Aspekte einer Musikepoche, ohne die unsere Gegenwart nicht denkbar ist. In der Musik beginnt das ‚Dritte Reich‘ keineswegs erst 1933 und endet auch nicht wirklich 12 Jahre später, 1945. Denn musikstilistische Merkmale oder musikschriftstellerisch transportiertes Gedankengut mit faschistoiden Eigenschaften sind lange vorher nachweisbar und wirken nach 1945 intensiv fort. Ebenso ist die Zeit der Weimarer Republik überreich an Formen liberalen und modernen Denkens; ohne sie ist Musik nach 1945 nicht denkbar. Doch sind nach 1945 die Neuanknüpfungen an den Liberalismus der Weimarer Zeit zunächst sehr zögerlich, während das ‚braune‘ Denken unerschwellig fest verankert bleibt. Doch wann fängt dieses braune Denken an?

Die Wurzeln des Faschismus sind bereits im Nationalismus und im Fremdenhass des 19. Jahrhunderts zu suchen; sie äußerten sich schon damals auch im Bereich der Musik, z. B. in Richard Wagners Schriften. Doch beginnt eine durchgängige Linie faschistisch-rassistischen Musikschrifttums anscheinend erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Der *Semi-Kürschner* von 1913 (s. Katalog-Nr. 9) ist hier als besonders krasses Beispiel stellvertretend zu nennen. Wie lange solchermaßen geprägtes Musikdenken noch über 1950 hinaus spürbar ist, zeigt die Erstausgabe der Musik-Enzyklopädie *MGG* (1949-86), in der die *Vertuschung* als Folge verweigerter Distanz, der Nicht-Aufarbeitung und teilweise auch uneingestandener Rest-Sympathien allzu oft spürbar ist. Katalog-Nr. 411 möge darauf hinweisen, dass dort nicht nur die 1933-1945 tätige Wissenschaftler-Generation rein gewaschen und die Musik dieser Zeit zu einer fast politikfreien ‚Insel der Seligen‘ umfunktioniert wird, sondern dass dort die Opfer erschreckend oft ‚vergessen‘ werden bzw. ihr Judentum übergangen und somit getilgt ist. Bereits dadurch werden Nazi-Vorurteile weit in die bundesrepublikanische Zeit weitergereicht. Schon aus der fatalen Andauer so gearteter Musikanschauung ergibt sich die Notwendigkeit, jene Epoche wissenschaftlich zu untersuchen. Dabei muss auch die Frage gestattet sein, ob aus jetziger Distanz der ‚Wahrheitsanspruch‘ der Musikwissenschaft nach 1945 *wesentlich* größer als zuvor ist, wenn man an die Verbiegungen und Schönfärbereien denkt, die so schnell im Zuge ideologischer Distanzierung zur ‚DDR‘-Musikologie eingesetzt haben.

Im Rahmen der Musik ist aus der Zeit 1933-1945 alles selten, was über das ‚Gewöhnliche‘ hinausgeht. Besonders selten ist, was mit dem Thema *Exil* zu tun hat. Trotzdem konnten wir hierzu viel Material zusammentragen, das einen Eindruck vom Leben in der Vertreibung gibt. Insbesondere werfen 15 autographe Dokumente Arnold Schönbergs ein grelles Licht auf jene Vertriebene, welche die ‚Heimat‘ mit Mord und Totschlag bedrohte. – Ebenso selten sind auch Musik und Schrifttum aus dem ‚harten‘ Kern des nazistischen Denkens, weil man es nach 1945 verschwinden ließ. Dennoch ist auch zu diesem Gebiet viel aufgetaucht, das wir jedoch – außer ganz wenigen Beispielen (Nr. 148-151) – in diesem Katalog nicht anbieten. Wir stellen dieses Material, das umfangreicher als die entsprechenden Bestände aller uns bekannten Sammlungen ist, geschlossen einer öffentlichen Institution zur Verfügung, damit es der Forschung zugänglich bleibt. Eine Titel-Liste dieser Verirrungen musikwissenschaftlichen Denkens ist auf unserer Homepage innerhalb der *Ergänzungsliste zu Katalog 64* einzusehen. Sie ist Grundlage einer geplanten kommentierten Bibliographie.

Diese Ergänzungsliste wurde insbesondere notwendig, weil das Gesamtmaterial auch über den erwähnten (nicht verkäuflichen) nationalsozialistischen Bestand hinaus die Dimensionen eines üblichen Katalogs bei Weitem überschritt. Deshalb wurden die folgenden Abschnitte vollständig in die Internet-Ergänzungsliste verlegt:

- *Unterhaltungsmusik zum Durchhalten in Kriegszeiten*
- *Jüdische Verleger, Händler, Sammler und Bibliographen am Rande des ‚Dritten Reiches‘*
- *Die großen Musikschriftsteller des Exils*
- *Geschichtsklitterung, Flucht ins Apolitische und andere bundesrepublikanische Arrangements*
- *Die Emigranten kehren meistens nicht heim*

In dieser Liste finden sich darüber hinaus noch viele zusätzlichen Titel, welche den Bestand des gedruckten Katalogs erweitern oder in einem differenzierteren Licht erscheinen lassen. Wir empfehlen deshalb, den gedruckten Katalog mit der Internet-Ergänzungsliste parallel zu nutzen. Für Kunden, die sich noch nicht für die Segnungen des Webs entschieden haben, stehen auf Wunsch einige Ausdrücke zur Verfügung.

---

### Inhaltsverzeichnis

---

<b>1.) 1907 bis 1933</b> .....	S. 5
Musikkultur zwischen Reaktion und Moderne	
<b>2.) Anpassung</b> .....	S. 40
Musik und Musikschrifttum 1933-1945	
<b>3.) „Säuberung“ – Verfolgung – Vernichtung</b> .....	S. 57
Publikationen zur Erfassung und Eliminierung nicht-arischer Musiker	
<b>4.) „Entartete Musik“ und deren Autoren</b> .....	S. 62
<b>5.) Strategien des Überlebens im ‚Dritten Reich‘</b> .....	S. 90
Flucht ins Unbestimmte, innere Emigration, Widerstand	
<b>6.) Exil – Die Verstoßenen und Geflüchteten</b> .....	S. 100
<b>7.) Grüße an den „Beschützer der Zwölftonmusik“</b> .....	S. 125
Ein typisches Emigrantschicksal David Josef Bach (1874–1947)	
<b>8.) Bruch und Kontinuität</b> .....	S. 134
Der mühsame Wiederbeginn Neuer Musik nach 1945 – Vom verschleierten Überleben „brauner“ Musikwissenschaft nach 1945	
<b>8.a) Lebenszeichen der Verfehmten</b> .....	S. 147
<b>9.) Kunstraub und Restitution</b> Beispiele von Nazi-Enteignung und Rückgabe nach 1993.....	S. 150
<b>10.) Zum Ausklang:</b> Geschichtliche Aufarbeitung und die „ewige Wiederkehr“.....	S. 154
Literaturverzeichnis.....	S. 157

### Mit Sigeln abgekürzte Literaturangaben:

---

- MGG/1* BLUME, Friedrich (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bde. Kassel-Basel, 1949-1986.
- Brückner-Rock* BRÜCKNER, H. / ROCK, C. M. *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener*. München, 3/1938.
- Eichenauer* EICHENAUER, R. *Musik und Rasse*. München, 2/1937.
- MGG/2* FINSCHER, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. 21 Bde. Kassel / Stuttgart 1999-2008.
- Moser 1935* MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon*. Berlin, 1935.
- Moser 1942/43* MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon*. Berlin, 2/1942-43.
- Moser 1951* MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon*. Hamburg, 3/1951.
- Prieberg* PRIEBERG, Fred K. *Handbuch deutscher Musiker 1933-1945*. CD-Rom 2004.
- Stengel-Gerigk* STENGEL, Th. / GERIGK, H. *Lexikon der Juden in der Musik.... im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP ...* Berlin, 1943.
- Wagner, Judenpamphlet.* WAGNER, Richard. *Das Judentum in der Musik*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 2. Auflage, Leipzig, 1887, Bde. 5 und 8.
- Katalog Entartete Musik* ZIEGLER, Hans Severus. *Entartete Musik. Eine Abrechnung*. Düsseldorf [1938].

Verzeichnis weiterer Abkürzungen: S. 159

---

# I. *1907 bis 1933* Musikkultur zwischen Moderne und Reaktion

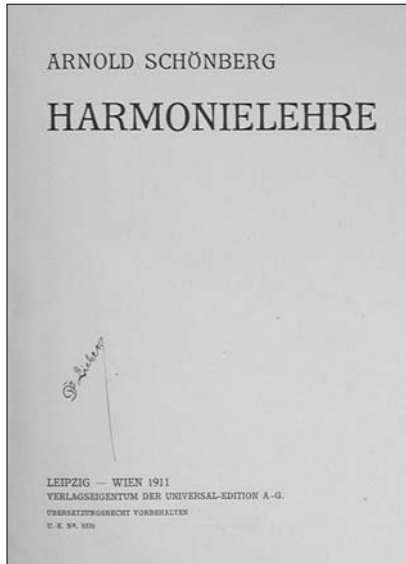
---

Im Hinblick auf das Nachdenken über Musik war das frühe 20. Jahrhundert bis zum Machtantritt der Nationalsozialisten ungewöhnlich produktiv. Es war eine Zeit des Aufbruchs, die sich während der Weimarer Republik beschleunigte. Doch gleichzeitig entwickelte sich eine reaktionäre Gegenbewegung, die kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine neue Qualität des Hasses, der Aggression und eliminatorischer Fantasien gegenüber dem ‚Fremden‘ und ‚Undeutschen‘ – bzw. dem als solchem Deklarierten – hervorbrachte. Die radikalste ist der *Semi-Kürschner* von 1913 des Protofaschisten Philipp Stauff (Kat.-Nr. 9); er beruft sich sehr oft auf Richard Wagners Antisemitismus und verlegt deshalb 1915 die erste Neuausgabe des entsprechenden Referenzwerks, Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik*, das seit 1869 keine Einzelausgabe mehr erfahren hatte. Im Vergleich zu bahnbrechenden Schriften wie Schönbergs *Harmonielehre* oder Adornos und Busonis ästhetischen Zukunftsvisionen (Kat.-Nr. 41/42 sowie 1 und 17) ergibt sich ein Kontrast, wie er stärker kaum sein konnte.

**1. BUSONI, Ferruccio (1866–1924).** *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst.* Berlin, Selbstverlag, © 1907. 35 S., 8vo. Hellbraun aufgebunden (vermutlich 2. Hälfte 20. Jh.). Aus Vorbesitz einer (amerikanischen?) Bibliothek (Stempel). € 175,—

Seltene **Erstausgabe**, die durch Vermittlung von Rainer Maria Rilke erst 1916 im regulären Buchhandel (Frankfurt am Main, Insel-Verlag) erschien und daraufhin allgemein wahrgenommen wurde. Es handelt sich dabei weniger um eine ‚Abhandlung‘ zu einem bestimmten Thema, sondern um eine oft sprunghaft verlaufende Sammlung von heterogenen Gedanken. In poetischer Sprache und aphoristischer Kürze greift Busoni die traditionelle Musiklehre an und wundert sich, dass „man vom Komponisten in Allem Originalität fordert, und daß man sie ihm in der Form verbietet“; hier werde jede wirkliche Originalität als „Formlosigkeit“ gebrandmarkt. Er fügt provozierend an: „Mozart! den Sucher und den Finder, den grossen Menschen mit dem kindlichen Herzen, ihn staunen wir an, an ihm hängen wir; nicht aber an seiner Tonica und Dominante, seinen Durchführungen oder Codas.“ Er weist auf das musikalische Erbe hin, welches damals für die Komponisten eine große Last darstellte und von dem er sich distanziert: „Wagner, ein germanischer Riese, der im Orchesterklang den irdischen Horizont streifte, der die Ausdrucksform zwar steigerte, aber in ein System brachte [...], ist dessetwegen nicht steigerungsfähig.“ Auch nationale Töne werden angeschlagen: „‚Musikalisch‘ ist ein Begriff, der den Deutschen angehört, und die Anwendung des Wortes selbst findet sich in dieser Sinn-Übertragung in keiner anderen Sprache.“ Später entwickelt er erstmals ein System aus Tonreihen, das Assoziationen zur Zwölftontechnik aufkommen lässt, aber auch mit Drittel- oder Sechsteltönen arbeitet; er selbst hat dies nicht für sein Schaffen genützt, doch kommt er zu dem Ergebnis: „Nur ein gewissenhaftes und langes Experimentieren, eine fortgesetzte Erziehung der Ohren, werden

dieses ungewohnte Material einer heranwachsenden Generation und der Kunst gefügig machen.“ Ein Traditionalist wie Hans Pfitzner musste sich von solchen Gedanken beunruhigt und im eigenen Schaffen angegriffen fühlen; Pfitzner attackierte 1917 die Schrift in seinem Pamphlet *Futuristengefahr* (s. Nr. 11). Busoni reagierte darauf in der *Neuen Züricher Zeitung* am 1. Juni 1917 mit einem offenen Brief. Bezugnehmend auf diese Schrift charakterisierte ihn Moser (*Musiklexikon*, 1942) als „regen Geist und spekulativen Theoretiker der Moderne“, der aber „auch viel zu viel südliches Formgefühl“ besessen habe, „um an der grobenteils durch seine Gedanken entfesselten Atonalität dauernd Gefallen zu finden“.



**„Dieses Buch führt tiefer in das Wesen der Musik ein, als jedes andere Lehrbuch.“**

**2. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** *Harmonielehre*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 3370, © 1911. X, 475 S. (zahlreiche Notenbeispiele), 8vo, zeitgenöss. HLn. mit Goldprägung auf dem Rücken. Hervorragend erhalten (Namenszug des Autors auf der Titelseite). € 450,—

**Erstausgabe** des legendären Lehrbuchs, mit dem Schönberg nicht zuletzt gegenüber seinen Gegnern die eigene fachliche Qualifikation unter Beweis stellen wollte. Es ist „dem Andenken Gustav Mahlers“ gewidmet, der am 18. Mai und damit kurz vor der Veröffentlichung in der 2. Jahreshälfte 1911 verstorben war. Schönberg drückt seine quasi-religiöse Verehrung für Mahler aus, wenn er betont, dass dessen Werk „von einem, der

*vielleicht auch etwas versteht, angebetet wird. [...] Dieser Märtyrer, dieser Heilige mußte gehen, ehe er sein Werk auch nur so weit gefördert hatte, daß er es ruhig seinen Freunden überlassen konnte.*“ – Egon Wellesz würdigte die Schrift in seiner Schönberg-Monographie (siehe Katalog-Nr. 28) mit anrührenden Worten: „Es ist eine Handwerkslehre, die nicht mehr zu geben verspricht, als sie geben kann, aber viel mehr gibt, als sie verspricht. Dieses Buch führt tiefer in das Wesen der Musik ein, als jedes andere Lehrbuch; man lernt darin nichts von den ewigen Gesetzen der Musik, man lernt Denken und Suchen.“ **Siehe auch Katalog-Nr. 330** (Exemplar m. autogr. Widmung aus der Exil-Zeit).

***Provokation für Pfitzner:***

***Paul Bekkers revolutionäres Beethoven-Buch***

**3. BEKKER, Paul (1882–1937).** *Beethoven*. Berlin-Leipzig, Schuster & Loeffler, 1911. VI S., 1 Bl., 499 S., 160 S. Bildteil, 3 ausfaltbare Faksimiles, Dreikant Goldschnitt, OPergamentbd. m. Rückenvergoldung in Jugendstil-Muster (Einbd. u. Buchausstattung v. Hans Lindloff). Luxus-Ausgabe in sehr gutem Zustand. € 225,—

Außerordentlich seltene, im Handel heute kaum anzutreffende **Erstausgabe** mit dem vollständigen Bildteil, der in allen Nachfolgeausgaben eingespart wurde. Paul Bekkers epochales Beethoven-Buch bot ein neues, brilliant und allgemeinverständlich dargestelltes Bild des Komponisten und erregte ebenso enthusiastische Begeisterung wie heftigsten Widerspruch. Bekker vertrat die Meinung, dass für Beethoven die „*poetische Idee*“ das wichtigste formstiftende Prinzip sei, wozu er viele Belege aus Beethovens Mund anführt. Bekker lässt demnach das Absolute in Beethovens Musik zurücktreten und kehrt den Programm-Musiker – allerdings eigenster Prägung – hervor: „*Er beschreibt nicht mehr, er dichtet aus sich heraus über ein selbstgewähltes Thema*“, wodurch seine Werke „*bestimmte Gedankenrichtungen, bewußte Ideen durchschimmern*“ ließen. Die poetische Idee erfülle auch die rein instrumentalen Werke und schaffe in ihnen die entsprechende Form. Damit erregte Bekker Hans Pfitzners wütenden Widerspruch, welcher ihm in seiner Schrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* vorwarf, dass er „*den musikalischen Verlauf jedes einzelnen Satzes begrifflich vergewaltigt und an die Kette fortlaufender Vorstellungen legt*“. – Bekanntlich ist Arnold Schering in Bekkers Richtung noch weiter gegangen, doch biss sich Pfitzner lieber an Bekker fest, gegen den er schließlich den Generalvorwurf erhebt, dass er „*die international-jüdische Bewegung in der Kunst leitet*“ (s. Kat.-Nr. 12)!

Paul Bekker begann seine Laufbahn als erster Geiger bei den Berliner Philharmonikern und war dann kurz Dirigent in Aschaffenburg und Görlitz. 1906 begann seine Karriere als Kritiker bei den bedeutendsten Blättern und bald auch als Buchautor, wodurch er bis 1933 zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten im deutschen Musikleben wurde. Zur weiteren Biographie s. Kat.-Nr. 86.

**4. BEKKER, P.** *Beethoven. 2. bis 4. Tausend.* Berlin, Schuster & Loeffler, 1912. X, 623 S. OHLn. € 35,—

Erste Normalausgabe, die laut Vorwort „kaum sechs Monate“ nach der Ende 1911 erschienenen, reich illustrierten Erstauflage nötig war. Aufgrund der stürmischen Nachfrage kamen bis Ende 1912 lt. Titelangaben anscheinend 24.000 Exemplare auf den Markt.

**5. BEKKER, P.** *Das deutsche Musikleben.* Berlin, Schuster & Loeffler, 1916. 336 S., 8vo. OHLn. mit Goldprägung auf dem Rücken. Frisches, unbenütztes Exemplar. € 65,—

Außergewöhnlich gut erhaltene **Erstausgabe** einer der frühesten musiksoziologischen Monographien, die dem Sammler und Kritiker Werner Wolffheim gewidmet ist und auf die sich später Adorno und die Frankfurter Schule bezog. Die *Berliner Börsenzeitung* befand, dass dieses Buch „unseren Musikern wie dem Publikum neue Zukunftswege weist und in strengster Objektivität die vielfachen Schäden beleuchtet, die dem deutschen Musikleben der Gegenwart anhaften.“ – 1920 wurde Bekker dafür von Pfitzner mit dem Pamphlet *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* heftig angegriffen, wobei die Polemik sehr problematische Züge annahm (vgl. Kat.-Nr. 12). Ist bereits der soziologische Ansatz mit der mystifizierenden Kunstanschauung des Nationalsozialismus unvereinbar, so kamen noch rassistische Ablehnungsgründe hinzu. Bekker wird bei Stengel/Gerikg als „*namhafter Musikschriftsteller der Verfallszeit* und als *Förderer der zersetzenden Tendenzen der Mahler, Schönberg, Schreker usw.*“ gebrandmarkt. 1936 folgte die Ausbürgerung mit der Begründung, er habe als Intendant

des Staatstheaters in Wiesbaden [1927-32] eine „*rücksichtslose Günstlingswirtschaft unter Bevorzugung jüdischer Stammesgenossen*“ betrieben. „*Durch die Auswahl und die kulturbolschewistische Aufmachung der Darbietungen trat er bewußt in scharfen Gegensatz zu dem deutschen Kunstempfinden.*“ Noch in der Emigration habe er „*die niedrigsten Verdächtigungen gegen das künstlerische Wollen Deutschlands und seiner führenden Männer*“ ausgestreut. Bei Bückner/Rock wird er als „*antideutscher Musikschriftsteller*“ bezeichnet, der aber inzwischen „*aus dem deutschen Volkskörper ausgeschieden*“ sei.

**6. BEKKER, P.** *Kritische Zeitbilder*. Berlin, Schuster & Loeffler, 1921. 336 S., 8vo. OPappbd.; kaum Lagerungsspuren, leicht gebräunt. Unbenütztes Exemplar. € 60,—

**Erstausgabe** der Aufsatzsammlung – „eine kleine Auslese dessen, was ich im Laufe von nunmehr zehn Jahren für die *Frankfurter Zeitung* geschrieben habe.“ – Aus dem *Vorwort als Selbstanzeige* geht hervor, dass das Buch nicht zuletzt eine Reaktion auf Pfitzners Pamphlet *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* darstellt. Zum einen war Bekker durch die dortigen Angriffe offensichtlich gekränkt, da er sehr früh „*werbend für Pfitzner eingetreten*“ sei. Zum anderen sollte die Neuveröffentlichung der Texte die Möglichkeit bieten, sich zuverlässig über deren Inhalt zu informieren – eine Maßnahme, zu der sich Bekker durch ungenaues Zitieren seitens seiner Gegner veranlasst sah. Unter anderem setzte sich Bekker sehr differenziert mit Pfitzners *Palestrina* auseinander, in dem er den Schlussstein „der romantischen Oper in Deutschland“ vermutet. Nicht nur die kritische Betrachtungsweise dürfte dem Komponisten missfallen haben, sondern auch das Fazit: „Dieser „Palestrina“ wird uns stets ein verehrungswürdiges Werk sein, denn er rührt stark an das Kunstgewissen der Zeit. Aber wir erkennen in ihm, daß der Traum der deutschen Romantik auch in der Musik jetzt ausgeträumt ist.“

#### ***Diskurs über ‚moderne‘, ‚internationale‘, ‚deutsche‘ und ‚undeutsche‘ Musik***

**7. BEKKER, P.** *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1923. XI, 207 S. Roter OHLn.; unbedeutende Randbräunung, insgesamt sehr gut erhalten (unbenützt). € 75,—

Aus dem *Vorwort an Ferruccio Busoni* ist zu erfahren, dass „Neue Musik“ ein „objektiver“ Titel sei, doch werde er, Bekker, dieses Basisthema „in jeder der fünf Arbeiten von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachten“. Der Grundgedanke drehe sich um die „Auseinandersetzung mit der Romantik“. Im ersten Beitrag, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, stellt Bekker „das Werden der Gattung“ ins Zentrum und nähert sich derselben vom soziologischen Standpunkt, in der sich das Bedürfnis des Komponisten, sich einem größeren Publikum mitzuteilen, widerspiegeln. Der zweite Artikel, *Franz Schreker, Studie zur Kritik der modernen Oper*, endet mit dem Fazit, dass es Schreker „als erstem nach Wagner gelungen ist, den Weg zur Oper zurückzufinden, ohne sich deswegen der Literatur oder dem sensationell angerichteten Theaterstück zu verschreiben. Wir sehen in ihm den zukünftigen Erneuerer eines musikalischen dramatischen Stiles, in dem das alte Kulturgut der Oper mit dem neuen des Wagnerschen Wort-Tondramas verschmolzen wird“ – eine Feststellung, die ihm konservative Kreise nie verziehen haben. In *Neue Musik* stellt Bekker verschiedene Tonsysteme vor, deren Tauglich-



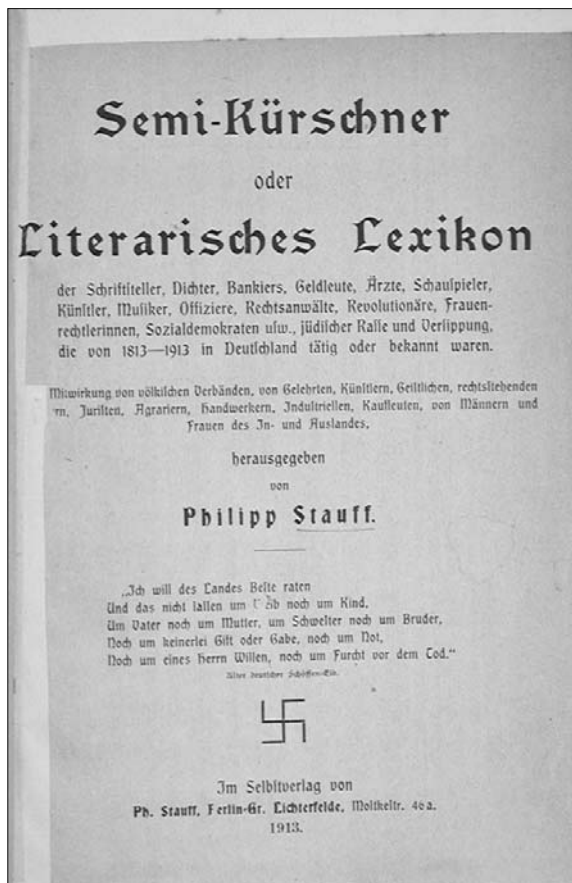
keit er auf Dauer allerdings eher zu bezweifeln scheint. *Die Weltgeltung der deutschen Musik* enthält Gedanken zum internationalen Charakter von Musik, wobei die moderne deutsche Musik wieder mehr das international Verbindende herstellen könne. In *Deutsche Musik der Gegenwart* stellt Bekker die Frage, was überhaupt deutsche Musik sei, wobei er hier bereits über eine Begrifflichkeit von *deutsch* oder *undeutsch* referiert und beispielsweise als common sense feststellt: „Mahler und Schönberg sind Juden, also nicht diskussionsfähig.“

**8. BEKKER, P.** *Briefe an zeitgenössische Musiker*. Berlin, Hesse, 1932 (*Max Hesses Handbücher*, Bd. 98). 191 S., 8vo. OPappbd. mit rotem Überzug und Goldprägung. Bestens erhalten. € 60,—

In den meisten der 15 Briefe wendet sich Bekker an zeitgenössische Komponisten (darunter P. Hindemith, A. Schönberg oder K. Weill) und geht dann auf einige Werke näher ein. Weitere Adressaten sind u. a. der Dirigent W. Furtwängler, der Musikwissenschaftler L. Kestenberg und der Musikverlag Bote & Bock. Die Sammlung schließt mit dem originellen Beitrag *An das Spiegelbild* (ist also an sich selbst gerichtet). Aufgrund des gespannten Verhältnisses zu H. Pfitzner ist dieser Brief natürlich besonders interessant, wobei sich Bekker vorwiegend um einen verbindlichen Ton bemüht und das Verbindende zwischen diesem und den avantgardistischen Komponisten hervorhebt. Wie in den *Kritischen Zeitbildern* (s. Kat.-Nr. 6) weist er darauf hin, dass früher „Ihre heutigen Freunde entweder Ihre Gegner waren, oder Ihren Namen und Ihr Werk noch gar nicht kannten“; dem gegenüber habe er – Bekker – sich mehrfach für Pfitzner-Aufführungen eingesetzt. „Inzwischen ist eine bedeutsame Konjunkturänderung eingetreten. Sie sind der Ästhetiker der – ich rede in Ihrer Sprache: der „Potenz“ geworden, die sich die Bekämpfung der Impotenz zum Ziel gesetzt hat. Wer Ihnen als Vertreter dieser „Impotenz“ galt, haben Sie niemals gesagt, nur daß ich der musikkritische Anwalt dieser Leute sei.“

***Einbruch des Faschismus:  
Erster Generalangriff seit Wagner gegen ‚die Juden in der Musik‘***

**9. STAUFFE, Philipp (1876–1923).** *Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers, Geldleute, Ärzte, Schauspieler, Künstler, Musiker, Offiziere, Rechtsanwälte, Revolutionäre, Frauenrechtlerinnen, Sozialdemokraten usw., jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813–1913 in Deutschland tätig oder bekannt waren. Unter Mitwirkung von völkischen Verbänden, von Gelehrten, Künstlern, Geistlichen, rechtsstehenden [Männern? – hier Blattverletzung], Juristen, Agrariern, Handwerkern, Industriellen, Kaufleuten, von Männern und Frauen des In- und Auslandes*. Berlin, Selbstverlag, 1913. 3 Bll. (Titel, Widmung – s. Kommentar, Inhalt), XXVI S. (zwei einleitende Beiträge; s. Kommentar), 582 Sp., XI S. (einleitender Beitrag zum 2. Teil), 309 Sp., VI S. (Werbung für weitere antisemitische Literatur), 4to. Grüner HLdr. mit goldgeprägtem Rücken, Schlangenlederdecor. Papier gebräunt. Titelbl. schadhaf (leichter Textverlust). Hs. Besitzvermerk mit dem zeitgenöss. Kommentar: „Das Buch ist ebenso gehässig geschrieben wie oberflächlich ausgearbeitet, also ein Musterbild antisemitischer ‚Wissenschaft‘!“ Von gleicher Hand wurden auf einem auf dem vorderen Buchdeckel eingeklebten Zettel mehrere von Stauffe fälschlich gebrandmarkte Personen aufgelistet. € 400,—



**Erstausgabe.** – Stauffs Verzeichnis, das „Nichtjuden für Nichtjuden geschrieben“ hätten, erhebt nicht nur den Anspruch, jüdische Personen aller gesellschaftlicher Bereichen zu benennen: „Außer den Volljuden sind auch die Halbjuden aufgezählt [...] Ferner stehen Nichtjuden, die sich jüdisch verheiratet und damit der fremden Rasse zugewandt haben, im Semi-kürschner.“ – Die Vorrede mit Widmung an die „deutschen Fürsten“ zeichnet ein Schreckensszenario des untergehenden Deutschlands: „Dies Buch redet von heiliger Not, von der Not des Volkes, das durch blutsfremde Mächte innerhalb der Landesgrenzen Eurer von Gott gewollten Führung entwunden wird. [...] Jüdische Zeitungen und Bücher reißen tagtäglich in deutscher Sprache herab, was uns die Väter und Ahnen an Gut und Gabe schenkten. [...] Jüdische Veranstaltungen, Warenhäuser und Banken zernichten den Mittelstand, fluchwürdiger Mädchenhandel wuchert mit unserem Fleische [...]“

Die ‚Juden in der Musik‘ werden im zweiten Teil des Buches sehr zahlreich behandelt, jedoch nicht separat, sondern innerhalb des allgemeineren Beitrags *Das Fremdum in Deutschlands bildender Kunst*. In einem einleitenden Abschnitt wird die Unterdrückung deutscher Künstler (etwa Böcklin, Feuerbach oder Schwind) durch jüdische Künstler und die ihnen wohlgesonnene Presse behauptet. Es folgt ein Verzeichnis der „Maler, Bildhauer, Kunsthändler, Musiker, Schauspieler“ sowie stadtweise Listen von jüdischen Einwohnern, wodurch das denunziatorische Element des Antisemitismus mit diesem Buch eine wahrhaft gefährliche Stufe erreichte. Unter den Komponisten wird auch Wilhelm Kienzl genannt, der dem parteiamtlichen *Lexikon der Juden in der Musik* von Stengel/Gerigk (1941, s. Kat.-Nr. 322-23) lediglich im Vorwort als Vierteljude stigmatisiert ist; im *Semi-Kürschner* aber heißt es: „Die Musik zum ‚Evangelimann‘ ist wohl nicht mehr als ein Gericht Mendelssohnscher Trivialitäten mit Wagnerscher Tunke.“ Mahler wird – mit den falschen Lebensdaten „1869–1912“ – sehr knapp abgehandelt und wie folgt charakterisiert: „Als Symphoniker in der ersten Periode noch teilweise gefällig, formschön, wenn auch nicht tief. Später entwickelte er sich mehr und mehr zum Radauisten. Die ‚Sinfonie der Tausend‘ ist ein Monstrum, das eines solchen Massenaufgebots nur deshalb bedarf, um die Scham seiner Nichtigkeit, Öde und Leere zu verdecken.“ Neben äußerst dürftigen biographischen Daten reichen für Mendelssohn Bartholdy gerade fünf Zeilen aus: „Über ihn ist überall schon viel zu viel gesagt und geschrieben.“ Stauff nahm auch etliche Falschmeldungen und ‚Versehen‘ auf. Beispielsweise

wird Max Bruch aufgeführt; sein Nachname sei von „Baruch“ abgeleitet. Auch Enrico Caruso taucht auf; er habe in Wirklichkeit „Cohn“ geheißen und sei „ein Judenimitator“. Stauff geht an anderer Stelle auf antisemitische Tendenzen in der Wissenschaft ein und lässt kein noch so widerwärtiges Klischee aus: „Sie [die Juden] sind anders, als andere, haben ihre eigene Ehre und eine eigne, so frühe Sexualität, die besonders bei der Gemeinschaft von Juden und Nichtjuden in den Schulen unsre viel später reifenden Mädchen und Knaben bei einer Berührung unter Umständen bedenklich beeinflusst [...]“ Stauff unterstreicht, dass es sich „in unserem Lexikon selbstverständlich nicht um jüdische Religion“ handelt, „sondern um jüdische Rasse, ohne Unterschied der mosaischen und getauften Juden.“ – In einem Beitrag von Gregor von Glasenapp, *Der Charakter der Israeliten*, heißt es, „daß die Rassenmerkmale beim einzelnen Juden die individuellen Eigentümlichkeiten überwiegen“. Letztere werden u. a. als „Raubtier- und Parasitencharakter“ umschrieben, welcher „im allgemeinen der des Wucherers, Kupplers, Denunzianten, Spekulanten, des Sklavenhalters, Hetzers, Despoten, Mädchenhändlers und Demagogen“ sei. – Der erste und umfangreichste Teil des Lexikons weist „Kritiker, Dichter, Zeitungsschreiber, Gelehrte, Kaufleute, Politiker, Mäzene, Industriekapitäne usw. jüdischer Rasse oder Versippung“ nach, „die von 1813–1913 in Deutschland tätig oder bekannt waren“. Darunter findet sich auch G. E. Lessing, dessen Judentum zwar fraglich sei, der aber mit seinem *Nathan der Weise* eine „rassische Entstellung und Fälschung begangen“ habe, „die auch mit ‚dichterischer Lizenz‘ niemals entschuldigt werden kann.“

Die fatale Bedeutung von Stauffs Werk liegt in seiner Vorreiterrolle als antisemitisches Handbuch eliminatorischer Tendenz, wobei die Musik erstmals eine Hauptrolle innerhalb eines gesamtheitlichen antisemitischen Kulturbildes spielt. Theodor Fritzschs *Antisemiten-Catechismus* von 1887, den man als (indes weniger radikales) Vorbild für Stauff betrachten kann, wurde erst in der 40. Auflage 1936 (Titel nun *Handbuch der Judenfrage*, s. Kat.-Nr. 315) um ein Kapitel *Das Judentum in der Musik* erweitert. Der *Semi-Kürschner* stellt nicht nur ein neues, deutlich aggressiveres Stadium des Antisemitismus in Deutschland dar, sondern ist auch eines der Quellenwerke, die nach 1933 neben weiteren (insbesondere Stengel/Gerigks *Lexikon*) zur Selektion bei der „Endlösung“ herangezogen worden sind. – Stauff gab im nächsten Jahr Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* neu heraus (s. anschließende Kat.-Nr.), womit er offensichtlich den damals berühmtesten Antisemiten als Kronzeugen zu bemühen suchte.

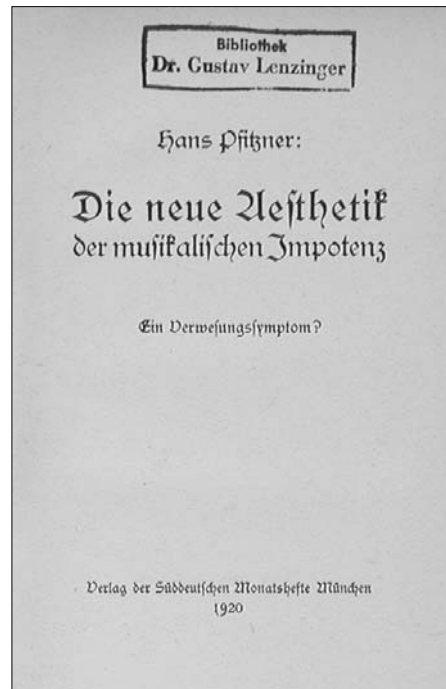
### *Pfitzners Rundumschläge gegen die Moderne*

**11. PFITZNER, Hans (1869–1949).** *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik.* Leipzig-München, Süddeutsche Monatshefte, 1917. 48 S., klein 8vo. OBroschur; schwache Alterungsspuren, am Bund gelockert bzw. gelöst, dennoch insgesamt sehr gut erhalten. € 120,—

**Erstausgabe.** – Die erste von Pfitzners immer aggressiver werdenden konservativen Streitschriften, die hier gegen Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* gerichtet ist und der 1920 *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (s. Kat.-Nr. 12) sowie 1940 *Über musikalische Inspiration* (s. Kat.-Nr. 139) folgten – erstere eine Abrechnung mit Paul Bekker, die zweite mit Julius Bahle. – Pfitzner übergang kaum eine Gelegenheit zur heftigen Auseinandersetzung mit seinen Kontrahenten (oder denen, die er dafür hielt), und so erklärt er zu Beginn ganz unschuldig: „Es ist mir selbst nicht leicht, herauszufinden, weshalb ich mich überhaupt dazu äußern will.“ Doch rasch gesteht er ein, „daß ich mit dem Inhalt des Busonischen Schriftchens nicht sympathisiere“. Dessen geforderte Abkehr von allen muskali-



Nr. 11



Nr. 12

schen Traditionen, wodurch erst die Freiheit zu einer völlig „neuen Musik“ möglich würde, musste den Traditionalisten Pfitzner reizen, und in der vorliegenden Entgegnung ist er jedenfalls brillanter und überzeugender als in den späteren. Dabei kreist er immer wieder um sein Lieblingsthema, wonach Komposition eine gleichsam „göttliche“ Inspiration sei, und er bietet dafür auch zumindest ein verblüffendes Beispiel, eine Basslinie mit der Tonfolge c-c-g-c: „Wenn man diesen Baß an hunderttausend Musiker aller Zeiten und Völker gibt, so wird jeder eine andere Oberstimme dazu schreiben [...] aber [...] nur ein einziges Mal und nie wieder würde die Melodie des Jungfernkranzes darauf entstehen“. An anderer Stelle kontert er auf Busonis Behauptung, man könne heute keinen Trauermarsch mehr komponieren, weil er „ein für allemal schon vorhanden“ sei, durchaus gekonnt: Busoni höre bei einem solchen Stück nur noch das Moll „und nicht den Trauermarsch, nur das Tonelement, nicht die Komposition, nur den Laut, nicht die Sprache der Musik“. Vielleicht kann man Pfitzner hier nur vorwerfen, er habe Busonis aphoristisch-dichterische Schrift zu wörtlich – zu intellektuell – genommen.

**12. PFITZNER, H.** *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungsproblem?* München, Verlag der Süddeutschen Monatshefte, 1920. 156 S., klein-8vo. HLn. m. aufgezogenem vorderen und hinteren Umschlagblatt der broschiierten Originalausgabe. Außen Lagerungsspuren; allgemein leicht gebräunt, insgesamt aber gut erhalten (zeitgenöss. Besitzstempel). € 150,—

**Erstausgabe.** – Nach seiner ersten Kampfschrift *Futuristengefahr* (1917), die gegen Ferruccio Busoni gerichtet war, liegt hier Pfitzners zweites, anfänglich auf Paul Bekkers außerordentlich erfolgreiches Beethoven-Buch abzielendes Pamphlet vor (s. Kat.-Nr. 3 und

4). Im weiteren Verlauf wird Pfitzner allgemeiner und verteidigt ein weiteres Mal seine romantisierende, religiöse Züge annehmende Einstellung zum Schöpfungsprozess. „Musikalische Impotenz“ ist für ihn gleichbedeutend mit Melodielosigkeit, die ein „Zeichen der Ungenialität, des Nicht-Auserwähltseins“ sei. „Die Inspiration ist das Wesen der Musik als schöpferischer Kunst.“ Doch in neuerer Zeit werde dies gelehnet, und die Folge sei ein entsprechender Werteverfall: „Musik braucht nicht mehr schön zu sein. Der Komponist braucht keine eigenen Einfälle mehr zu haben.“ Pfitzner stellt diese Entwicklung in einen größeren Zusammenhang und verfällt dabei bereits in ein Idiom, das nach 1933 zum sprachlichen Standard wird: „Nur in einem Volkskörper, der in Verwesung begriffen ist, kann eine solche Ästhetik Boden fassen.“ Die aktuelle Situation umschreibt Pfitzner dann mit seiner typisch drastischen Wortwahl: „Wir sind verkitscht, versaut, versumpft, und stecken tief bis über den Hals in Lüge, Dreck und Verwesung!“ Die folgenden Tiraden brandmarken ihn als einen direkten Vorboden nazistischer Ideologie; die Distanzierung vom banalen Rassismus, wie dies im weiteren Verlauf des Textes geschieht, wirkt wenig überzeugend und recht sophistisch: „In der Schmach und dem Frevel der Revolution [von 1918] erlebten wir mit Trauer, daß deutsche Arbeiter, deutsches Volk sich von russisch-jüdischen Verbrechern anführen ließen [...]. In der Kunst erleben wir, daß ein deutscher Mann [...] wie Herr Bekker [...], die international-jüdische Bewegung in der Kunst leitet.“ Pfitzner unterscheidet dabei zwischen „Juden“ und „Judentum“, weil für ihn „der Grenzstrich der Scheidung in Deutschland [...] nicht zwischen Jude und Nichtjude, sondern zwischen deutsch-national empfindend und international empfindend“ verlaufe. Es ist auch bezeichnend, dass Pfitzner in der Begleitbroschüre zur Ausstellung *Entartete Musik* (s. Kat.-Nr. 151) gerühmt wird, der erste nach Wagner gewesen zu sein, dessen „Wirken für die Reinheit der Kunstübung [...] sich, obwohl nicht ausgesprochen antisemitisch, auch gegen die durch Juden eingebürgerten Laster und Schäden“ richtete. – In *Melos* kritisierte Hermann Scherchen Pfitzners Pamphlet als „ein Buch, gegen das ein Jeder Protest erheben muß, dem es Ernst um die Kunst ist.“ Er kritisierte v. a., dass Pfitzner sich bei seinen Angriffen hinter Bekker verstecke und eigentlich Mahler, Busoni, Schönberg und Schreker meine. – Bekkers Antwort ist in seiner Sammlung *Briefe an zeitgenössische Musiker* (Berlin, 1932) veröffentlicht (siehe Kat.-Nr. 8).

**13. PFITZNER, H.** *Palestrina. Musikalische Legende* [...] *Kriegsausgabe*. Berlin, Fürstner, V.-Nr. 7403, © 1916. 369 S. *Klavierauszug mit Text von Felix Wolfes*, folio. OBroschur, leichte Randeinrisse; schwach gebräunt. € 125,—

**Originalausgabe**, noch mit der ersten Preisauszeichnung („M. 20.– no.“) und dem ausdrücklichen Hinweis „Kriegsausgabe“ auf dem Titelbl. (verso). Offenbar kam das Exemplar aber erst in den 1920er Jahren in den Handel (Stempel auf der Titelseite: „100% Teuerungszuschlag“). – Pfitzners musikdramatisches Hauptwerk ist am 12. Juni 1917 in München uraufgeführt und im deutschen Sprachraum rasch nachgespielt worden. Der Erfolg hielt sich bis in die 1930er Jahre, doch konnte sich das grüblerische Musikdrama auf Dauer nicht auf den Spielplänen halten und wird inzwischen nur noch selten gegeben. Doch im vierten Kriegsjahr nahm man *Palestrina* als ein Kunstwerk von nationaler Bedeutung auf, das Thomas Mann in seinen ein Jahr später erschienenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* als „ein sprödes und kühnes Produkt“ und nicht zuletzt als Zeugnis zutiefst deutscher Kultur feierte (s. Kat.-Nr. 15).

**14. PFITZNER, H.** *Von deutscher Seele. Eine romantische Kantate nach Sprüchen und Gedichten von Jos. von Eichendorff. Für 4 Solostimmen, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel [...]* Op. 24. Berlin, Fürstner, Verl.-Nr. 7702, 1921. 173 S. Klavierauszug, folio, ausgebesserte OBroschur; Papier etwas gebräunt und besonders im Randbereich brüchig (Druckbild nicht berührt). € 80,—

**Erstausgabe** des Klavierauszugs. Neben diesem und der Partitur, die nicht in den Handel kam, erschien noch eine Ausgabe für zwei Klaviere (zu vier Händen), mit denen das Werk anstelle des Orchesters aufgeführt werden konnte. – Datierung des Kompositionsendes (am Schluss): *Unterschondorf, d. 8. August 1921.* – Für die Kantate wählte Pfitzner zwanzig Texte seines Lieblingsdichters Eichendorff aus. Die endgültige Formulierung des Titels, für die auch die Varianten *Eichendorffiana, Lyrische Fantasie, Liederspiel* oder *Romantische Kantate* in Betracht gezogen wurden, signalisiert den zeitgeschichtlichen Bezug: „Nach dem verlorenen Krieg und dem Versailler Vertrag, der weithin als demütigendes Siegediktat empfunden wurde, war das Rekurrieren auf ‚das Deutsche‘ nicht etwa nur eine Flucht in die vielberufene deutsche Innerlichkeit aus einer deprimierenden politischen Situation, sondern für Pfitzner Rückbesinnung, Identifikation und Bekenntnis zu einer großen Kunst-Vergangenheit, die er in der Romantik verwirklicht sah“ (MGG/2).

**15. [Pfitzner, Hans] – MANN, Thomas (1875–1955).** *Pfitzners Palestrina. Sonderdruck aus den „Betrachtungen eines Unpolitischen“.* Berlin, Fischer, 1919. Erste bis vierte Auflage. 30 S., 8vo. OBroschur; Alterungsspuren mit geringen Schäden; Papier gebräunt. € 125,—

Potempa G.108.8. **Erste Separatausgabe des Originalverlegers.** – Thomas Mann hatte noch kurz vor Ende des 1. Weltkrieges seinen patriotischen Beitrag mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* abgegeben, einer Schrift, von der er sich wenig später distanzierte (vermutlich stimmte bereits dieser Sonderdruck nicht mehr mit den eigenen Überzeugungen überein). Thomas Mann zeichnet hier vom konservativen Standpunkt ein Bild der abendländischen Welt, die aus zwei gegensätzlichen Sphären bestünde: Auf der einen Seite Deutschland und die *Kultur*, auf der anderen Seite die *Entente* (also der franko-angelsächsische Bund) und die *Zivilisation*. – Im Verlauf der umfangreichen Schrift geht er auch auf Pfitzners *Palestrina* ein (s. Kat.-Nr. 13), eine Oper, die er als Paradigma der „modernen“ deutschen Musik und als exemplarische Kundgebung deutschen Geistes betrachtete. Sie sei „etwas Letztes und mit Bewußtsein Letztes aus der schopenhauerisch-wagnerischen, der romantischen Sphäre, mit seinen dürerisch-faustischen Wesenszügen, seiner metaphysischen Stimmung, seinem Ethos von ‚Kreuz, Tod und Gruft‘, seiner Mischung aus Musik, Pessimismus und Humor.“ Häufig hat man *Palestrina* als Künstlerdrama verstanden und von Anfang an mit den *Meistersingern* verglichen. Mann zitiert dazu Pfitzner, der sich kurz nach der Uraufführung durchaus in diesem Sinne geäußert und zugleich einen fundamentalen Unterschied hervorgehoben habe: „Die ‚Meistersinger‘ sind die Apotheose des Neuen, ein Preis der Zukunft und des Lebens; im ‚Palestrina‘ neigt alles zum Vergangenen, es herrscht darin Sympathie mit dem Tode.“ – Obgleich Thomas Manns Ausführungen bei dem Komponisten zunächst sicherlich Zustimmung gefunden haben, entfremdeten sich die beiden bald: Während der Schriftsteller politisch ins Lager der Demokraten umschwenkte, sympathisierte Pfitzner weiterhin mit der Reaktion und distanzierte sich Mitte der 1920er Jahre von dieser Schrift (s. auch: Ders., *Philosophie und Dichtung in meinem Leben*, 1944).



Nr. 14

**16. BRAUNFELS, Walter (1882–1954).** *Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz für grosses Orchester* [...] *Op. 23*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 6398, © 1919. 208 S. Partitur, groß-folio. OBroschur; allgemein schwach gebräunt. Insgesamt sehr gutes Exemplar mit der aufgestempelten Nummerierung 077. € 150,—

Nicht in den Handel gekommene Dirigierpartitur. – Neben dem großen romantischen Orchester (mit möglichst starkem Streichkörper) sind noch zwei Harfen und Xylophon sowie ein erweitertes Schlagwerk zu besetzen. – Auf eine kurze Einleitung, in der das Thema bereits anklingt (es handelt sich um Mephistos ‚Flohlied‘ aus *La damnation de Faust*), folgt als „1. Erscheinung“ das Thema selbst, das von einem „Kornett a Piston“ solo vorgetragen wird. Es schließen sich noch elf weitere „Erscheinungen“ an, worunter man Variationen im erweiterten Sinn oder Metamorphosen zu verstehen hat. Ein außerordentlich langes „Finale“, in dem jenes Thema weiterhin eine wichtige Rolle spielt, beschließt das virtuos instrumentierte Werk.

Braunfels gehörte zu den erfolgreichsten Komponisten der Weimarer Republik, und seine Oper *Die Vögel* (in München am 30. November 1920 uraufgeführt; s. nächste Nr.) konnte damals mit den Werken eines Franz Schreker oder Richard Strauss durchaus konkurrieren. Bereits mit 12 Jahren hatte Braunfels Klavierunterricht am Hoch’schen Konservatorium in seiner Heimatstadt Frankfurt am Main bei James Kwast erhalten. Eine Aufführung von Wagners *Tristan und Isolde* während seines späteren Jura- und Wirtschaftsstudiums in München ließ ihn zur Musik wechseln, worauf er in Wien (bei Leschetizky) und München (bei Thuille) Klavier bzw. Komposition studierte. Ab 1925 leitete er zusammen mit Hermann Abendroth die neugegründete Kölner Musikhochschule, ein Amt, das er 1933 als bekannter Gegner der Nationalsozialisten und Halbjude rasch verlor. Braunfels zog sich während des ‚Dritten Reich‘ an den Bodensee zurück, dort weitgehend unbehelligt diese Zeit überstehen und weiterhin komponieren, jedoch ohne Aufführungsmöglichkeiten. Nach dem Krieg war er wieder an der alten Wirkungsstätte tätig.

**17. BRAUNFELS, W.** *Die Vögel. Ein lyrisch-phantastisches Spiel in zwei Aufzügen nach Aristophanes.* [...] *Op. 30. Vorspiel und Prolog der Nachtigall.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 6428, © 1920. 10 S. Gesang mit Klavier, folio. Geklammert m. OUMschl.; allgemein unbedeutend gebräunt, offenbar unbenutztes Exemplar. € 50,—

Bis zu dem 1933 gegen Braunfels verhängten Aufführungsverbot gehörten *Die Vögel* (wie beispielsweise Schrekers *Der Schatzgräber* oder Bittners *Höllisch Gold*) zu den damals populärsten Opern, die aber nach dem Ende der Diktatur und trotz einiger Wiederbelebungsversuche nicht mehr dauerhaft in den Spielplan zurückgefunden haben. – Der *Prolog der Nachtigall* – im Charakter durchaus mit dem gleichfalls Vogelstimmen imitierenden „Lockruf“ Astaroths aus *Die Königin von Saba* (C. Goldmark) vergleichbar – wurde zu einem beliebten Konzertstück, mit dem jeder Koloratursopran sein Können unter Beweis stellen konnte: Das exorbitant schwierige Stück weist zahlreiche Koloraturen auf, und die Solistin muss bis zum es<sup>3</sup> stimmstark sein.

**18. BRAUNFELS, W.** *Te Deum für gemischten Chor, Sopran- und Tenor-Solo, großes Orchester und Orgel* [...] *Op. 32.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 7075, © 1922. 103 S. Klavierauszug mit Text, folio. OBroschur; außen unbedeutend gebräunt; innen fast frisch. € 140,—

**Originalausgabe.** – Braunfels erklärte zu dem 1920/21 entstandenen Stück: „*Es ist aus Überzeugung geboren, und das, was hier gesehen ist, wird richtig auch nur von Überzeugten mitgesehen werden.*“ Gleichwohl handelt es sich um keine liturgische Komposition; sie ist – ebenso wie die *Große Messe* op. 37 (s. Kat.-Nr. 20) – vielmehr für den Konzertsaal bestimmt. Braunfels entwickelte hier eine monumentale Klangpracht, die fast das ganze *Te Deum* bestimmt. Es wurde erstmals am 28. Februar 1922 in Köln unter der Leitung von Hermann Abendroth gespielt und von der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* als „der größte Erfolg, den je eine Uraufführung in Köln hatte“ gefeiert. Bis 1933 folgten rund hundert weitere Aufführungen.

**19. BRAUNFELS, W.** *Don Gil von den grünen Hosen. Musikalische Komödie in drei Aufzügen nach dem Spanischen des Tirso de Molina* [...] *Op. 35.* Klavierauszug von Hellmut Schnackenburg. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 7376, 1923 [hier: 1925]. 324 S., folio, OBroschur; am Rücken mit Gewebepapier verstärkt. Außen etwas unfrisch, sonst hervorragendes Exemplar. Mit Stempel der Städtischen Volksbücherei Berlin-Lichtenberg und Makulatur-Vermerk („Entwidmet“). € 175,—

**Originalausgabe** in geringfügig späterem Abzug (Verlagsverzeichnis auf der letzten Umschlagseite mit der Datierung *VII 1925*). – Uraufführung: München, 15. November 1924 (Nationaltheater) unter Hans Knappertsbusch, in der Titelrolle Karl Erb. – Braunfels schrieb die Oper nach einem eigenen Libretto zwischen 1921 und 1923. Obwohl durchkomponiert, sind die traditionellen Musiknummern (wie Rezitativ und Arie, Duette, Terzette usw.) noch gut erkennbar. Während man der Musik größte Anerkennung zollte, wurde sowohl die



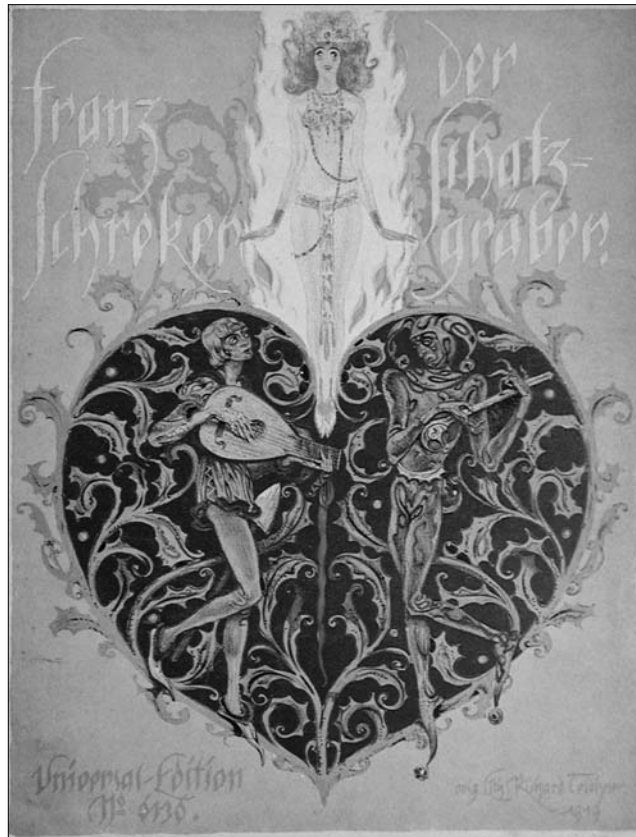
Textvorlage als auch das Libretto kritisiert: „Was Braunfels in den Stoff hineinzutragen gesucht hat, ist deutsches Gemüt,“ meinte Alfred Einstein anlässlich der Uraufführung, während „der alte spanische Dichter gemütllos“ sei. Gleichwohl handelt es sich um eines der seltenen Beispiele einer deutschen Lustspieloper, und nach der erfolgreichen Münchener Premiere folgten rasch Stuttgart, Elberfeld-Barmen, Hannover und Wien.

**20. BRAUNFELS, W.** *Grosse Messe für gemischten Chor, Solo-Quartett, Knabenchor, Orgel und großes Orchester. Op. 37.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8617, © 1926. 143 S. Klavierauszug mit Text, folio. OBroschur; Rücken etwas gebräunt, sonst hervorragend erhalten (offensichtlich unbenützt). **€ 150,—**

**Originalausgabe.** – Das umfangreiche, fast anderthalbstündige Werk, das Braunfels in der großen Tradition von Beethovens *Missa Solemnis* verstanden wissen wollte, ist „*Meiner Frau gewidmet*“. Neben dem Ordinarium sind noch ein *Offertorium in festam Sanctissimi Nominis Jesu* („Confitebor tibi, Domine Deus meus“) und ein instrumentales *Interludium sub consecratione* eingefügt. Die stellenweise Anwendung traditioneller polyphoner Kompositionstechniken sowie die immer wieder aufbrechende Klangpracht ließen Hans F. Redlich von einer „der bedeutsamsten Spätblüten barocker Messkomposition“ sprechen. Das wegen seiner Länge und seiner dogmatischen Textfülle schwierig zu gestaltende *Credo* gliederte Braunfels für den Hörer sehr gut nachvollziehbar, indem er jeden neuen Glaubenssatz zunächst vom Kinderchor in Anlehnung an den Choral vortragen lässt, worauf sich die kompositorische Auseinandersetzung anschließt. – Hermann Abendroth leitete Mitte März 1927 in Köln die Uraufführung, die für Braunfels einen weiteren großen Erfolg darstellte. Auch dieses Werk wurde in den folgenden Jahren vielfach gespielt. Für „Chöre kleinerer Städte, die nicht in der Lage sind, *Gloria* und *Credo* der Großen Messe“ aufzuführen, stellte Braunfels noch eine andere Fassung her und ersetzte die beiden genannten Teile durch ein Introitus und ein Graduale (diese beiden Sätze sind 1928 separat bei der Universal Edition veröffentlicht worden). Es scheint aber fast nur Aufführungen in der Originalgestalt gegeben zu haben.

**21. REZNICEK, Emil Nikolaus von (1860–1945).** Eigenh. Telegrammentwurf m. U., o. O., undatiert (wahrsch. Ende Februar 1920), auf der Rückseite einer Drucksache des Berliner Theaterclubs (mit gedruckter Datierung: 20. Februar 1920) an einen Sänger. 1 S., quer-8vo (14,5×22,5cm, 1 Bl.). Gering unregelmäßiger Randabriss; Faltung. **€ 150,—**

„Würden Sie 21. u. 22. März Konzert neue Musikgesellschaft Philharmonie kurzes *Schlussolo in meiner Symphonie singen* – weitere Programmnummern nach Vereinbarung – erbitte Drahtantwort mit Honoraranspruch. Reznicek.“ – Es könnte sich bei dem betreffenden Werk um *Schlehmil – Symphonisches Lebensbild* für Tenor und großes Orchester gehandelt haben (1913 veröffentlicht). – Die einstige Bedeutung des Komponisten im deutschen Musikleben geht aus einer Bewertung Adolf Weißmanns hervor (*Die Musik in der Weltkrise*, 1922): „In Deutschland hat E. R. v. Reznicek eine Laufbahn hinter sich, die ihn zuweilen dicht neben oder hinter Richard Strauss führt.“



**22. SCHREKER, Franz (1878–1934).** *Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 6136, © 1919. 296 S. Klavierauszug, folio, OBrosch. **Siehe Farb-Abb. auf dem äußeren Umschlag. € 250,—**

**Erstausgabe** mit der märchenhaften Titellithographie von Richard Teichner: Vor einem herzförmigen Hintergrund stehen zwei Spielleute, wobei nur der linke ein Musikinstrument hat (Mandoline); bei der rechten Figur handelt es sich um eine Narren, der in gleicher Geste einen Holzstab hält; über den beiden schwebt in einer Lohe Els in phantastisch-erotischer Gewandung. – *Der Schatzgräber* ist „der Stadt Frankfurt am Main und ihrem Opernhaus in Dankbarkeit zugeeignet“, wo das Werk am 21. Januar 1920 uraufgeführt worden ist. Schnell entwickelte es sich zu Schrekers populärster Oper, zu der er – wie zu seinen anderen Bühnenwerken – das Libretto selbst geschrieben hat. Neben Richard Strauss war er der meistgespielte deutsche Opernkomponist seiner Zeit; nach der „Machtergreifung“ wurden seine Werke sofort verboten, wobei neben rassistischen Gründen auch die schwül-erotische Atmosphäre, die in den meisten seiner Bühnenwerke vorherrscht, als Vorwand herhalten mussten: „Franz Schreker war der Magnus Hirschfeld unter den Opernkomponisten“, schrieb Hans Severus Ziegler anlässlich der Ausstellung *Entartete Musik* (Düsseldorf, 1938) in Anspielung auf den berühmten Arzt und Sexualforscher. „Es gab keine sexual-pathologische Verirrung, die er nicht unter Musik gesetzt hätte.“ – Schreker ist einer jener Komponisten, die auch nach 1945 lange Zeit nicht aufgeführt wurden, sodass man den Eindruck haben musste, das Vernichtungswerk der Nazis dauere noch immer an. Erst in den 1980er Jahren begann man sich sporadisch an ihn zu erinnern.



**23. KORNGOLD, Erich Wolfgang (1897–1957).** *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern frei nach G. Rodenbachs Schauspiel „Das Trugbild“ von Paul Schott.* [...] *Opus 12.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 30620, © 1920. 3 Bll. (Titel, Personen, Orchesterbesetzung), 209 S. *Klavier-Auszug mit Text vereinfacht gesetzt von Ferdinand Rebay*, folio. Zeitgenöss. HLn. m. aufgezogenem O Umschl.; außen berieben, sonst hervorragendes Exemplar mit festem Bund. Auf der Titelseite eine knappe Widmung des Komponisten m. eigenh. U.: „*Die tote Stadt, zur Erinnerung von Erich Wolfgang Korngold, Karlsruhe, Sept.* (Jahreszahl unleserlich)“ und **Notenzitat**. Beiliegend ein Theaterzettel der Karlsruher Premiere am 18. Mai 1921 (einige Faltungen und hier etwas brüchig). € 980,—

**Erstausgabe.** – Nach der höchst erfolgreichen Doppeluraufführung am 4. Dezember 1920 in Hamburg (Leitung: Egon Pollak) und Köln (Leitung: Otto Klemperer) entwickelte sich *Die tote Stadt* rasch zu Korngolds populärster Oper, die nicht nur im deutschen Sprachraum, sondern in ganz Mitteleuropa und in den USA nachgespielt wurde. Daran dürfte neben der Bühnenwirksamen Handlung mit ihren effektiv inszenierbaren Situationen die farbige und vielfältige Musik einen wesentlichen Anteil gehabt haben, die – obendrein virtuos instrumentiert – stilistisch zwischen Moderne und romantischem, den Kitsch streifenden Melos (etwa in der Salonromanze „Mein Sehnen, mein Wähnen“) angesiedelt ist. – Die Vorarbeiten reichen bis 1917 zurück, und zunächst hatte sich Hans Müller (Librettist von Korngolds *Violanta*) mit der Texteinrichtung befasst. Nachdem sich dieser aber bald von dem Projekt zurückzog, übernahm der Vater des Komponisten – der einst berühmte (und gefürchtete) Kritiker Julius Leopold Korngold – diese Aufgabe. Die Wahl seines Pseudonyms „Paul Schott“ spielt auf die männliche Hauptfigur und den Musikverlag, in dem das Werk erschien, an; es wurde schließlich dem Leiter des Schott-

Verlages, Ludwig Strecker, gewidmet. – Mit dem Aufstieg des Nationalsozialismus gingen die Aufführungszahlen der Kompositionen Korngolds schon kurz vor 1933 deutlich zurück. Doch erst die zwölfjährige vollständige Verbannung seines Werks aus den deutschen Spielplänen führte – wie bei vielen anderen jüdischen Komponisten (z. B. Leo Blech oder Franz Schreker) – zum fast völligen Vergessen. Die deutsche Musikwissenschaft steuerte diesem Trend in den ersten Nachkriegs-Jahrzehnten in keiner Weise entgegen; noch in MGG/1 wird *Die tote Stadt* nur bei-läufig und ohne Hinweis auf ihre einst phänomenalen Erfolge erwähnt. Erst seit Mitte der 1970er Jahre kommt es zu Neuinszenierungen, die eine Rückbesinnung auf die Oper dokumentieren.

### ***Die erste Theorie der atonalen Musik***

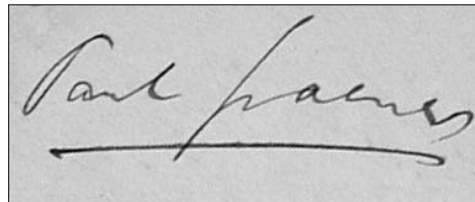
**24. HAUER, Josef Matthias (1883–1959).** *Vom Wesen des Musikalischen.* Leipzig/Wien, Waldheim-Eberle, 1920. 66 S., 3 unpag. Bll. mit drei Tafeln, 8vo. OBrosch. mit der originalen Werbebanderole (als Blickfang mit der Aufschrift in großen Lettern: *Das erste theoretische Werk über die atonale Musik in Europa mit einer Tafel und Notenbeispielen im Text*). Allgemein deutliche Alterungsspuren (gebräuntes Papier, kleinere Schäden am Papierumschlag). Auf der Haupttitelseit (unten) getilgter Besitzvermerk (dadurch verursachter Blattschaden mit Papierstreifen hinterlegt). **€ 250,—**

**Erstausgabe.** – Noch vor Schönberg hatte Hauer 1919 die Zwölftontechnik (allerdings in einer eigenen Ausprägung) entwickelt und veröffentlichte seine damit zusammenhängende Theorie in der vorliegenden Schrift, die somit als frühestes Lehrwerk dieser Stilrichtung zu gelten hat. Hauer stellt hier auch seine neue Notation vor (acht, in ihrer Struktur an den Tasten des Klaviers orientierte Linien), um die unzähligen, bei atonaler Musik notwendigen Akziden-tien zu vermeiden. – Hauer geht hier ganz selbstverständlich vom Ende der traditionellen Musik aus; er erklärt zur atonalen Melodie, dass sie „dem heutigen Musikschaffen als Form-prinzip zugrundeliegt“, und dass sie die „alten ‚Auflösungen‘ und ‚Fortschreitungen‘ in die Dreiklänge vollständig“ ignoriert. Für sie „gelten die Gesetze der Konsonanz und Dissonanz [...] nicht mehr; sie schafft sich ihre Spannungs- und Entspannungspunkte ganz von selbst, aus sich heraus und unabhängig von den physikalisch physiologischen (‚natürlichen‘) Verhältnissen der Obertonreihe...“ Die Schlussfolgerung ist ebenso konsequent, wie in ihrer Aussage-kraft ambivalent: „Die atonale Melodie ist gewiß von der ‚Natur‘ weit entfernt, dafür aber, wenn sie echt ist, etwas rein Geistiges, Musikalisches – die ‚Melodie‘ kat exochen.“ Zu ihrem Vortrag seien allerdings Instrumente mit temperierter Stimmung (also Klavier oder Harmoni-um) geeignet. Verblüffend ist eine hier neu formulierte, mit Farbassoziationen und Goethe-Zitaten verknüpfte Qualifizierung der Tonarten, wonach beispielsweise Fis-Dur als „promethei-scher Ton; komplementär zu C“ oder G-Dur als „Biedermeierton“ charakterisiert wird. Auf der letzten der angehängten Tafeln ist dies in der Form eines Farbkreises nochmals übersichtlich dargestellt, wobei durchaus traditionelle Vorstellungen zum Tragen kommen, wenn die Eigen-schaften für C mit „Sieg, rein, olympisch, jungfräulich, glänzend, festlich“ umschrieben sind.

### ***Zwölftonmusik – jedoch nicht von Schönberg!***

**25. HAUER, J. M.** *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8395 [1925]. 21 S., 8vo. Geklammert m. grünem O Umschlag (dieser an den Rändern etwas verfärbt); insgesamt sehr gut erhalten. **€ 175,—**

**Erstausgabe** dieser äußerst wichtigen Schrift, in der – nach der Definition des Atonalen – nun die Hauer eigene von Schönberg unabhängige Dodekaphonik dargestellt wird. Hauer beschreibt zunächst kurz seinen Schaffensprozess, der von den musikalischen Grundphänomenen (Melodie und Rhythmus) ausgeht. Die Erläuterungen wirken sehr ‚handwerklich‘ und rational: Anhand vieler Berechnungen weist er nicht weniger denn 479.001.600 Kombinationsmöglichkeiten der zwölf Töne nach, hat aber für sich 44 Varianten (sog. *Tropen*) ausgewählt, mit denen er arbeitet. Später würfelte er die Grundreihen aus und sprach seit ca. 1940 nur noch von *Zwölftonspielen*. Der romantische Werkbegriff sei hierfür nicht mehr anwendbar. – Hauer's Schrift ist überraschenderweise *Arnold Schönberg gewidmet*. Trotz dieser Geste distanzierte sich Hauer immer wieder von seinem Konkurrenten: „Bei ihm [Schönberg] war kein Durchbruch des Geistigen, kein zwingendes Wachstum, sondern nur eine bloße geschichtliche Weiterentwicklung und Zuendeführung einer dem Verfall geweihten Epoche“, wie Hauer beispielsweise am 6. Oktober 1933 an Paul von Klenau schrieb. Er legte größten Wert auf den „wesentliche Unterschied zwischen meiner stilreinen Zwölftonmusik und der Kompositionsweise Schönbergs, die auf alten Formenprinzipien aufgebaut ist, und bei der die Zwölftonreihen eine im Grunde genommen unnötige, man könnte sagen störende Beigabe sind“. Hauer beanspruchte stets für sich, der Erfinder dieser Kompositionstechnik zu sein. Zweifellos ist sein Bruch mit der traditionellen Musik radikaler, aber er blieb immer ein Einzelgänger und wurde – verglichen mit Schönberg und seiner Schule – weniger wahrgenommen. – Hierauf baut Hauer's Schrift *Zwölftontechnik* (1926) auf.

A black and white photograph of a handwritten signature in cursive script, which reads "Paul Graener". The signature is written on a light-colored background and is underlined with a single horizontal stroke.

**26. GRAENER, Paul (1872–1944).** Autogrammpostkarte (Schwarz-Weiß-Fotografie, Brustbild), o. O., vermutlich 17. Februar 1921 (Datum des Poststempels, jedoch kaum lesbar), an Hans Bloch in Breslau. Bild etwas oxidiert (»Silberschimmer«); Akten-Lochung; leicht gewölbt und Spuren des Postlaufs. **€ 70,—**

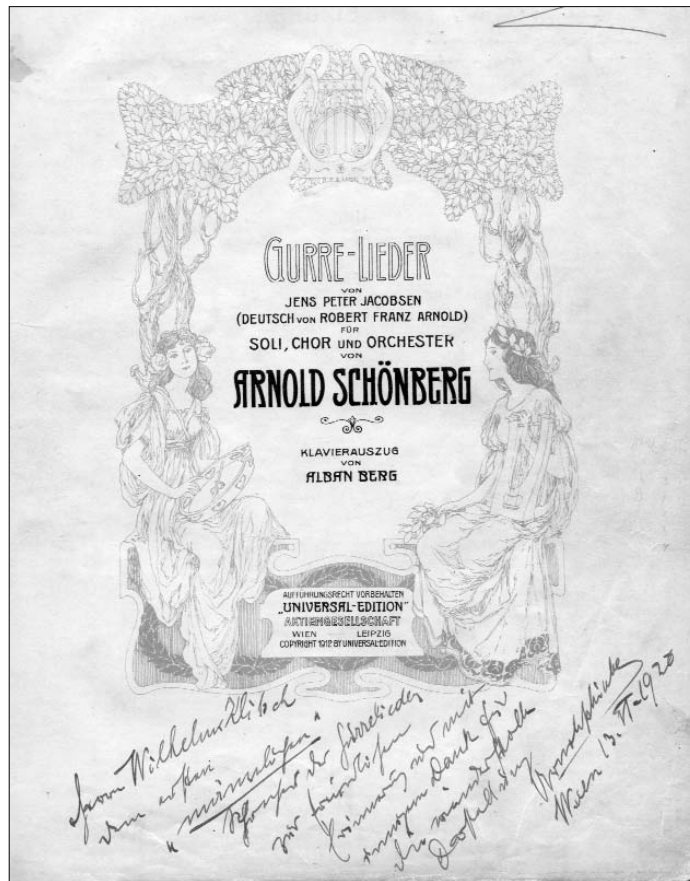
Graener hatte sich weitgehend autodidaktisch zum Komponisten ausgebildet und es bis 1930 immerhin zum Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin gebracht. Von 1933–1941 leitete er außerdem eine Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste. Noch am 1. April 1933 trat er in die NSDAP ein und war während des ‚Dritten Reiches‘ mit verschiedenen Ämtern betraut (z. B. Mitglied des Führrates des Berufsstandes der deutschen Komponisten). Besonders erfolgreich war seine Oper *Friedemann Bach* (Schwerin, 1931), die – trotz des jüdischen Librettisten Rudolf Lothar (vgl. Brückner/Rock und Stengel/Gerigk) – auch noch nach 1933 vielfach aufgeführt wurde. Moser charakterisierte ihn 1943 im Musiklexikon als „feinen Könnler, der sowohl die Ausdrucksmittel des Impressionismus wie auch einen romantischen Kontrapunkt mit Anmut beherrscht.“ – Graener begrüßte die Kulturpolitik im ‚Dritten Reich‘, wie etwa seiner Rede *Der Komponist im neuen Deutschland* (1935) zu entnehmen ist: „Was bedeutet Kunst im nationalistischen Sinne? Sie bedeutet vor allem ein Bekenntnis zu Volk und Staat. Sie hat zum obersten Gesetz die Reinheit der Kunst und die enge Verbundenheit des Künstlers mit seinem Volk ...“

**„Ein ‚Sprecher‘ wie Sie ist der beste Für=Sprecher für Mich!“  
Schönberg an seinen Interpreten des Sprechers in den „Gurreliedern“**

**27. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** *Gurre-Lieder von Jens Peter Jacobsen (Deutsch von Robert Franz Arnold) für Soli, Chor und Orchester; Klavierauszug von Alban Berg.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. U. E. 3696, 1912. 238 S., folio. Beriebener HLnb. aus dem Vorbesitz eines der frühesten Interpreten des *Sprechers*. Diese Partie ist verhältnismäßig kurz, doch überaus prägend für das Werk; sie betrifft nur etwas mehr als 10 Seiten gegen Ende, weshalb das Exemplar überwiegend sehr gut erhalten ist; erst die S. 188–201 enthalten viele aufführungstechnische Eintragungen mit Blei- und Rotstift. Der Band dokumentiert zahlreiche Aufführungen; mehrere Konzertzettel liegen bei. Insbesondere aber enthält der Band rezeptionsgeschichtlich wichtige autographe Einträge, davon drei teils sehr ausführliche von **Arnold Schönberg**, ferner von **Bruno Walter** und anderen, wodurch der Band zu einem sehr wertvollen, außerordentlich informativen Zeitzeugnis wird. € 12.500,—

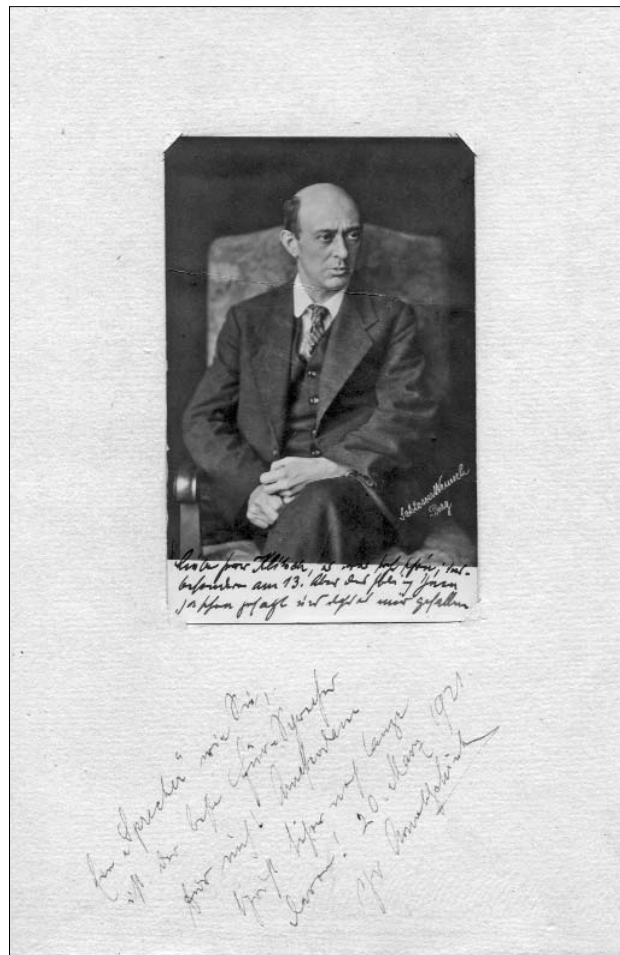
**Erstausgabe**, hier als ein Sammlungsstück höchsten Ranges, das Kunst in einem künstlerisch und menschlich tief anrührenden Dokument erlebbar macht. Das Exemplar stammt aus dem Besitz des Schauspielers und Regisseurs Wilhelm Klitsch (1882–1941), einem der frühesten Interpreten der *Sprecher*-Rolle der *Gurre-Lieder*. Bei der Uraufführung dieses Werks, einem der spektakulärsten innerhalb der frühen ‚Moderne‘ (Wien, 23. Februar 1913, Leitung Franz Schreker), wirkte noch der Burgschauspieler Gregori als *Sprecher* mit, doch offensichtlich vermochte erst Wilhelm Klitsch Schönbergs künstlerische Vorstellungen vollkommen zu verwirklichen. In dem Melodram wird eine dem Singen angenäherte Deklamation verlangt, weshalb die Partie rhythmisch exakt notiert ist und auch die Tonhöhen angegeben, jedoch durch Verfremdung der konventionellen Notenzeichen relativiert sind. Es wird in diesem Teil, der auch sonst als der ‚modernste‘ des Werkes anzusehen ist, die später in *Pierrot lunaire* zum Grundprinzip erhobene exaltiert-expressionistische Vortragsweise vorweggenommen. Der komplexe Satz fordert von einem Schauspieler ein hohes musikalisches Einfühlungsvermögen. Die Ernsthaftigkeit und Perfektion, mit der sich Klitsch dieser damals noch höchst ungewohnten Anforderung zu entledigen wusste, dokumentiert sich in seinen unzähligen Eintragungen, die durch Formulierungen wie *lauschend gerührt*, *begeistert* oder *ernstes Glück* einen umfassenden Einblick in seine Interpretation gestatten (hinzu kommen viele Tempohinweise und dynamische Angaben). Aufgrund der (nachfolgend angeführten) Lobeshymnen Schönbergs auf Klitschs Interpretation darf man annehmen, dass diese den Kern von Schönbergs Vorstellungen getroffen hatte, weshalb das vorliegende Exemplar als ein **wesentliches Dokument zur Aufführungspraxis der Werke Schönbergs** zu betrachten ist.

Neun Konzertzettel (teilweise lose beiliegend) dokumentieren viele Aufführungen von 1920 bis 1935 mit den Auftritten vieler namhafter Künstler: **Wien**, 12./13. Juni 1920 (Operntheater; Leitung: Arnold Schönberg); **Amsterdam**, 19./20. März 1921 (Concertgebouw; *onder Leiding van den Componist*; ca. 750 Mitwirkende); **Duisburg**, 22./23. Juli 1922, im Rahmen des Musikfestes, zugleich *Erstaufführung in Nord- und Westdeutschland* (Stadttheater; Leitung: Paul Scheinpflug); **Berlin**, 7./9. Juni 1923 (inflationbedingter Eintrittspreis 3000 Mark), *Erstaufführung* (Philharmonie); Leitung: Heinrich Jalowetz; hier wirkte auch der berühmte Bruno Kittel'sche Chor mit (der anlässlich seines 40-jährigen Bestehens am 14. März 1942 von J. Goebbels zum „Deutschen Philharmo-



nischen Chor“ ernannt werden sollte); **Wien**, 1./2. November 1923 (inflationbedingter Eintrittspreis: 3000 Kronen – zum Vergleich: 1920 betrug er noch 2 Kronen), im Rahmen der *Modernen Musikwoche* (Konzerthaus; Leitung: Paul von Klenau; hier wirkte u. a. der Donkosaken-Chor mit); **Frankfurt/Main**, 8., 9. u. 11. Dezember 1924 (Saalbau; Leitung: Fritz Gambke); **Kassel**, 18. November 1925 (Stadthalle; Leitung: Robert Laugs); **Wien**, 18. Januar 1929 (Konzerthaus; Leitung: Paul von Klenau); **Leipzig**, 6. Mai 1929 (Alberthalle; Leitung: Alfred Szendrei); Wien, 28./29. November 1935 (Konzerthaus; Leitung: **Bruno Walter**; dessen Autogramm ist neben denjenigen weiterer Mitwirkender verso eingetragen).

**Arnold Schönbergs drei autographe Einträge** auf dem 2. Vorsatzblatt betreffen zunächst die Aufführung in Amsterdam: „Ein ‚Sprecher‘ wie Sie ist der beste Für=Sprecher für Mich! Amsterdam spricht sicher noch lange davon!“). Ferner: **Porträtpostkarte Arnold Schönbergs** (Kniestück, sitzend; Prag, Schlosser-Weinsek), auf einem Vorsatzblatt eingefügt und beidseitig von Schönberg beschrieben: „... es war sehr schön; insbesondere am 13. Aber das habe ich Ihnen ja schon gesagt [...] und daß es mir eine große Freude war, in einem so ernsten und warmen Künstler einen so sehr lieben Menschen gefunden zu haben. Wir werden sicher noch viel zusammen arbeiten.“ (Juni 1920). Weiterer **autographe Eintrag Schönbergs** m. U. auf der Titelseite, Wien, 13. Juni 1920: „... dem ersten ‚männlichen‘ Sprecher der Gurrelieder zur freundlichen Erinnerung und mit innigem Dank ...“



Weitere Dokumente: **Bruno Walter**: Eh. Signatur auf dem Programm der von ihm geleiteten Aufführungen Wien 1935; Maschinenschriftl. Postkarte (beiliegend) m. eigenh. U. von **Robert Franz Arnold**, dem deutschen Übersetzer des Originaltextes, Wien, 19. Januar 1929: „Ihr meisterhafter Vortrag der ‚Wilden Jagd des Sommerwindes‘, zugleich ein wahres Kunststück in der Anpassung an die Musik und im Sprechgesang, hat mich [...] gestern nicht zum erstenmal geradezu entzückt.“ – Paul Scheinpflug (23. 7. 1922): „Der Höhepunkt im III. Teil der ‚Gurrelieder‘ war Wilh. Klitsch, dessen Sprecher am Rhein unvergessen bleiben wird.“ – Heinrich Jalowetz (9. 6. 1923): „Dem wundervoll musicierenden ‚Sprecher‘ Wilhelm Klitsch in dankbarer Erinnerung an eine unübertreffliche Wiedergabe des Melodrams in den Gurreliedern, die den Stimmungs-Höhepunkt der Berliner Aufführungen im Juni 1923 bedeutete.“ – Robert Laugs (18. 11. 1925): „Dem genialsten Sprecher in Dankbarkeit und größter Bewunderung.“ – Schließlich enthält der Band noch zahlreiche Autogramme und Grußworte weiterer Mitwirkender (darunter beispielsweise von Carl Aagaard-Oestvik, dem „Waldemar“ in Wien 1920 und 1923).

In unserem Dokument ist es bezeichnend für die Entwicklung des ‚Zeitgeists‘ der Weimarer Republik, dass die *Gurre-Lieder*-Aufführungen in Deutschland bereits 1929 abbrechen, während sie in Österreich noch bis 1935 möglich waren. **Siehe auch Abb. auf S. 156/160.**



**28. [Schönberg, A.] – WELLESZ, Egon (1885–1974).** *Arnold Schönberg*. Wien, Tal, 1921. 150 S. (eingefügt ein Faltblatt mit Faksimile der autographen Skizze zum zweiten der fünf Orchesterstücke, op. 16), klein 8vo. OPappbd.; Alterungsspuren, schwach gebräunt. Beiliegend mehrere zwischen 1964 und 1983 erschienene Zeitungsartikel über Schönberg. € 100,—

**Originalausgabe der ersten Monographie über Schönberg**, die bereits 1924 ins Englische übersetzt wurde. – Wellesz, der von Stengel/Gerigk nachgewiesen wird, hatte Kompositionsunterricht bei Schönberg und gehörte zum engeren Freundeskreis (u. a. beteiligte er sich auch am legendären ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘). Damit besitzt diese Biographie einen hohen Quellenwert. Nach dem ‚Anschluss‘ 1938 emigrierte Wellesz nach London, wo er bis zu seinem Tod blieb. – Mit der vorliegenden Studie soll „Arnold Schönberg und sein Werk einem weiteren Kreise zugänglich“ gemacht werden. Tatsächlich liegt der Schwerpunkt bei den Kompositionen, über deren Entstehung und gegebenenfalls frühe Aufführungen man viel erfährt (darunter auch über die Arbeiten an geplanten und nie beendeten Werken, wie beispielsweise einem nicht näher bezeichneten Oratorium nach einem Text Dehmels ab 1910). Des weiteren wird in einem eigenen Kapitel Schönbergs Leistung als Lehrer (hier mit manchmal fast ins Anekdotische reichende Erzählungen) und Theoretiker gewürdigt. Der umfangreichste Teil, der über die Hälfte des Bändchens ausmacht, widmet sich aber den Werken, zu denen Wellesz mithilfe einiger Notenbeispiele Stellung nimmt. Es geht dabei um Kompositionen bis zur „atonalen“ Phase (zuletzt werden die damals noch nicht aufgeführten Orchesterlieder op. 22 besprochen).



**29. SCHILLINGS, Max von (1868–1933).** Sehr hübsches Widmungsblatt mit 4 Takten (autographer Klaviersatz) u. eigenh. Unterschrift. März 1921, Berlin. 1 Bl., quer-8vo (12×18,5cm). € 250,—

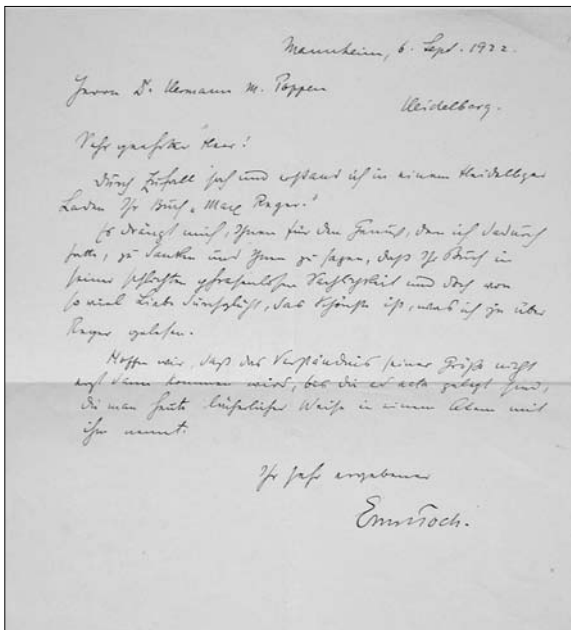
Musikausschnitt aus Schillings' größtem Opernerfolg, *Mona Lisa*, mit den darübergeschriebenen Worten: „Ein unergründlich' Rätsel ist das Weib“. Sehr sauberes Schriftbild, das dennoch individuellen Charakter besitzt.

### Erste Annäherung an die Zwölftonmusik

**30. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** *Harmonielehre. 3. vermehrte und verbesserte Auflage.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 3370, © 1922. XII, 516 S. (zahlr. Notenbeispiele), 8vo, roter OLnbd. mit leicht verblasster Goldprägung; unbedeutende Lagerungsspuren; Buchblock ausgezeichnet erhalten. € 250,—

Die der Zueignung in der Erstaufgabe beigefügten Sätze „durften, als heute überflüssig, entfallen. Es waren unmittelbar nach Mahlers Tod in tiefer Ergriffenheit geschriebene Worte, in denen der Schmerz um den Entrissenen und der Zorn über das Mißverhältnis zwischen seinem Wert und der Anerkennung, die er fand nachzitterten.“

Die 3. Auflage, die sich „im Grundsätzlichen von der ersten nicht unterscheidet“, stellt die endgültige und zuverlässige Fassung der *Harmonielehre* dar: „Verbessert habe ich insbesondere den Aufbau vieler Partien und Kapitel und manches stilistische Detail. Vergrößert wurden insbesondere die Zahl der Notenbeispiele in der ersten Hälfte des Buches. [...] Viele Druckfehler, insbesondere in den Notenbeispielen, die trotz sorgfältigster Korrektur in der 1. Auflage stehen geblieben sind, wurden dank der Mitwirkung zahlreicher Freunde und Schüler ausgemerzt.“ Im Detail gibt es in dieser 3. Auflage jedoch „sehr viele Hinzufügungen, manche auch prinzipiellen Charakters“, darunter vor allem die **erste Erwähnung der „Reihe von 12 Tönen“** (S. 464). Damit äußert sich Schönberg zu diesem Thema erstmals drei Jahre vor Josef Martin Hauers grundsätzlicher Auseinandersetzung im Jahre 1925 (s. Kat.-Nr. 25).



### Toch lobt Hermann Poppens Reger-Monographie

**31. TOCH, Ernst (1887–1964).** Eh. Brief m. U., Mannheim, 6. September 1922, an Dr. Hermann Poppens in Heidelberg. 1 S., folio (1 Bl., 28,5×22,5cm); insgesamt sehr gut erhalten. € 480,—

Spontaner Brief nach einer höchst gewinnbringenden Lektüre an deren Verfasser: „Durch Zufall sah und erstand ich in einem Heidelberger Laden Ihr Buch ‚Max Reger‘ [1918 bei Breitkopf & Härtel in der Reihe *Kleine Musiker-Biographien* erschienen, bereits 1921 in 2. Auflage]. Es drängt mich, Ihnen für den Genuß, den ich dadurch hatte, zu danken

und Ihnen zu sagen, daß Ihr Buch in seiner schlichten phrasenlosen Sachlichkeit und doch von so viel Liebe durchglüht, das Schönste ist, was ich je über Reger gelesen. Hoffen wir, daß das Verständnis seiner Größe nicht erst dann kommen wird, bis die ad acta gelegt sind, die man

*heute lächerlicher Weise in einem Atem mit ihm nennt.*“ – Toch wurde als Sohn ostjüdischer Immigranten in Wien geboren und hatte dort u. a. bei Robert Fuchs Kompositionsunterricht. Nach dem großen Erfolg seines sechsten Streichquartetts op. 20 (1905) entwickelte sich Toch schließlich zu einem der bekanntesten Komponisten der Weimarer Republik.

**32. WEISSMANN, Adolf (1873–1929).** *Die Musik in der Weltkrise.* Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1922. VII, 261 S., 8vo. OHLn., schwach gebräunt. € 75,—

Dass A. Weißmann, der bis 1915 beim *Berliner Tageblatt* und ab 1916 bei der *B. Z. am Mittag* als Musikkritiker tätig war, offenbar zu den ‚hervorragendsten‘ Gegnern der Nazis gehörte, wird bereits aus dem umfangreichen Eintrag bei Stengel/Gerigk deutlich (siehe **Kat.-Nr. 112a**). In Zieglers Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* (1938) wurde Weißmann neben Heinrich Strobel als „Vorkämpfer des Musikbolschewismus“ stigmatisiert, wobei auf das vorliegende Buch hingewiesen wird. Dieses „will ein Spiegel ihrer [der neuen Musik] Vielfarbigkeit und Verzweigkeit sein, ohne auf Stellungnahme zu verzichten. [...] Die gesamte Weltmusik soll hier, soweit als möglich, betrachtet werden.“ Weißmann erblickt in der neuen Musik den „Kampf zwischen der aufbauenden Kraft des Rhythmus und der verfeinern- den, verweichlichenden Harmonik ...“ Mindestens in einem Punkt müssten die ‚braunen‘ Musikwissenschaftler Weißmann eigentlich zugestimmt haben: „Zweierlei bringt die Vorherrschaft der deutschen Musik ins Wanken: die Entthronung der Sonatenform, die hier am kräftigsten entwickelt, am zähesten festgehalten worden ist. Dann die Geringschätzung des Gemüts, das als verzögernde Kraft empfunden wird. Denn Gemüt erzeugt Pietät. Pietät hält am Herkommen fest.“ – Besonders in Zusammenhang mit Mahler kommt Weißmann auf die Rassenfrage zu sprechen, deren Bedeutung er für das Komponieren grundsätzlich bejaht; aber die Konsequenzen, die er daraus zog, mussten im ‚Dritten Reich‘ auf heftige Ablehnung stoßen. Das Judentum habe demnach „die Fähigkeit, sich so zu verfeinern, daß eingeborenes Judentum und mitgeborenes Deutschtum eine unlösliche, veredeltere Bindung eingehen“. Auch für Schönbergs atonale Entwicklung macht Weißmann die Rassezugehörigkeit mit verantwortlich, wenn er von dessen „rassegebundener Schöpferkraft“ spricht (man muss im übrigen berücksichtigen, dass Weißmann Schönbergs Schaffen nur bis ungefähr zu *Pierrot lunaire* und den Klavierstücken op. 19 kennen konnte). Im Gegensatz zur ‚Blut und Boden‘- Ideologie kommt Weißmann jedoch zu einem versöhnlichen Ergebnis: „Wo Rasse und Völkerhass die Schaffenden trennen wollen, soll das Einigende erkannt werden.“

**33. WAGNER, Siegfried (1869–1930).** Maschinenschriftlicher Brief (wahrsch. Durchschlag aus dem Besitz des Absenders) mit Unterschrift in Bleistift, Bayreuth, 26. Juni 1924, an einen *Durchlauchtigsten Herzog, gnädigsten Fürsten und Herrn*, 1 S., 4to (1 Bl.; 27,5×21,5cm). Einmal gefaltet. € 150,—

Im Vorfeld der Bayreuther Festspiele 1924 und wahrscheinlich in der um diese Zeit stattfindenden intensiven Probenarbeit schreibt S. Wagner: „*Mit grosser Freude haben wir Herrn Kammersaenger [Lauritz] Melchior [1890–1973] fuer den 5. Juli, Sonnabend beurlaubt, und hoffen, dass seine Kunst der guten Sache Dienst leisten wird.*“ Wegen der Festspielvorbereitungen sei es ihm selbst aber nicht möglich, zu kommen. Dagegen erwartete er den Adressaten in Bayreuth.

**34. WEILL, Kurt (1900–1950).** *Frauentanz. Sieben Gedichte des Mittelalters für Sopran mit Flöte, Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott, op. 10.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 7599, © 1924. 28 S. Partitur, klein-4to. Geklammert (wohl ohne zusätzlichen Umschlag erschienen). Sehr gut erhalten. € 175,—

Das originelle Werk ist „*Nelly Frank gewidmet*“; es entstand noch während seines Studiums als Meisterschüler bei Ferruccio Busoni und steht – ohne aber dessen Radikalität zu erreichen – in der Nachfolge von Schönbergs *Pierrot lunaire*. Abweichend vom konventionellen Bläserquintett ist die von Weill nicht besonders geschätzte Oboe durch eine Bratsche ersetzt worden. Auch hier wechselt die Besetzung fast in jedem Stück, wobei mitunter ein ungewöhnlich reduziertes Begleitinstrumentarium verwendet wird (z. B. Nr. 5 mit Solo-Bratsche oder Nr. 7 mit Flöte und Fagott). Die Musik ist vielleicht mit „gemäßigt atonal“ am besten umschrieben und weist nicht jene komplexe Rhythmik auf, wie sie beispielsweise für die Kompositionen der „Neuen Wiener Schule“ typisch ist. Jedes Lied stellt eine Miniatur dar (27–78 Takte), und der gesamte Zyklus dauert nur ca. acht Minuten. Neben der Partitur ist noch eine Ausgabe mit Klavierbegleitung erschienen. – Die Uraufführung hatte im Februar 1924 in Berlin stattgefunden (Preußische Akademie der Künste), und am 18. April folgte eine Radioubertragung (Nora Pisling-Boas, Sopran); doch erst die von Philipp Jarnach geleitete Wiederholung im August beim Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Salzburg mit der Sopranistin Lotte Leonard verhalf dem Werk zum Durchbruch.

**35. LEHÁR, Franz (1870–1948).** Porträtpostkarte (Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Jahr 1924 mit darunter gedrucktem faksimiliertem Namenszug; Atelier nicht genannt); verso von ihm beschrieben, m. U., Paris, 8. Mai 1925, an „*Dr. jur. Franz Goldstein*“ in Kattowitz (Polen). Bildseite sehr gut erhalten, verso geringe Spuren des Postlaufs. € 180,—

Sehr schöne, etwas dunkel gehaltene Photographie (Halbfigur): Lehár wendet sich dem Betrachter zu, in der rechten Hand Noten haltend; oben links der zusätzliche Aufdruck *Cloclo, Operetta in tre atti di Franz Lehar* (am 8. März 1924 in Berlin uraufgeführt), woraus die Datierung sich ziemlich exakt ergibt. In wenigen Worten bedankt sich der Komponist „für Ihre fidele Erinnerung“. – Lehárs Operette *Die lustige Witwe* war ungeachtet der beiden jüdischen Librettisten Victor Leon und Leo Stein, die beide bei Brückner/Rock bzw. Stengel/Gerig nachgewiesen sind, eines der Lieblingsstücke Hitlers.

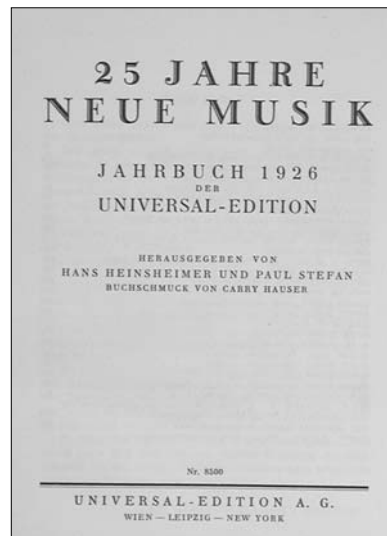
**37. GRUES, H., KRUTTGE, E. u. a.** *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst.* Hrsg. von H. Grues, E. Kruttge und E. Thalheimer. Köln, Marcan, 1925. Frontispiz (Porträtphoto von Ferruccio Busoni mit faksimilierter Unterschrift), 4 Bll. (Titel, Vorwort, Inhalt, Leitgedanken *An die Jugend* von Busoni), 320 S. (einige Notenbsp.), 2 Faks. auf 3 ungezählten Faltbll., mehrere Schwarzweißabb., klein 4to. OHLn. mit Goldprägung. Unbedeutend fleckig. € 135,—

Neben 17 Beiträgen namhafter Autoren (u. a. von Ernst Bloch, Ernst Krenek, Arnold Schönberg und Egon Wellesz) enthält der Band noch den *Versuch einer Bibliographie über Neue Musik* von Wilhelm Altmann (Werkverzeichnisse von Busoni, Hindemith, Krenek, Pizzetti, Schönberg, Schreker, Strawinsky und Wellesz). Im Vorwort wird erklärt, dass diese Ausgabe der

Auftakt zu einer jährlich erscheinenden Publikation sein solle; eine Fortsetzung ist jedoch nicht nachweisbar. – Hervorgehoben werden soll hier nur Schönbergs Beitrag *Musik*, in dem dieser nicht nur patriotische Töne anschlägt, sondern auch biologistische Äußerungen einbezieht. Geschrieben wurde der Text, der inhaltlich in einigen Passagen gar nicht so schlecht zu den musikpädagogischen Bestrebungen des ‚Dritten Reichs‘ gepasst hätte, bereits 1919, was nach dem verlorenen Krieg die nationale Komponente erklärt, und hatte in Zusammenhang mit Überlegungen zu einer staatlichen Neuorganisation des Musiklebens in der Form eines ‚Kunstamtes‘ gestanden: „Die wichtigste Aufgabe der Sektion für Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern.“

**„Wenn irgend etwas der deutschen Kunst genützt hat, so gewiß die Rassenmischung im deutschen Volk“ (A. Weissmann) – die Universal-Edition als Hort des Fortschritts**

**38. [Universal-Edition] – Jahrbuch 1926 der Universal-Edition. 25 Jahre neue Musik.** Hrsg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, Buchschmuck von Carry Hauser (sehr hübsche, expressionistisch beeinflusste Initialen, drei Zeichnungen auf ungezählten Einschaltbl.). Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8500, © 1925. 332 S., 8vo. OBroschur; außen schwache Lagerungsspuren; trotz einigen Bleistiftanstreichungen nahezu unbenutzt. € 120,—



Zum 25jährigen Verlagsjubiläum erschienener Sammelband mit 25 Beiträgen namhafter Persönlichkeiten (u. a. P. Bekker, A. Berg, W. Braunfels, J.M. Hauer, E. Krenek, A. Schönberg und K. Weill) sowie einer Verlagschronik (für 1925 wird ein Repertoire von 8000 Verl.-Nr. angegeben); zum eher statistischen Teil gehören noch Wilhelm Altmanns Verzeichnis von Opern-Ur- und deutschen Erstaufführungen (1899–1925) mit insgesamt 756 Nachweisen sowie der Anhang *50 Komponisten* (jeweils mit Porträtphoto, Lebensdaten und den bei der UE verlegten Werken). Tragen bereits die Beiträge generell zum Verständnis der damaligen Situation bei (besonders im Hinblick auf die modernen Kompositionstechniken), so fällt im Hinblick auf die grundsätzlich ähnliche Fragestellung im ‚Dritten Reich‘ der Aufsatz *Rasse und Nation in der Musik* von Adolf Weißmann auf, der übrigens bei Gerigk/Stengel mit einem relativ großen Eintrag bedacht wurde („Seine ätzend scharfe Feder war weit und breit gefürchtet und vernichtete mehr als einmal mit einer bissigen Geistreichelei die Laufbahn ehrlich strebender deutscher Künstler; wobei er auch vor den Größten nicht Halt machte“). Erstaunt nimmt man hier wahr, dass das Thema ‚Rasse und Musik‘ keine spezifisch nationalkonservative Angelegenheit war, sondern auch als Grundproblem von jüdischer Seite aus diskutiert worden ist (wobei nicht akribisch zwischen Volk und Rasse unterschieden wird). Wie das Zitat der Überschrift zeugt, kommt Weißmann zu einem dem reaktionären Lager völlig entgegengesetzten Ergebnis: Die heftigen, nicht nur antisemitisch motivierten Attacken der nazistischen ‚Musikwissenschaft‘ gegen ihn waren durch diesen Aufsatz vorprogrammiert.

**39. KIENZL, Wilhelm (1857–1941).** Eigenh. Albumblatt m. U., 30. Oktober 1930, mit achttaktigem Notenzitat aus Kienzls bekanntester Oper *Der Evangelimann*; Kärtchen in Querformat (13×4,5 cm) € 280,—

Das Kärtchen entstammt der Serie „Lesezeichen“; die Rückseite enthält eine gedruckte Abbildung des Komponisten, was das Stück besonders reizvoll macht. *Der Evangelimann* wurde am 4. Mai 1895 am Königlichen Opernhaus zu Berlin uraufgeführt und machte den Komponisten über Nacht weltberühmt (5300 Aufführungen bis 1935; jüngere Inszenierungen sind bis 1980 nachweisbar). – Während Kienzl im *Semi-Kürschner* als Jude stigmatisiert wurde, fehlt er in den Lexika von Brückner/Rock und Stengel/Gerigk (1943 allerdings dort im Vorwort als „Vierteljude“ gebrandmarkt).

**40. GURLITT, Manfred (1890–1972).** *Wozzeck. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog nach dem Fragment von Georg Büchner. Op. 16.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8492, © 1926 (hier als Verlags-Photokopie der Originalausgabe, die 1985 vom Verlag als Leihmaterial hergestellt worden ist). 1 Bl. (Titel, Besetzung), 117 S. Klavierauszug vom Komponisten, folio. OPappbd.; bestens erhalten. € 145,—

Manfred Gurlitt hatte u. a. bei H. Kaun und E. Humperdinck studiert und war seit 1908 an verschiedenen Theatern vorwiegend als Kapellmeister engagiert. Sein moderner Stil eignete sich nicht für die Musikpolitik des ‚Drittes Reich‘, und schon 1933 emigrierte er nach Japan. – Mit seinen beiden Hauptwerken, *Wozzeck* (Uraufführung: Bremen, 22. April 1926) und *Die Soldaten* (Düsseldorf, 9. November 1930), gehört Gurlitt zu den tragischen Figuren der Musikgeschichte: *Die Soldaten* waren wegen seiner Emigration folgenlos und blieben nach Bernd Alois Zimmermanns spektakulärer Vertonung auch später unbeachtet; im Falle des *Wozzeck* verdrängte die vier Monate zuvor stattgehabte Uraufführung von Alban Bergs gleichnamigem Werk (Uraufführung 14. Dezember 1925) Gurlitts Version, obwohl auch letztere einen höchst expressionistischen Ton aufweist und dem bekannteren Schwesterwerk sowohl hinsichtlich eines intensiven Ausdrucks als auch einer modernen Klangsprache kaum nachsteht. Im Unterschied zu Berg, der bis auf unbedeutende Kürzungen oder Textvarianten das Dramenfragment Büchners unangetastet ließ, arbeitete Gurlitt durch die immer wiederkehrenden Einwürfe des Chores („Wir armen Leut“) den sozialkritischen Aspekt stärker hervor. Dies wird durch einen *Epilog – Klage um Wozzeck* unterstrichen, der aus einer Trauermusik besteht, an deren Ende der Chor und eine entfernte Altstimme, wie ein Fazit, „Wir armen Leut“ intonieren. In neuester Zeit wurde eine Einspielung von Gurlitts Fassung unter der Leitung von Gerd Albrecht vorgelegt, anhand der man sich von der bemerkenswerten Qualität des Stücks überzeugen kann.

**41. GURLITT, M.** *Soldaten. Oper in drei Akten [...] Dichtung von J. M. R. Lenz, bearbeitet vom Komponisten.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 9992, © 1930. 38 S. Libretto, 8vo. Geklammert m. O Umschlag; Lagerungsspuren, gebräunt. € 25,—

**Originalausgabe.** – Wie bereits bei *Wozzeck* handelt es sich auch hier um eine „Oper des sozialen Mitleids“ (Hans Ferdinand Redlich), in der die Brutalität militärischer Machtausübung eine wichtige Rolle spielt. Das Stück kann zudem als Reaktion auf den

erstarkenden Nationalsozialismus interpretiert werden. Vermutlich ließ Gurlitt wegen der damaligen Zunahme des Antisemitismus bewusst jene Szene aus, in der Offiziere einen Juden überfallen und erniedrigen.

30. 9.  
(27)

Konzept Prof. Bie -

Gleichzeitig mit meinem  
meinem Roman (Frau, nach  
der man sich schert), der Frau  
Zsolnay pflegt, darf ich Ihnen  
Dank für Ihre Zeilen über  
meine Lieder übermitteln.

Wie wohl es tut, so  
verstanden zu werden!

Die Freude an meiner  
Musik, die aus Ihrer Kritik spricht,  
ermutigt mich zu weiterer  
Herausgabe. Ich kommt ein Trio  
für Klavier, Violin, Cello an die Reihe,  
des Flauberts „Education“  
zum nächsten Sat.

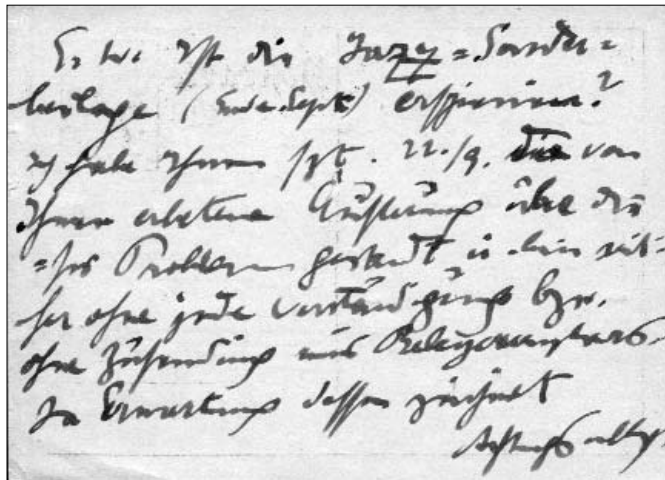
Hochachtungsvoll dankend  
Ihrer  
Max Brod

#### Max Brod als Komponist

**42. BROD, Max (1884–1968).** Eigenh. Brief m. U., o. O., 30. September [1927], an den Musikschriftsteller Oscar Bie (1864–1938). 1 S., 8vo (1 Bl., 21,5×14,5cm). Sehr gut erhalten. € 500,—

Während man Max Brod im Gebiet der Musik vor allem als Übersetzer der Opern Janáceks und als dessen Biograph kennt, sind seine Kompositionen nahezu vergessen. Sein schmales Ouvre fällt vorwiegend in die Zeit vor ca. 1930 und umfasst hauptsächlich Lieder und Klavierstücke. Daneben verfasste er auch Gedichte. – In dem vorliegenden Brief bedankt sich Brod für Bies günstige Rezension seiner Lieder: „Wie wohl es tut, so verstanden zu werden! Die Freude an meiner Musik, die aus Ihrer Kritik spricht, ermutigt mich zu weiterer Herausgabe“ [vermutlich sind die 1927 in der Universal Edition erschienenen vier Lieder gemeint]. Als nächstes werde er ein Klaviertrio „nach Flauberts ‚Education‘“ veröffentlichen (ist allerdings nicht nachweisbar).

Der in Prag lebende Brod konnte als Jude 1939 die Tschechoslowakei mit einem der letzten Züge verlassen und nach Palästina emigrieren, wo er als Musikschriftsteller und künstlerischer Berater am Habimah Theatre tätig war; er ist in Tel-Aviv gestorben. – In Stengel/Gerigks *Lexikon der Juden in der Musik* (1941) wird er sogar mit eher verständnisvollem Unterton erwähnt: „Im Gegensatz zu dem größten Teil seiner Rassegenossen versucht Brod, die Werke jüdischer Komponisten aus der jüdischen Mentalität heraus zu erklären.“ Es folgt ein längeres Zitat aus Brods Aufsatz *Gustav Mahlers jüdische Melodien*, wo auf ein spezifisch jüdisches Idiom des „größten jüdischen Kunstgenies der Neuzeit“ verwiesen wird.



So wie ist die ganze Sache =  
beilage (siehe Seite) erschienen?  
22.11.1927. Die von  
Ihnen erhaltene Aufführung über die  
= das Problem gestellt, ist ein mit-  
für ohne jede Verständigung bzw.  
ohne Zusendung eines Belegexemplars  
zu Erwartung dessen zurück  
Alban Berg

*Alban Bergs verlorene Äußerungen zum Jazz*

**43. BERG, Alban (1885–1935).** Eigenh. Postkarte m. U., Wien, 27. November 1927, an die *Ostpreußische Zeitung* in Königsberg. 1 S. Sehr gut erhalten. Mit Absenderstempel auf der Adressseite. € 1.850,—

Hans Pfitzner hatte den Jazz als Gefahr für die europäische Musik gebrandmarkt, worauf die *Ostpreußische Zeitung* 1927 mehrere Beiträge zeitgenössischer Komponisten mit Äußerungen zu jener Stilrichtung veröffentlichte. In diesem Zusammenhang wurde offenbar Berg ebenfalls um eine Stellungnahme gebeten, die dieser auch lieferte. Nun beklagt er sich, dass er *seither ohne jede Verständigung bzw. ohne Zusendung eines Belegexemplars* geblieben sei, und erwartet eine Erklärung. – Der einst existierende Artikel Bergs ist allerdings nicht mehr nachweisbar.

**44. STOLZ, Robert (1880–1975).** *Eine einzige Nacht. Operette in 3 Akten* von Leopold Jacobson und Rudolf Oesterreicher. Berlin, Dreimasken, Verl.-Nr. 3730, © 1928. 109 S. Klavierauszug (zum *Dirigieren eingerichtet* von Josef Holzer), folio. OBroschur; am Rücken repariert, unbedeutende Lagerungsspuren. Mit autographischer Widmung (vorderes Umschlagblatt, verso): *Mein liebes, sehr verehrtes Fräulein Fleischmann, ich danke Ihnen vom ganzen Herzen, für alle Ihre tausend Gefälligkeiten – Sie waren immer lieb und reizend ... Hoffentlich kann ich mich auch einmal revanchieren!* [...] Wien, im Februar 1928. € 480,—





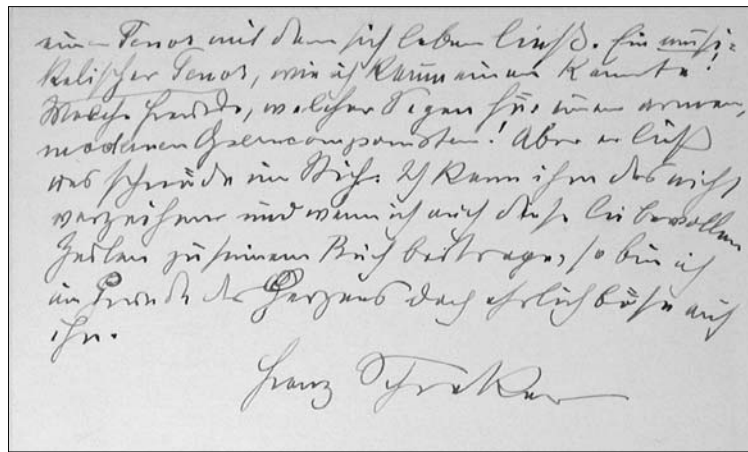
**Erstausgabe.** – Hübsche Titelseite in Farbe: Malerpalette mit Pinseln, darauf ein Mädchenkopf mit Pagenschnitt. Diese Noten belegen die seinerzeit übliche Aufführungspraxis dieses Genres, für das so gut wie nie Partituren hergestellt wurden (Lehárs *Lustige Witwe* stellt eine der ganze wenigen Ausnahmen dar). Man leitete die Aufführungen stattdessen aus dem Klavierauszug, der deshalb zahlreiche Instrumentationsangeben enthält und als „Direktionsstimme“ dient. Hinzu können noch allgemeinere Angaben kommen, wie sie im vorliegenden Exemplar vor Beginn des Notenteils zu finden sind: *Die ganze Operette ist nicht jazzartig instrumentiert, jedoch ist die orchestrale Wirkung mit Besetzung von 2 Saxophonen, 1 Banjo sowie Klavier, welche alle solistisch verwendet sind, eine unvergleichlich größere und den heutigen*

*Ansprüchen entsprechende. NB. Für kleine Bühnen sind im Notfalle die beiden Saxophone, Celesta, das 3. Horn, die 1. und 2. Posaune sowie die Harfe eingezogen. Unumgänglich notwendig ist jedoch im Orchester ein Klavier.* – Uraufführung: Wien, 23. Dezember 1927 (Carltheater). Einer der Librettisten, L. Jacobsohn, wird in Stengel/Gerigks *Lexikon der Juden in der Musik* (1941) erwähnt. – Stolz blieb bis 1940 im „Großdeutschen Reich“, wo er viele Filmmusiken und Operetten schrieb, aber auch vielen Juden zur Flucht verholfen hat.

**„Welcher Segen für einen armen, modernen Operncomponisten!“  
Franz Schreker über Richard Tauber**

**45. SCHREKER, Franz (1878–1934).** Handschriftl. Stellungnahme m. eigenh. U., Berlin, 9. Oktober 1928, für einen unbekanntem Adressaten. 2 S., quer 8vo (Briefkarte m. gedrucktem Absender). Ausgezeichnet erhalten. **Abb. auf folgender S.** € 480,—

Vermutlich auf eine entsprechende Anfrage eines Tauber-Biographen teilt Schreker hier in der Form einer größeren Notiz (Sätze nicht vollständig ausformuliert) seinen Eindruck von Richard Tauber (1891–1948) mit, von dem er allerdings tief enttäuscht worden war (anscheinend sang dieser bald keine Partien in Schrekers Opern mehr). Zunächst erinnert er an dessen Interpretation der männlichen Hauptfigur (Künstler Fritz) im *Fernen Klang* (Dresden 1917, musikalische Leitung: Fritz Reiner); das sei noch eine „*andre Zeit*“ gewesen. „*Aber sie war enthusiastischer und weniger nüchtern wie die heutige. Und liegt gar nicht so lange zurück.*“ Dann würdigt er den nachmaligen Star als „*einen richtigen Musiker, wie Musikanten. Zufällig hatte er auch eine schöne Stimme, einen Tenor mit dem sich leben ließ.*“



Ein musikalischer Tenor, wie ich kaum einen kannte! Welche Freude, welcher Segen für einen armen, modernen Operncomponisten!“ Doch dann fügt er noch verärgert an: „Aber er ließ uns schnöde im Stich. Ich kann ihm das nicht verzeihen und wenn ich auch diese liebevollen Zeilen zu seinem Buch beitrage, so bin ich im Grunde des Herzens doch ehrlich böse auf ihn.“ – 1928 erschien eine kleine Huldigungsschrift für Tauber mit einem Vorwort von Leo Blech, 24 Textbeiträgen und 93 Photos (Berlin, Elsner), die von Heinz Ludwig herausgegeben und für die wahrscheinlich auch Schreker zu einem Grußwort aufgefordert worden war.

**„Der ‚Riemann‘ ersetzt eine ganze Musikbibliothek“  
Scheitern der ‚Nazifizierung‘ des Lexikons**

**46. [Riemann-Lexikon] – EINSTEIN, Alfred (1880–1952, Hrsg.).** *Hugo Riemanns Musiklexikon. Elfte Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein.* Berlin, Hesse, 1929. 2105 S. in 2 Bd., 4to. 2 gleichartige schwarze OLnbd. mit Goldprägung (Einbandentwurf von Emil Preetorius); bei Bd. 1 der Rücken teilweise gelöst; sonst schwache Gebrauchsspuren, zahlr. Bleistifteintragungen (v. a. biographische Ergänzungen oder Korrekturen bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg). € 100,—

In diesen zwei Bänden wurde das musikalische Wissen der Zeit um 1928 zusammengefasst, und der Verlag bewarb enthusiastisch das Lexikon: „Der ‚Riemann‘ ersetzt eine ganze Musikbibliothek“. – Im Gegensatz zur Musiklexikographie des ‚Dritten Reich‘ fehlen rassistische Ausfälle (Einstein würde sie ohnehin unterbunden haben). Besonders interessant ist ein solches Lexikon immer an den Stellen, wo es sich über die damaligen Zeitgenossen äußert. So heißt es etwa über den Antisemiten Pfitzner, dass er „innerlich asketisch, weltabgewandt [sei], und im Philosophischen gründet er auf Schopenhauer, im Musikalischen neben Wagner auf Schumann, im Dichterischen auf dem innigen, patriotischen, frommen Eichendorff.“ Gleichwohl berücksichtigt das Lexikon auch den bereits stellenweise herrschenden Zeitgeist, wie z. B. bei der Mahler-Rezeption: „M.s Sinfonik [...] ist von einer Gleichgültigkeit gegen die sogenannte Originalität der Erfindung, gegen die Gewalttätigkeit der Thematik, daß man M. – auch aus Rassegründen (M. war Jude) – aus der Reihe der schöpferischen Musiker gänzlich ausstoßen zu dürfen geglaubt hat.“ Die Schwierigkeiten, die die damalige Avantgarde bereitete, kann besonders gut bei Schönberg nachvollzogen werden, zu dessen op. 11 es in

einem Amalgam von Bewunderung und Ablehnung heißt: „Diese Klavierstücke sind drei psychographische Studien von absoluter Einmaligkeit, die ersten Werke eines kaum mehr nachfühlbaren, unkontrollierbaren und deshalb sehr monozentrischen und asozialen [!] Ausdruckswillens, der sämtliche Elemente der Musik, Melodie, Rhythmus, Harmonie, zu negieren scheint“ (anschließend wird noch die Zwölftontechnik beschrieben).

Diese von einem ‚Juden‘ redigierte „Riemann“-Ausgabe von 1929 musste der „braunen Musikwissenschaft“ nach 1933 ein Dorn im Auge sein, doch sind Bemühungen um eine „zeitgemäße“ Neuausgabe des bis dahin renommiertesten Fachlexikons erst später spürbar. Als Herausgeber fand man in Josef Müller-Blattau eine politisch angepasste und arische Persönlichkeit. Nach drei 1939 erschienenen Lieferungen wurde aber das Projekt gestoppt, da es immer noch zu wenig ideologisch ausgerichtet sei. Man wollte offensichtlich ein „judenreines“ Lexikon, und dies konnte nicht einmal ein linientreuer Gelehrter wie Müller-Blattau mit seinem wissenschaftlichen Gewissen vereinbaren; entsprechend heftig fielen die Kritiken aus: „Man hätte nun, da im Reiche Adolf Hitlers die letztmögliche Trennung zwischen Nichtjüdisch und Jüdisch im Bereich des kulturellen, geistigen und wissenschaftlichen Lebens durchgeführt ist, auch im neuen Riemann eine entsprechende radikale Abwendung von der Editionspraxis eines Einstein erwarten können. Was aber geschah? Das ganze Judentum, das sich in den letzten Jahrzehnten in unsere Kultur eingeknistet hatte, ist mit ausführlichen Würdigungen bedacht.“

**47. *Melos. Zeitschrift für Musik.*** Acht Hefte aus den Jahren 1929–1931. Mainz, Melosverlag. Jede Nummer mit ca. 50 S., 4to. Alle Hefte geklammert m. O Umschl.; allgemein mit Lagerungsspuren, aber insgesamt gut erhalten (mit vielen Beilagen, darunter die Jahresinhaltsverzeichnisse 1929–1931 und äußerst interessantes Werbematerial). € 280,—

Neben dem österreichischen *Anbruch* (s. Kat.-Nr. 48) war *Melos* die ambitionierteste Zeitschrift in Sachen „Moderne Musik“ (Schriftleitung: Hans Mersmann), und weil sie sich damit dem avantgardistischen Schaffen (noch dazu vielfach jüdischer Komponisten) widmeten, wurden beide in Zieglers Ausstellung *Entartete Musik* als Blätter gebrandmarkt, in denen „der Musikbolschewismus hochgezüchtet“ worden sei. – Die hier vorliegenden Nummern vermitteln einen hervorragenden Eindruck von der musikalischen Vielfalt im deutschen Sprachraum um 1930. Unser Angebot umfasst folgende Hefte: 1929 – 1, 5/6 (Doppelnummer); 1930 – 1; 1931 – 7, 8/9 (Doppelnummer), 10, 11, 12. Mehrere Ausgaben von 1931 sind einem Schwerpunkt gewidmet: *Die neuesten Werke Hindemiths und Strawinskys* (Nr. 7), *Neue Geistigkeit* (Nr. 8/9), *Musiker auf Reisen* (Nr. 10), *Die musikpädagogische Situation* (Nr. 12). – Die Hauptbeiträge stammen vorwiegend von den nach 1933 aus rassistischen oder politischen Gründen geächteten Musikwissenschaftlern (etwa Georg Bertram und Heinrich Strobel) oder Komponisten (darunter Darius Milhaud oder Egon Wellesz), aber auch hier veröffentlichten gelegentlich später systemkonforme Verfasser (z. B. 1931/12 J. Müller-Blattau mit einem Beitrag über *Staat und Musikerziehung*). Neben umfangreichen Berichten über Uraufführungen und Konzerte mit zeitgenössischen Werken werden einzelne moderne Stücke bzw. Komponisten besprochen und häufig Grundsatzfragen des aktuellen Musiklebens diskutiert (etwa J. Goldstein *Proletarische Musikerziehung* oder H. Mersmann *Die geistigen Werte der neuen Musik*). – Unter den Beilagen sei auf ein Doppelblatt aus dem Schott-Verlag zur Uraufführung von I. Strawinskys Violinkonzert mit zahlreichen Pressestimmen verwiesen. – Nachdem die „Machtergreifung“ dem allzu fortschrittlichen Blatt im Sommer 1933 den Garaus gemacht hatte, wurde *Melos* nach dem Zweiten Weltkrieg im November 1946 wieder belebt (s. Kat.-Nr. 469).

**48. Anbruch.** *Monatsschrift für moderne Musik*, 12. Jg. (1. und 6. Heft). Wien, Universal Edition, Januar und Juni 1930. S. 1–41 bzw. S. 187–229, 8vo. OBroschur; gut erhalten. € 490,—

In der von Paul Stefan geleiteten Zeitschrift veröffentlichten viele bedeutende Musikschriftsteller ihre Artikel (darunter Hans F. Redlich, H. H. Stuckenschmidt und Th. W. Adorno), desgleichen auch viele zeitgenössische Komponisten (etwa G. Antheil, W. Braunfels, E. Krenek oder K. Rathaus). Die Hefte vermitteln einen hervorragenden Eindruck von der Vielfalt der aktuellen Musikproduktion, vor allem im deutschsprachigen Raum. Nicht nur durch das Engagement für die musikalische Avantgarde, die sich von der Tradition abhob und vielfach einen experimentellen Charakter annehmen konnte, sondern auch wegen den vielen hier vertretenen jüdischen Autoren (darunter auch der bei Stengel/Gerigk denunzierte Paul Stefan) bzw. den Werken jüdischer Komponisten, war dieses Periodikum (neben *Melos*) heftigsten Angriffen der Nazis ausgesetzt. Beide Zeitschriften wurden deshalb auch von Ziegler in der Ausstellung *Entartete Musik* heftig attackiert: „*In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus hochgezüchtet!*“ – Häufig erschienen die Nummern zu einem Schwerpunktthema, so auch hier: Heft 1 – *Lebendige Oper. Neue Werke in Selbstanzeige* (u. a. berichtete Krenek über das *Leben des Orest*, Kurt Weill über *Mahagonny* und Braunfels über *Galathea*; daneben sind Ernst Bloch mit dem Beitrag *Symbole in der Oper* und Hans Heinsheimer mit einem Artikel zur *Tonfilmsituation* vertreten); Heft 6 – *Wo stehen wir?* (H. F. Redlich umriss die *Situation 1930*, Kurt Singer schrieb über den *Opernfilm* und Max Graf stellte die Frage *Was bedeutet uns Bayreuth?*).

**49. HAAS, Joseph (1879–1960).** *Die heilige Elisabeth. Ein Volkssoratorium* nach Worten von Wilhelm Dauffenbach für Sopran-Solo, Sprecher, gemischten Chor, Kinder- und Männerchor mit Orchester. Opus 84. Mainz, Schott, Verl.-Nr. B. S. S. 32988, 1931. 2 Bll. (Titel, Besetzung), 257 S. Dirigierpartitur (vom Verlag nummeriertes Exemplar: 37), groß-folio. HLn., zusätzlicher Papierumschlag des Vorbesitzers (zeitgenöss.). Buchdecke gelockert. Gebrauchsspuren, zahlreiche aufführungsbezogene Eintragungen (Rot- und Blaustift). Vorderes Vorsatzbl. (recto) **mit autographischer Widmung:** „*Die prachttvolle Aufführung ‚Der heiligen Elisabeth‘ durch den Liederkranz Sindelfingen unter der temperamentvollen u. hochmusikalischen Leitung des Herrn Höhn wird mir in schönster Erinnerung bleiben. Ein besonderes Lob der ganz trefflichen Elisabeth, Frau Höhn. Sindelfingen, 18. 6. [19]38.*“ € 280,—

Seltene Exemplar der Original-Partiturausgabe, die nicht in den Handel gekommen ist. Es handelt sich um das erste ‚Volkssoratorium‘ des Reger-Schülers J. Haas, der bis 1956 noch sechs weitere komponierte. Obwohl er mit diesem Stil durchaus in die Kulturpolitik des ‚Dritten Reiches‘ gepasst hätte, scheint sich Haas den braunen Machthabern nicht angedient zu haben (siehe dazu auch Kat.-Nr. 254). – Haas’ Oratorium besteht aus einem Prolog und vier Teilen (*Der Krieg, Die Hungersnot, Die Pest, Der Sieg*) mit insgesamt 24 Musiknummern. Von einem zum anderen Abschnitt leitet der Sprecher (*Chronist*) mit kurzen Erzählungen über. Der Text ist eine geschickte Mischung von kirchlicher und weltlicher Dichtung, in der sogar ein *Trinklied* (Nr. 8: *Sehr rasch und derb*) Platz hat. Der stark homophon gearbeitete Satz verleugnet gleichsam den Unterricht bei Reger, dagegen arbeitet Haas mit kräftigem Pinselstrich (u. a. auch mit dem „*Dies irae*“-Zitat in Nr. 20, wenn der *vierte apokalyptische Reiter und seine Schar* erscheint). Am Schluss steht Elisabeths Verklärung, die mit großem akustischen Aufwand (Vortragsbezeichnung u. a. *ekstatisch steigend*) zelebriert wird. – Uraufführung: Kassel, 11. November 1931. Das Werk ist sehr rasch populär

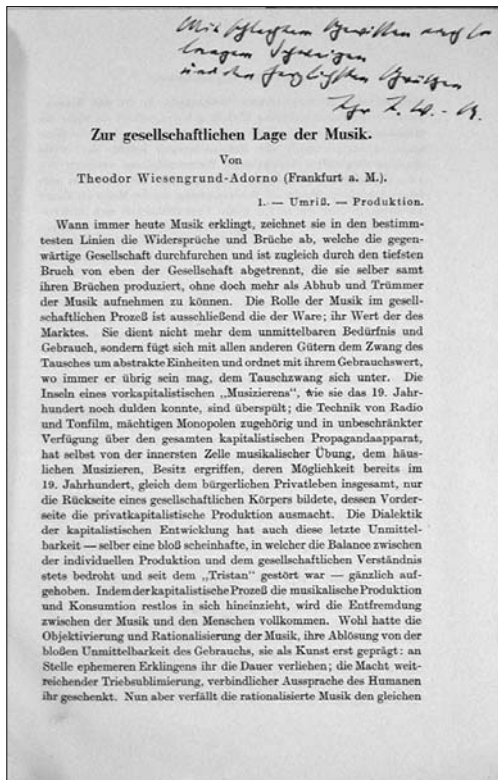
geworden, wie einer kurzen Notiz im Dezember-Heft 1931 von *Melos* zu entnehmen ist: „Der bereits gemeldete außerordentliche Erfolg der Uraufführung [...] hat sich in weiteren Aufführungen u. a. in München, Frankfurt a. M., Münster, Limburg, Düsseldorf, Aachen, Cleve, Mühlhausen i. Th. usw. bestätigt. Der Andrang des Publikums zu allen Aufführungen war derart, daß überall Wiederholungen angesetzt werden mußten.“



***Bruno Walter in Leipzig kurz vor der „Machtergreifung“***

**50. WALTER, Bruno (1876–1962).** Großformatiges Porträtphoto (21,5×15,5cm), nach rechts gewendetes Brustbild (Blindstempel des Ateliers Ellinger, Salzburg (Bleistiftsignatur); Abzug an den Rändern ganz schwach oxidiert. Gerahmt. **Mit eigenhändiger Widmung m. U.** auf dem Passepartout. Prächtiges Exemplar. **€ 950,—**

Augenscheinlich ist das Bild schon in Walters früher Salzburger Zeit entstanden – mithin um 1925/26. Die Widmung lautet: „Herrn Oskar Fischer, dem ausgezeichneten Flötisten, in dankbarer Erinnerung an schönes gemeinsames Musizieren. Leipzig, Dezember 1932.“ – Seit 1929 leitete Walter die Leipziger Gewandhauskonzerte, einen Posten, den er bald nach den Reichstagswahlen vom März 1933 einbüßte. Im April 1933 meldete die *Zeitschrift für Musik* nicht ohne Häme, „daß das 18. Konzert auf ministerielle Verfügung abgesagt werden mußte, weil es von Br. Walter geleitet werden sollte. Damit hätte übrigens gewartet werden können, denn das ergab sich nunmehr alles von selbst.“ In der gleichen Nummer hieß es außerdem, Bruno Walter habe „auf Grund des Eingreifens des Sächs. Staatsministeriums seine gesamten Konzertverpflichtungen in Deutschland abgesagt“ und „sich zunächst nach Österreich“ zurückgezogen.



**51. ADORNO, Theodor Wiesengrund (1903–1969).** *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik.* **Sonderdruck** aus: *Zeitschrift für Sozialforschung*, hrsg. vom Institut für Sozialforschung, 1. Jg., 1932, Doppelheft 1/2 (Leipzig, Hirschfeld, 1932), S. 103–124, 8vo. Geklammert m. OUMschl. € 280,—

Auf der ersten Seite mit undatierter, **autographischer Widmung des Autors** an einen unbekanntenen Empfänger: *Mit schlechtem Gewissen nach so langem Schweigen und den herzlichsten Grüßen Ihr T. W.-A.* – Es handelt sich um Adornos erste umfangreiche Studie zur Musiksoziologie, die im Auftakteft der berühmten Zeitschrift neben Texten u. a. von Max Horkheimer und Erich Fromm erschien; dieser Beitrag gilt als ein Grundpfeiler in dieser Disziplin. – Adorno musste 1933 seine erst 1931 angenommene Lehrtätigkeit an der Universität Frankfurt am Main aufgeben. Er war zunächst dem Regime des ‚Dritten Reichs‘ gegenüber nicht feindlich einge-

stellt und hatte sogar einige Zeitgeist-Artikel verfasst (1934 lobte er das Sendeverbot von „Negerjazz“, der „schlechtes Kunstgewerbe“ sei), doch konnte er sich in Berlin keine neue Existenz aufbauen. Von dort emigrierte er 1934 nach Oxford und 1938 in die USA.

*Wagner als Stein des Anstoßes:  
Der Nobelpreisträger wird zum Emigranten*

**52. MANN, Thomas (1875–1955).** *Leiden und Größe Richard Wagners.* [52] S. (paginiert 450–501). In: *Die Neue Rundschau*. XLIV. Jg. der Freien Bühne; 4. Heft, April 1933. Hrsg. von Oscar Bie, Samuel Fischer und S. Sängler. [144] S. (pag. 433–576); mit 8 S. Bericht aus dem S. Fischer Verlag über Neuerscheinungen. OBroschur; sehr gut erhalten. € 500,—

**Die extrem seltene Erstausgabe.** – Thomas Manns ganzes Schaffen belegt, wie sehr er von Wagners Werken begeistert war: Dies reicht vom direkten Einfluss auf die Erzählungen (beispielsweise *Walsungenblut* oder *Tristan*) bis zur schriftstellerischen Übernahme der Leitmotivtechnik. – In dem für das Wagner-Jahr 1933 verfassten, bald scharf attackierten Aufsatz heißt es: „Die Passion für Wagners zaubervolles Werk begleitet mein Leben, seit ich seiner zuerst gewahr wurde und es mir zu erobern, es mit Erkenntnis zu durchdringen begann. Was ich ihm als Genießender und Lernender verdanke, kann ich nie vergessen, ...“ Dies hinderte ihn aber nicht an einer kritischen Auseinandersetzung: „Was ich beanstandete, von jeher, oder besser, was mich gleichgültig ließ, war Wagners Theorie.“ Im Zentrum steht die Würdigung Wagners als einer Persönlichkeit, in der sich das 19. Jahrhundert mit allen seinen

Facetten (sozusagen „Gut und Böse“) widerspiegle. Ein Aspekt sei beispielsweise der Hang zum Monumentalen, der sich ebenso in Wagners *Ring des Nibelungen*, wie in Emile Zolas vielbändiger Romanfolge *Les Rougon-Macquarts* zeige. Doch im Bereich des Musiktheaters sei es eben Wagner, der sich weit über alles bisher Dagewesene erhebe, weil hier „Psychologie und Mythos“ gemeinsam wirkten. – Was als Festvortrag anlässlich von Wagners 50. Todestag entworfen und erstmals am 10. Februar 1933 im Auditorium maximum der Universität München begonnen hatte, entwickelte sich rasch zu einem handfesten Skandal. Konservative bzw. nationalsozialistische Kreise wollten im Gedenkjahr den „Meister von Bayreuth“ ungeschmälert feiern und wehrten sich energisch gegen Manns Rede. Am 16./17. April 1933 veröffentlichten die *Münchener Neuesten Nachrichten* den *Protest der Richard-Wagner-Stadt München*, der angeblich von Hans Knappertsbusch initiiert und von namhaften Persönlichkeiten des kulturellen bzw. politischen Lebens unterzeichnet worden war (darunter Oberbürgermeister Karl Fiehler, der Generalintendant der Bayerischen Staatsoper Clemens von Franckenstein, die Komponisten Siegmund von Hausegger, Hans Pfitzner und Richard Strauss sowie der Maler Olaf Gulbransson): „Nachdem die nationale Erhebung Deutschlands festes Gefüge angenommen hat“, sei Manns Text untragbar, und man warf ihm vor, ein „vaterlandsloser Gesell“ zu sein, der „durch ästhetisierenden Snobismus“ Wagner verunglimpft habe. Manns Behauptung, Wagners Gestalten seien eine Fundgrube für die Freudsche Analyse, und v. a. Manns provozierende These, wonach dessen Musikdramen ein „mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebener Dilettantismus“ seien, bildeten die Hauptangriffspunkte (dass sich bereits Nietzsche ähnlich geäußert hatte, wurde geflissentlich ‚vergessen‘). Mann sah sich daraufhin gezwungen, Deutschland den Rücken zu kehren.

***Bollwerk gegen die Liberalität –  
eines der folgenreichsten Wagner-Bücher***

**53. CHAMBERLAIN, Houston Stewart (1855–1927).** *Richard Wagner. Ungekürzte Volksausgabe zum Richard Wagner-Jahr 1933.* München, Bruckmann, 1933. OHLn., 4to. XX, 526 S.: Frontispiz (wie zuvor); Pers.-/Sach-/Titel-Reg. **€ 60,—**

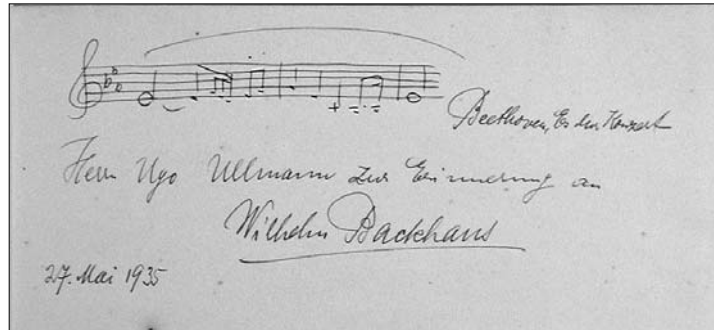
Neuausgabe ohne die reichhaltigen Bildbeigaben der Erstausgabe, „der Text dagegen ist hier lückenlos nach der grossen Ausgabe wiederholt“ (Vorwort). **Mit eigenh. Widmung von Eva Chamberlain-Wagner, Bayreuth 24. 6. 1934.** – Ungewöhnlich erfolgreiche Schrift über Wagner, den „*Geistes- und Herzenshelden*“ (Vorwort). Eines der Hauptwerke des englischen Rassentheoretikers Chamberlain, den späteren Schwiegersohn Wagners (1908 Heirat mit Eva Wagner). Durch sein folgenreiches Werk *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899), mit dem er den wilhelminischen Zeitgeist an zentraler Stelle getroffen hatte, gilt Chamberlain als einer der ideologischen Wegbereiter des Nationalsozialismus. Im Verhältnis zu diesem Werk erscheint seine bis um 1940 ständig wiederverlegte Wagner-Monographie als eine ‚Generalprobe‘ des nationalistischen Rassismus, insbesondere, wenn er seitenlang auf den „demoralisierenden Einfluss [...] des Judentums auf die nichtjüdischen Völker“ eingeht und sich dabei auf Wagner als Kronzeuge beruft (S. 224-29).

**Die Katalognummern 55 bis 112 zum Thema „Musik in der Weimarer Zeit“ sind aus Platzgründen nur auf unserer Homepage, *Ergänzungsliste zu Katalog 64*, einzusehen (sie können von dort per Link einfach bestellt werden).**

---

## II. *Anpassung* Musik und Musikschrifttum 1933-1945

---



**120. BACKHAUS, Wilhelm (1884–1969).** Eigenh. Albumblatt m. U., o. O., 27. Mai 1935, für Ugo Ullmann: Die ersten drei einstimmig notierten Takte des Hauptthemas aus dem 1. Satz von Beethovens 5. Klavierkonzert. 1 S., quer 8vo (12×20cm). Leicht gebräunt; insgesamt sehr schönes Exemplar. € 180,—

Der berühmte Pianist war neben Wilhelm Furtwängler, Paul Graener, Peter Raabe u. a. im Reichskultursenat tätig.

**121. BRESGEN, Cesar (1913–1988).** Maschinenschr. Brief m. eigenh. U., München, 5. Januar 1937, an einen unbekannt Adressaten (*Sehr geehrter Herr Bisschopink*). 1 S., folio (1 Bl., 28,5×21cm). Brieffaltungen. € 65,—

Bresgen kommt mit ca. 1½ Monaten Verspätung dem Wunsch des Adressaten nach, „Ihnen das gewünschte Autogramm zu übersenden; ich war mehrere Wochen dienstlich verreist. Gerne hätte ich Ihnen auch etwas von meiner Kammermusik geschickt, doch habe ich fast nichts in Händen.“ Dann weist Bresgen auf „mehrere meiner einschlägigen Werke“ hin, die im Bärenreiter Verlag erscheinen würden, und auf die Cello-Sonate Werk 8 (in Augsburg bei Böhm erschienen). Keineswegs ungewöhnlich (und doch nicht zwingend) endet der Brief mit *Heil Hitler!*

**122. DAVID, Johann Nepomuk (1895–1977).** *Symphonie Nr. 2, Werk 20.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verl.-Nr. 30999, © 1939 (*Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek*, Nr. 3335). 1 Bl. (Titel, Besetzung), 124 S., klein-8vo. OBroschur, allgemein ganz schwach gebräunt. Sonst sehr gut erhalten. € 35,—

In einer zeitgenössischen ‚Kunstabstrachtung‘ zu Davids symphonischen Schaffen hieß es im *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*: „... kaum ein anderer verkörpert so entschieden wie er den polyphonen Geist der neuen Musik.“ In unablässigen kanonischen, fugierten und ande-



ren imitatorischen Passagen gilt dies auch für das vorliegende Werk, das „Prof. Hermann Abendroth gewidmet“ ist. Bis auf drei Flöten und drei Hörner sind die Bläser nur paarweise zu besetzen; dafür verlangt David mit Glockenspiel, Schellen, Tamtam usw. ein verhältnismäßig umfangreiches Schlagwerk. Trotz dissonanter Gesamtstruktur kehrt die Musik immer wieder zur Tonalität zurück und weist unübersehbar auf Bruckner als Vorbild.

**123. EGK, Werner (1901–1983).** *Die Zaubergeige*. Spieloper in drei Akten nach [Franz Graf von] Pocci von Ludwig Andersen und Werner Egk. Mainz, Schott, Verl.-Nr. B.S.S. 34214, 1935. 262 S. Klavierauszug von Hans F. Redlich, groß-folio. Zeitgen. HLnbd. mit aufgezogenem vorderen Blatt des O Umschlags (der mittelalterlichen Handlungszeit entsprechend gestaltete Titelei); mit Einzeichnungen, doch sonst schönes Exemplar € 130,—

**Erstausgabe** (Veröffentlichung der 2. Fassung: 1954). – *Die Zaubergeige* ist Egks zweite und zugleich erfolgreichste Oper: Am 22. Mai 1935 in Frankfurt/Main uraufgeführt und während des ‚Dritten Reiches‘ die vermutlich meistgespielte zeitgenössische Oper, die sich auch nach 1945 noch einige Zeit auf den Spielplänen hielt (Erstaufführung der revidierten Fassung: Stuttgart, 2. Mai 1954). Bei dem Librettisten handelt es sich um Ludwig Strecker (1883–1978), der aus der Verlegerfamilie Schott stammt und unter dem Pseudonym „Andersen“ mehrere Operntexte verfasst hat (u. a. zu *Doktor Johannes Faust* von H. Reutter und *Tobias Wunderlich* von J. Haas).

**124. ELMENDORFF, Karl (1891–1962).** Porträtfoto in heroischer Pose (Brustbild, sw), Bayreuth, Weirich [vermutlich 1930er Jahre]. 14,5×10,5cm. Schönes Exemplar m. eigenh. Widmung u. Unterschrift: „Frau Irene Ziegler in herzlicher Dankbarkeit für viele starke künstlerische [unleserlich] in Mannheim 1936–42! Karl Elmendorff Dresden 3 / I 43.“ € 45,—



Nach Studien bei Steinbach und Abendroth in Köln trat Elmendorff seine ersten Kapellmeisterstellen in Düsseldorf, Mainz, Hagen und Aachen an. 1927 debütierte er bei den Bayreuther Festspielen mit *Tristan und Isolde* (bis 1942 wirkte er dort regelmäßig mit). Mit der Uraufführung von Gottfried Müllers *Heldenrequiem* (Widmung: „In die Hände des Führers“) bewies Elmendorff 1934 in Wiesbaden seine Verbundenheit mit dem Regime; seitdem war er mit dem nazistischen Komponisten eng befreundet, der sich allerdings später nicht davon abhalten ließ, Elmendorff zu denunzieren. Dieser hatte sich nämlich ablehnend zu Müllers sinfonischem Chorwerk *Führerworte*, op. 7, geäußert. Die Uraufführung wurde 1943 unter Elmendorffs Leitung dennoch angekündigt, konnte aber erst am 14. April 1944 stattfinden.

„*Er ist ein guter Kamerad*“

**125. FORTNER, Wolfgang (1907–1987).** *Rondo nach schwäbischen Volkstänzen für Klavier.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34016a, © 1934 (Edition Schott, Nr. 2481). 7 S., folio. Geklammert m. O Umschl.; vermutlich Rezensionsexemplar (Stempel: *Vom Verlag überreicht*). Leicht geknittert, sonst sehr gutes Exemplar. € 45,—

Fortner, der seit 1931 am Heidelberger Institut für Kirchenmusik Kompositionsunterricht gab, hatte im ‚Dritten Reich‘ offenbar eine recht zwiespältige Rolle. Auf der einen Seite wahrte er vielfach seine avancierte Tonsprache und wurde deshalb immer wieder als „atonaler“ Komponist angegriffen, auf der anderen Seite engagierte er sich in der Musikarbeit der HJ, was ihm auch durchaus gedankt wurde. Als die Staatliche Hochschule für Berlin 1937 erwog, für Fortner eine Dozentur einzurichten, bescheinigte man dem Komponisten seitens der dortigen Gauleitung: „Seine [Fortners] Verbundenheit zur Jugend zeigt sich auch in seiner Tätigkeit als Leiter des Heidelberger HJ-Orchesters. [...] Fortner hat sich tadellos in die Gemeinschaft der HJ eingefügt, [...]. Er ist ein guter Kamerad.“ – Fortners *Rondo* besteht aus sieben Tänzen, die ohne Pausen hintereinander zu spielen sind. Zahlreiche Taktwechsel sowie eine rhythmische Prägnanz in Verbindung mit ostinaten Figuren und Dissonanzen rücken es in die Nähe eines ‚gemäßigten‘ Bartók. Recht effektiv dürfte das Glissando am Schluss wirken, das sicher nicht ungeteilten Beifall gefunden hat. – Verlagsverzeichnis mit einem für die Zeit außergewöhnlichem Repertoire (darunter ein *Album des Six*, mit Darius Milhaud; des weiteren Werke von I. Strawinsky); das zeigt, dass die braune ‚Kulturpolitik‘ 1934 noch nicht allgemein Fuß gefasst hatte.

**126. FURTWÄNGLER, Wilhelm (1886–1954).** Eigenh. Partiturfragment aus dem *Sinfonischen Konzert für Klavier und Orchester*, o. O., undatiert (vermutlich um oder vor 1937). 4 S. in eindrucksvoller Bleistiftniederschrift, folio (36×26,5cm). Gedrucktes Notenpapier (24 Systeme). Eine Querfaltung, unbedeutende Lagerungsspuren, sonst sehr gut erhalten. € 2.800,—

MGG/2 gibt als Entstehungsjahr 1937 an und weist darauf hin, dass das Werk unveröffentlicht ist (gleichwohl existieren Einspielungen). – Furtwängler ist als Komponist weniger bekannt, und so stellt dieses Musikautograph ein Rarissimum *sui generis* dar. Es handelt sich um eine weit ausgearbeitete, aber noch recht flüchtige Niederschrift, fast ohne Korrekturen, aber offensichtlich unter der stellenweise Auslassung begleitender Instrumente (Lücken v. a. im Bläusersatz); das Blatt vermittelt einen höchst interessanten Blick in die ‚Werkstatt‘ des schöpferischen Musikers Furtwängler. – **Beiliegend** ein maschinenschriftl. Brief von Elisabeth Furtwängler, der Ehefrau des Dirigenten, Clarens (Schweiz), 24. November 1955, an Brunhilde Beyerle in Berlin, 1 S., quer 8vo. Elisabeth Furtwängler beantwortet fast exakt ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes einen Brief der jugendlichen Adressatin („15½ Jahre“, wie Frau Furtwängler schreibt), die vermutlich um biographische Informationen gebeten hatte. E. Furtwängler verweist auf Bücher, aber auch auf „einen Briefumschlag, den die Deutsche Post am 17. September dieses Jahres zu Ehren meines Mannes herausgegeben hat“ (gemeint ist wohl ein Sonderstempel, da eine Furtwängler-



Briefmarke für den genannten Zeitpunkt nicht existiert), und kündigt an: „einige Fotos werde ich Ihnen schicken, auch eine Notenprobe; was ich zurück haben möchte, werde ich auf der Rückseite bezeichnen.“ Vermutlich verschenkte sie das vorliegende Notendoppelblatt bei dieser Gelegenheit. – Obwohl Furtwängler besonders durch seinen Einsatz für Paul Hindemith im ‚Dritten Reich‘ nicht unumstritten war, behielt er auch nach 1933 seine herausragende Stellung im musikalischen Leben. Rückblickend erscheint sein Bild äußerst ambivalent, da er sich bei einem zugleich problematischen Verhältnis zum ‚Dritten Reich‘ vom Regime auch durchaus instrumentalisieren ließ.

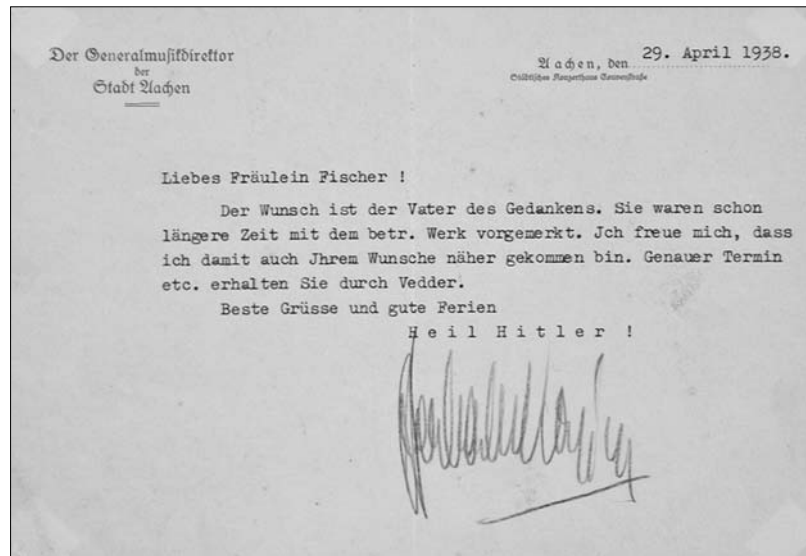
**127. GRAENER, Paul (1872–1944).** *Der Prinz von Homburg*. Oper in vier Akten (neun Bilder) (nach der Dichtung von Kleist). Op. 100. Berlin, Bote & Bock, Verl.-Nr. B. & B. 20260, 1934. 154 S. Klavierauszug vom Komponisten, groß-folio. OBroschur; ausgezeichnetes Exemplar. € 120,—

Eigentlich hatte Graeners Lebensweg recht vielversprechend und auf gleichsam ‚internationalem‘ Parkett begonnen: Nach kürzeren Anstellungen als Kapellmeister in Bremerhaven, Königsberg und Berlin übernahm er 1896 für einige Zeit die Leitung des Orchesters am königlichen Haymarket Theatre in London und blieb auch noch nach dem Ende dieser Tätigkeit in der englischen Hauptstadt (1904–07: Professor für Komposition an der Academy of Music). Ab 1908 folgten weitere Stellen als Kompositionslehrer in Wien, München, Dresden, Leipzig und ab 1927 in München. Dazwischen war er von 1910–1913 Direktor des Mozarteums in Salzburg. Ab 1930 lebte er wieder in Berlin, wo er sich den Nazis wohl genähert hat: Schon 1932 wurde er in Alfred Rosenbergs ‚Kampfbund für deutsche Kultur‘ tätig und trat 1933 in die NSDAP ein. Mit der Etablierung des ‚Dritten Reiches‘ übernahm er das Amt des Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer und dort – als Nachfolger von R. Strauss – 1935 die Leitung der Sektion der Komponisten. Mit der Oper *Friedemann Bach* (1931, nach dem berühmten Musikerroman von Brachvogel) und der Streichersuite *Die Flöte von Sanssouci* (1943) erreichte er eine gewisse Popularität. – *Der Prinz von Homburg* war ein Auftragswerk der Berliner Staatsoper und sollte als prestigeträchtige Oper die kulturellen Leistungen des ‚Dritten Reiches‘ unter Beweis stellen. Der Plan scheiterte jedoch an der mangelnden Bühnenwirksamkeit des Werkes, das bald nach der Uraufführung 1935 sang- und klanglos vom Spielplan verschwand. Danach wurde Graener – obwohl regimetreu – nicht mehr privilegiert behandelt. Zur Reichstagswahl vom 29. März 1936 veröffentlichte er neben anderen Prominenten des Musiklebens in der ‚Musik-Woche‘ folgende Ergebnisadresse: „Hätten wir, meine Kameraden, nicht diesen einzigen Führer, dem wir auf Tod und Leben geschworen sind, so wäre wohl das Ende der deutschen Kunst nicht mehr fern gewesen. Wir haben ihm alles zu danken: Ehre, Glauben und Zuversicht. Wir danken es ihm mit aller Treue und Hingabe, deren wir fähig sind; wir marschieren mit Adolf Hitler!“

**128. HOELSCHER, Ludwig (1907–1996).** Maschinenschriftl. Brief m. eigenh. Unterschrift, Tutzing, 18. August 1942, an den Verleger Gustav Bosse in Regensburg. 1 S., quer 8vo (15×21cm, 1 Bl.). Eine Brieffaltung; Lochung für Aktenordner. Ansonsten sehr gut erhalten. € 120,—

Hoelscher bietet zwei Photographien der Pianistin Elly Ney zu deren 60. Geburtstag am 27. September an, „die von den üblichen Aufnahmen erheblich abweichen“ (diese Beilagen sind nicht erhalten). „Die eine Aufnahme zeigt Elly Ney mit dem Dichter Heinrich Lersch, mit dem sie sehr befreundet war“; Lersch (1889–1936) ist 1914 durch sein Gedicht *Soldatenabschied* („Deutschland muss leben, und wenn wir sterben müssen!“) bekannt geworden, das nicht nur zu seiner Zeit, sondern im ‚Dritten Reich‘ und sogar noch nach 1945 in zahllosen Lesebüchern veröffentlicht wurde. – Die andere Photographie zeige Elly Ney „während des I. Weltkrieges mit einigen Offizieren und Soldaten“. Dann unterstreicht Hoelscher ihr nationales Engagement: „Es ist bekannt, dass Elly Ney, ähnlich wie in diesem Krieg, im I. Weltkrieg sehr häufig und mit größter Liebe für die Verwundeten und Soldaten spielte und tausenden Menschen dadurch vieles gegeben hat.“ In den 1930er Jahren bilde-

te sie zusammen mit Hoelscher und dem Geiger Max Strub ein Klaviertrio. – Elly Ney gehörte zu den Musikern, die sich für das ‚Dritte Reich‘ stark engagierten: „*Heroisch ist das Wesen nordischer Musik*“, hatte sie 1938 anlässlich eines Beethoven-Festes der HJ geäußert; „*in diesen Tagen und Stunden wollen wir gemeinsam uns dem Strömen der Seelenkräfte unseres Volkes öffnen. Möge daraus unsere Tat im Dienste des Führers groß und licht erstehen.*“



**129. KARAJAN, Herbert von (1908–1989).** Maschinenschriftlicher Brief m. eigenh. U., Aachen, 29. April 1938, an ein *Liebes Fräulein Fischer*. 1 S., quer-8vo (1 Bl., 15×21cm). Amtliches Briefpapier des „Generalmusikdirektor der Stadt Aachen“. Lochung für Aktenordner, eine Briefeffaltung. Insgesamt sehr gutes Exemplar. € 380,—

Nach seiner ersten Stelle in Ulm (seit 1929) trat Karajan 1934 als jüngster Generalmusikdirektor Deutschlands in Aachen den Beginn seiner eigentlichen Karriere an. Die politischen Voraussetzungen hatte er dafür gleich doppelt geschaffen: Am 8. April 1933 war Karajan in Österreich und am 1. Mai in Deutschland (Gau Ulm) der NSDAP beigetreten. – Bei der Adressatin dürfte es sich um eine Hausangehörige gehandelt haben, die sich wegen der Übernahme einer Rolle bei Karajan erkundigt hatte und nun zur Antwort erhielt: „*Der Wunsch ist der Vater des Gedankens. Sie waren schon längere Zeit mit dem betr. vorgemerkt. Ich freue mich, dass ich damit auch Ihrem Wunsche näher gekommen bin.*“ Das kurze Schreiben endet mit der zeitüblichen ‚braunen‘ Grußformel „*Heil Hitler!*“, unter der die bekannt abenteuerliche Unterschrift Karajans prangt.

**130. KIEPURA, Jan (1902–1966).** Schwarzweißphoto (Halbfigur), m. eigenh. U. und der autographen Ergänzung *Europa 1935*. 12,5×18cm. Sehr gutes Exemplar. € 100,—



Die ausdrucksstarke Aufnahme des offensichtlich bestens gelaunten Sängers, der vermutlich dem höher positionierten Photographen gerade etwas zuruft und die Hände theatralisch vorstreckt, ist an Bord des Schnelldampfers „Europa“ entstanden. – Kiepura war eines jener Beispiele für Görings Spruch „*Wer Jude ist, bestimme ich*“: Kiepura, Sohn eines jüdischen Bäckermeisters aus Polen, wurde von Göring mehrfach nach Berlin eingeladen, wo dieser nicht nur auftrat, sondern auch um Ratschläge bei Geschäften der Staatsoper gebeten wurde.

**131. KEILBERTH, Joseph (1908–1968).** Photo des dirigierenden Künstlers (Brustbild) mit dramatischer Gestik. Das Bild (14,5×12cm) stammt offenbar aus einer Zeitschrift (vermutlich späte 1930er oder 1940er Jahre), wurde auf einen dünnen Karton aufgezogen (25×17,5cm); darunter die **eigenh. schwungvolle Unterschrift Keilberths**. Beeindruckendes Exemplar. € 120,—

Ohne sich wirklich für das ‚Dritte Reich‘ zu engagieren, konnte Keilberth während dieser Zeit doch eine vielversprechende berufliche Karriere antreten: 1935–1940 war er GMD in Karlsruhe und wurde anschließend Leiter der Deutschen Philharmonie in Prag, worüber *Die Musik* im November 1940 schrieb: „Im Schutze der im Protektorat Böhmen und Mähren wieder aufgerichteten Reichsmacht hat auch das Deutsche Philharmonische Orchester in Prag als Träger deutscher Musikkultur vielfältige Aufgaben zu erfüllen.“ Mit Keilberth habe man einen Dirigenten gefunden, „der dem Orchester schon in der kurzen Zeit seines Wirkens das Gesicht seiner Persönlichkeit aufprägte.“

*„Der Krieg ist im Juni aus!“*

**132. LINCKE, Paul (1866-1946).** Sieben maschinenschriftliche Briefe jew. m. eigenh. Unterschrift aus der Korrespondenz mit dem Kapellmeister Christian Warnke in Hamburg: Zwischen dem 26. Juli 1938 und dem 15. April 1940 verfasst (ein undatiertes Brief dürfte auch aus dieser Zeit stammen). Bis auf eine Ausnahme auf Briefpapier des Komponisten (Adressaufdruck), 5 Briefe folio, 2 in 4to, alle mit Faltungen u. Lochung. € 480,—

Aus den Texten geht hervor, dass die beiden Musiker zwar auf vertrautem Fuße standen (Anrede beim Vornamen, jedoch Briefverkehr per „Sie“, launige Äußerungen); gleichzeitig fällt aber auch deren Kürze und ein wenig persönlicher Stil auf (bis auf eine, den Gesamteindruck gleichwohl nicht ändernde Ausnahme ca. 4–8 Zeilen). – Offenbar hatten sich die beiden im ‚Goebbels-Heim‘ (Harz) – einem Erholungsheim für Musiker – kennen gelernt (Zeitungsausschnitt von 1937 mit einer entsprechenden Meldung wurde in einen Brief eingeklebt; hier wird Warnke als „bekannter Kapellmeister aus Hamburg“ bezeichnet). Angesichts der tatsächlichen Entwicklungen liest man u. a. am 21. Mrzt 1940 verblüfft: „Der Krieg ist im Juni aus!“ – Lincke gehörte zu den zahlreichen renommierten Komponisten der Unterhaltungsmusik (wie z. B. Werner Bochmann, Nico Dostal oder Franz Lehr), die besonders im Krieg für das Regime eine wertvolle Hilfe darstellten. Mit ihren schwungvollen Schlagern und gutgelaunten Melodien ließen sich selbst die existenziellen Alltagsorgen leichter ertragen. 1941 wurde er zum Ehrenbürger Berlins und 1942 zum Professor ernannt.

**133. LORENZ, Max (1901–1975).** Rollenphotographie „Siegfried“ mit Aufdruck *Bayreuther Festspiele*, Photo Weirich (1930er Jahre); **eigenhändige Widmung (*Carola der Lieben*) m. U. und Datierung 1939.** Sehr guter Zustand. **€ 100,—**

Zwischen 1933 und 1939 trat Lorenz bei den Bayreuther Festspielen auf. Er war mit der jüdischen Sängerin Charlotte Appel verheiratet (Hochzeit 1932), die im *Lexikon der Juden in der Musik* verzeichnet ist (allerdings ohne Hinweis auf ihre Heirat mit Lorenz). Da sich der Sänger nicht von ihr trennen wollte, stieß er im ‚Dritten Reich‘ immer wieder auf Schwierigkeiten. Der hervorragende Heldentenor war jedoch für Wagner-Partien geradezu prädestiniert und so für das Regime doch so wertvoll, dass man diesen ‚dunklen Punkt‘ letztlich überging. Er sang während des ‚Dritten Reiches‘ in Bayreuth immer die Rolle des Siegfried.

**134. LOTHAR, Mark (1902–1985).** Musik zu: *Die Glücksritter. Lustspiel nach Eichendorff in fünf Bildern von Günter Eich.* Berlin, Chronos, 1933. 40 S. Klavierauszug, groß-folio. Geklammert m. O Umschlag (gebräunt, sonst gutes Exemplar). **€ 80,—**



Grundlage des Lustspiels ist J. v. Eichendorffs gleichnamige und 1841 erstmals veröffentlichte Novelle. – Nach der erfolgreichen Serie am Berliner Schiller-Theater mit 45 Aufführungen in Folge kam es wenig später zu einer weiteren Koproduktion zwischen G. Eich und M. Lothar: *Das kalte Herz* (Funkoper; Erstsending am 24. März 1935). – Günter Eich hatte am 1. Mai 1933 seine Mitgliedschaft in der NSDAP beantragt, was allerdings wegen der gerade eingetretenen Aufnahmesperre abgelehnt worden war; danach unternahm er keinen weiteren Versuch und gilt heute nicht als „Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie; aber er war weitgehend in die Unterhaltungsindustrie des ‚Dritten Reiches‘ eingebunden, deren wichtigste Aufgabe es war, inmitten einer von Terror und Krieg geprägten Umgebung die Illusion einer ‚heilen Welt‘ zu propagieren“ (aus: *Literatur in Nazideutschland*, 2002). Es scheint, dass man Mark Lothars Rolle nach 1933 ähnlich bewerten muss. Sein Schaffen weist keine ausgesprochenen Propaganda-Stücke auf; mit *Schneider Wibbel* (Berlin, 12. Mai 1938) schuf er jedoch eine der erfolgreichsten und politisch doch völlig unbelasteten Opern dieser Zeit (über 200 Aufführungen bis 1944). – Die vorliegende Schauspielmusik besteht aus 20 größeren Musiknummern (Lieder, Melodramen, Chorsätze) und einigen kurzen Instrumentalstücken (z. B. eine Jagdhornfanfare).

**135. München – Bayerische Staatsoper.** *Münchener Opernfestspiele 1939. Dramaturgische Blätter, Festspiel-Sondernummer 2: Richard Wagner.* 24 S. und insgesamt 8 ungez. Bll., 8vo. Geklammert m. O Umschl.; bestens erhalten. € 30,—

Die Opernfestspiele dauerten vom 29. Juli bis zum 10. September 1939 und begannen also noch kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs (1. September); auf dem Spielplan standen Opern u. a. von Mozart, Pfitzner, Wagner, Puccini und Verdi. Das vorliegende Heft galt für die Zeit zwischen dem 30. Juli und dem 12. August, während der vier verschiedene Wagner-Opern mehrmals aufgeführt wurden; hier ist der Theaterzettel für die *Lohengrin*-Aufführung am 9. August enthalten. – Unter der Werbung auf den hinteren 4 ungezählten Bll. befindet sich auch eine ganzseitige Anzeige der „Hauptstadt der Bewegung München“ mit dem neuen Stadtwappen: Isarthor, darüber der Reichsadler mit Hakenkreuz und davor der Mönch.

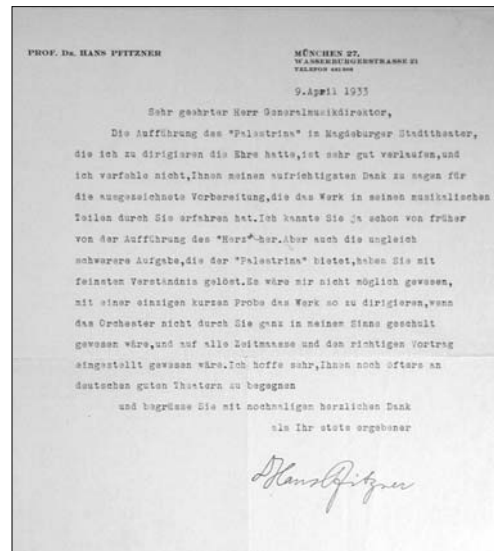
**136. ORFF, Carl (1895–1982).** *Carmina Burana. Cationes profanae, cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34989 (*Edition Schott 2877*), 1937. 2 Bll. (Titel, Besetzung), 88 S. Kl.-A. von Hans Bergese, folio. OBroschur, sehr schönes Exemplar € 150,—

**Erstausgabe.** – Auf dem Umschlag die berühmte Darstellung eines Schicksalsrades der Fortuna. – Carl Orff hatte mit *Carmina burana* seinen eigenen Stil gefunden (Uraufführung: Frankfurt/M., 8. Juni 1937, im Rahmen des 38. Deutschen Tonkünstlerfestes unter der Leitung von Bertil Wetzelsberger): „Alles, was ich bisher geschrieben und was Sie leider gedruckt haben, können Sie nun einstampfen“, meldete er seinem Verleger. „Mit den *Carmina Burana* beginnen meine gesammelten Werke.“ Nachdem es bis 1945 nur zu wenigen Aufführungen gekommen war, entwickelten sich die *Carmina burana* in der Nachkriegszeit zu einem beispiellosen Erfolg, der bis heute ungebrochen ist. Orff vereinigte das Stück mit den wenige Jahre neueren *Catulli Carmina* (1943) und dem hinzu komponierten *Trionfo di Afrodite* zur Trilogie *Trionfi (Trittico teatrale)*, die am 14. Februar 1953 in der Mailänder Scala uraufgeführt worden ist. – Die archaische Motorik, verbunden mit einer stellenweise unheimlichen





Nr. 136



Nr. 137

Monumentalität, entsprach der dunklen Zeit eigentlich bestens: „Diese Kantate ist ausdrucks-  
mäÙig ein Hohelied auf die Kraft ungebrochener Lebensinstinkte und musikalisch ein Zeugnis  
für die unzerstörbare, immer wieder hervorbrechende Macht der Volksweise, ihrer Melodik  
und ihrer rhythmischen Gewalt“, hieß es auch folgerichtig nach der Uraufführung. Dennoch  
ist das Werk keineswegs von allen braunen Kulturpolitikern begrüÙt worden. – Orff konnte in  
der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ gut arbeiten und seine Werke aufführen lassen. Sicherlich half  
ihm dabei, dass er sich immer wieder durch kleinere, in ihrer Bedeutung aber nicht überzube-  
wertende Beiträge ‚linienreu‘ zeigte (z. B. der *Olympische Reigen* von 1936 oder die Teil-  
nahme an einem ‚Führerbekennnis‘ der deutschen Musiker 1944, zu dem er die Vertonung  
einer lateinischen Horaz-Hymne beisteuerte).

**137. PFITZNER, Hans (1869–1949).** Maschinenschriftl. Brief m. eh. U., München, 9. April  
1933, an den *Generalmusikdirektor* in Magdeburg (zu dieser Zeit vermutlich noch Walter  
Beck). 1 S. folio (28,5×22,5cm, 1 Bl. mit gedrucktem Absender, Münchener Adresse). Brief-  
faltung (hier etwas brüchig), Lochung für Aktenordner. Sonst sehr gut erhalten. € 240,—

Pfitzner hatte als Gastdirigent eine Vorstellung des *Palestrina* „im Magdeburger Stadttheater“  
geleitet und bedankt sich „für die ausgezeichnete Vorbereitung, die das Werk durch Sie erfah-  
ren hat. [...] Es wäre mir nicht möglich gewesen, mit einer einzigen kurzen Probe das Werk  
so zu dirigieren, wenn das Orchester nicht durch Sie ganz in meinem Sinne geschult  
gewesen wäre, und auf alle ZeitmaÙe und den richtigen Vortrag eingestellt gewesen wäre.  
Ich hoffe sehr, Ihnen noch öfters an deutschen guten Theatern zu begegnen.“ – Seit 1924 war  
W. Beck GMD in Magdeburg, musste aber das Amt vermutlich Ende April oder Anfang Mai 1933  
aufgrund einer Denunziation an E. Böhlke abtreten, der dort in dieser Funktion bis 1946  
blieb. Die *Münchener Neueste Nachrichten* meldeten am 16./17. April 1933 neben dem gegen  
Thomas Manns Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* gerichteten *Protest der Richard-  
Wagner-Stadt München*, dass Beck „in Kürze aus dem Verbande“ des Stadttheaters ausschei-

den werde. Die Monatsschrift *Die Musik* berichtete in ihrer seit April eingerückten Rubrik *Beurlaubungen und Entlassungen* von Becks Demission im Juni-Heft. Gustav Bosse prangerte in seinem Artikel *Führerverantwortlichkeit oder Revolution der Straße* (Mai 1933) den ‚Fall Beck‘ an; hier hob er Becks außerordentlichen Fleiß hervor und charakterisierte ihn als „Arbeitstier, der unermüdlich in seinem Amte tätig war und wenig, vielleicht nur allzu wenig Blick für die Außenwelt hatte.“

**1936-40: Streit zur Kreativitätspsychologie zwischen Bahle und Pfitzner**

**138. BAHLE, Julius.** *Der musikalische Schaffensprozeß. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen* (2. Auflage). Konstanz, Christiani, 1947 (*Schöpferisches Menschentum*, 1. Bd.). 203 S., 8vo. OBroschur. € 65,—

Die Studie von Bahle, der damals an der Friedrich-Schiller-Universität Jena lehrte, ist zuerst 1936 bei Hirzel in Leipzig erschienen. Heute kann Bahles Buch nur in der Nachkriegsausgabe von 1947 untersucht werden, weil die Erstauflage kaum ausgeliefert und der Rest durch Bomben – wie der Autor schreibt – vernichtet worden war. Bahles Arbeit gehört zu den wenigen Forschungsarbeiten, die sich um den Zeitgeist von 1936 schlicht *nicht kümmern*. Sie befasst sich mit den Voraussetzungen und dem Ablauf des kreativen Schaffensprozesses, ohne dafür das traditionelle, besonders von Pfitzner sanktionierte Bild von der Inspiration *von oben* zu bemühen. Bahles Untersuchung basiert auf 32 Befragungen von Komponisten des In- und Auslandes, bei denen es sich allerdings aufgrund ihres Stils bzw. ihrer ‚Rassezugehörigkeit‘ vielfach um missliebige Künstler gehandelt hat (darunter Walter Braunfels, Arthur Honnegger, Ernst Krenek sowie Arnold Schönberg); es kommen aber auch regimekonforme Künstler zu Wort wie Richard Strauss. Wesentliche Grundlage war ein ‚Fernexperiment‘, für das Bahle mehrere Gedichte verschiedenen Charakters (u. a. von Dauthenday, Hesse, Lienhard und Trakl) an die Komponisten mit der Bitte um Vertonung schickte. *Richtlinien für die Selbstbeobachtung* waren beigelegt und dienten den Musikern als Orientierungshilfen, auf was sie bei ihrem Schaffensprozess achten sollten. – Im Vorwort zur Nachkriegsausgabe berichtet Bahle von den Anfeindungen im ‚Dritten Reich‘, wo „ein sogenannter ‚geistiger‘ Vernichtungskampf einsetzte, der teils durch die indirekte Methode des Totschweigens, teils durch die direkte Methode des Angriffes sein Ziel verfolgte. In unsachlicher und gehässiger Form wurde der direkte Kampf von einem ‚der größten und unerschrockensten geistigen Vorkämpfer‘ des Nationalsozialismus, von Hans Pfitzner und seiner schriftstellerischen Clique, in den amtlichen Organen des dritten Reiches geführt. Ihren Höhepunkt erreichte diese [...] Polemik in dem Ausspruch Pfitznens, daß ich nach dem Tode Paul Bekkers als ‚viel üblerer Schächer unerschlagen noch lebe‘!“

**Pfitznens Antwort auf Bahle**

**139. PFITZNER, Hans.** *Über musikalische Inspiration*. Berlin-Grunewald, Fürstner (Inhaber Johannes Oertel), 1940. 94 S., gelber Lnb., 8vo. € 100,—

**Erstausgabe.** – Ebenso, wie sich frühere Schriften gegen andere Persönlichkeiten (Busoni bzw. Bekker) gerichtet hatten, so greift Pfitzner hier Julius Bahle und dessen 1936 erschienenenes Buch *Der musikalische Schaffensprozess* an, das wegen seiner vehement ‚rationalistischen‘ Musikanschauung in der ‚Weimarer Republik‘ am rechten Platz gewesen wäre; nur die Abseitigkeit des Themas hat den Autor vor Schlimmerem bewahrt, und so konnte er froh sein, nur

mit der Strafe davongekommen zu sein, kaum beachtet zu werden. Hans Pfitzner indessen, der sich von Bahles Annahme weitgehend rationaler Prozesse bei der Musikschöpfung tödlich getroffen sah, antwortete in einer schier beleidigenden Schrift, die auf dem völlig irrationalen Entstehen der Musik beharrt. Sie passte bestens in die nationalsozialistische Linie und erlebte trotz Kriegswirren mehrere Auflagen. „Wer ist also jener hohe Geist“, schreibt Pfitzner, „der viel, viel besser weiß, wie Kunstwerke entstehen, als einer, dessen ganzes jetzt 71-jähriges Leben damit angefüllt war, Kunstwerke entstehen zu lassen?“ Nicht zuletzt dürfte sich Pfitzner zurückgesetzt gesehen haben, weil er – von Bahle nicht befragt – dort auch nicht zu Wort kam. Außerdem hatte im Vorfeld zu dieser Schrift bereits in der *Frankfurter Zeitung* ein Schlagabtausch stattgefunden, auf den sich Pfitzner hier bezieht. Kernfrage von Pfitzners Abhandlung, in der auch antisemitische Äußerungen nicht fehlen, ist die Frage: „Wie entstehen geniale Kompositionen?“ Dabei bezieht er sich mehrfach auf bereits andernorts geäußerte Überlegungen (darunter seinen Aufsatz *Was ist musikalische Inspiration*, der im *Völkischen Beobachter* erschienen war) und wendet sich gegen einen Zeitungsartikel und die dort vertretene Meinung, Inspiration könne nur ein kurzer musikalischer Gedanke sein, während das gesamte Kunstwerk ein Ergebnis intellektueller Arbeit sei. Pfitzner erklärt den schöpferischen Akt dagegen als Reifungsprozess, der sehr wohl auch ganze Werke aus einem unbewussten, inspirierten Vorgang entstehen lässt. Weil ihn darin die Existenz von Beethovens Skizzenbüchern sehr stört oder sogar widerlegt, bedauert Pfitzner, dass Nottebohm sie seinerzeit nicht vernichtet habe. Viel Bestätigung findet Pfitzner dagegen in Wagners Schriften, aus denen er allerdings alles ‚Unpassende‘ oder gar Widersprechende ausblendet (zur Diskussion Bahle-Pfitzner-Wagner s. U. Drüner, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*. Köln-Weimar-Wien 2003, S. 74f.). – Weitere Auflagen: Siehe Ergänzungsliste auf unserer Homepage, Nr. 179-181.

**140. REUTTER, Hermann (1900–1985).** *Doktor Johannes Faust. Oper in drei Aufzügen (fünf Bildern). Text von Ludwig Andersen [d. i. Ludwig Strecker] opus 47.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34300, © 1935. 3 Bll. (Titel, Besetzung, Vorbemerkung des Librettisten, Inhalt), 296 S. Klavierauszug vom Komponisten (geklammerte Lichtpause der S. 117–124a in der 2. Fassung beiliegend), folio. Mit grauem Papierumschlag broschiert. Bleistiftnotizen. € 65,—

**Erstausgabe.** – Reutter war im ‚Dritten Reich‘ anfangs durchaus umstritten und musste sich beispielsweise anlässlich einer Aufführung seiner *Missa brevis* 1933 die Beschimpfung als „Musikbolschewist“ gefallen lassen. Im Gegensatz dazu erhoffte sich später Staatskommissar Hans Hinkel von Reutters erster abendfüllenden Oper ein Werk, das beispielhaft für das ‚neue‘ nationalsozialistische Musiktheater sein würde (*Pipers Enzyklopädie* klammert dieses Thema übrigens aus). – *Doktor Johannes Faust* wurde am 26. Mai 1936 in Frankfurt am Main uraufgeführt und schon bald im ganzen Reich nachgespielt. Bewusst setzte sich das Libretto von Goethes wirkungsgeschichtlich dominierender Bearbeitung des Stoffes ab und bezog sich vorwiegend auf das gleichnamige Puppenspiel von Karl Joseph Simrock, das seinerseits auf alten Quellen beruhte. – Nach dem Zweiten Weltkrieg überarbeitete Reutter das Werk, das in der Neufassung am 8. Juni 1955 in Stuttgart erstmals gezeigt wurde (damit hängt die Notenbeilage unseres Exemplars zusammen).

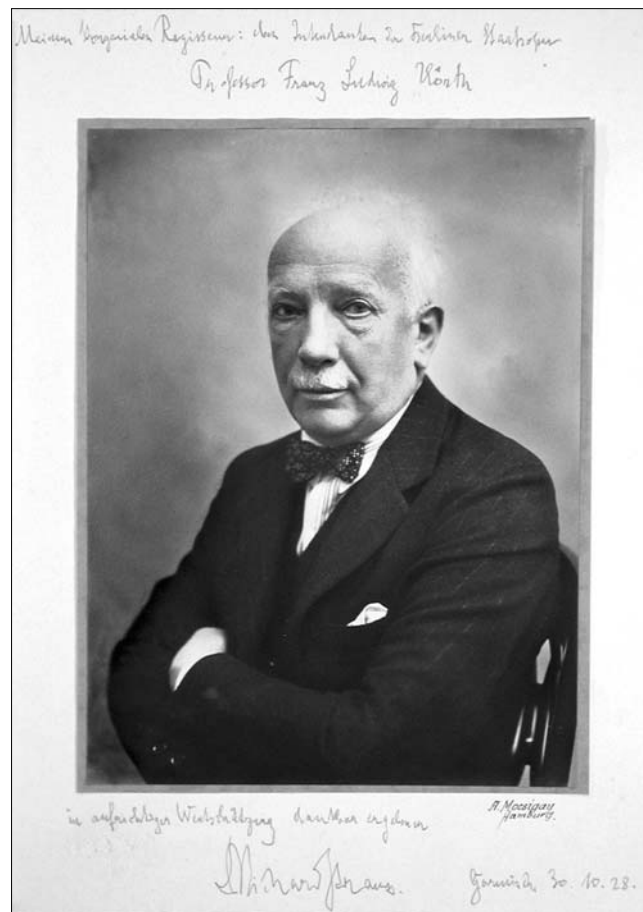
**141. REUTTER, H.** *Chorfantasie in drei Sätzen nach Worten von Johann Wolfgang Goethe für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester [...] Opus 52.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 36073, © 1939. 88 S. Klavierauszug, 4to. OBroschur; kaum Lagerungsspuren. € 180,—

Originalausgabe **mit eigenh. Widmung Reutters an Walter Kolle, datiert 13. 12. 1939.** – Reutter, der regelmäßig die bedeutendsten Dichter vertonte, hatte hierfür den *Gesang der Geister über den Wassern*, das *Fragment Nausikaa* und das ‚Parzenlied‘ (Text aus *Iphigenie auf Tauris*) ausgewählt.

### ***Sonderfall Richard Strauss***

Als damals international angesehenster und erfolgreichster deutscher Komponist versuchte das Regime Richard Strauss für die ideologischen Ziele zu gewinnen, was auch – allerdings mit unterschiedlichem Erfolg – des öfteren gelang. So unterzeichnete er nicht nur den berühmt-berüchtigten *Protest der Richard-Wagner-Stadt München*, der sich gegen Thomas Manns Vortrag *Leiden und Größen Richard Wagners* richtete (vgl. Kat.-Nr. 53), sondern ließ sich für das ‚Dritte Reich‘ als Präsident der Reichsmusikkammer instrumentalisieren (Ernennung durch Goebbels im November 1933); dieses Amt übte er bis Sommer 1935 aus. Immer wieder nahm er an repräsentativen Veranstaltungen teil, bei denen der Öffentlichkeit das Bild einer völligen Übereinstimmung mit den braunen Machthabern vorgeführt wurde (so in linientreue Reden mit den üblichen Gruß- und Huldigungsadressen, bei diversen Treffen mit Hitler oder durch die Komposition der *Olympischen Hymne* 1936). Auf der anderen Seite brüskierte er die Führung mehrmals durch seine ideologische ‚Unzuverlässigkeit‘. So wurde die Nennung von Stefan Zweig als Librettist der *Schweigsamen Frau* bei der Uraufführung am 24. Juni 1935 in Dresden als besonders schwerwiegend eingestuft und durch einen Boykott abgestraft: Nach nur drei weiteren Vorstellungen fanden während des ‚Tausendjährigen Reiches‘ auf deutschem Boden keine Aufführungen mehr statt (in deutscher Sprache noch 1936 in Zürich und 1937 in Prag). Als problematisch betrachtete die Partei außerdem jene früheren Strauss-Opern, deren Libretti aus der Feder des ‚Halbjuden‘ Hugo von Hofmannsthal stammten. Auch die jüdische Schwiegertochter passte nicht ins ‚völkische‘ Weltbild. Vermutlich war das einzige, was Strauss interessierte, der persönliche Erfolg als Komponist. Diesem Ziel ordnete er sein Verhalten unter, wobei er sich jedoch regimekonformer rassistischer Ausfälle à la Pfitzner, soweit bekannt, grundsätzlich enthalten hat. Seine große internationale Reputation schützte ihn, wenn er sich einige Male nicht linientreu verhielt. – Aus Platzgründen erscheinen hier nur einige Autographen; die Opern aus der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ von *Arabella* (1933) bis *Die Liebe der Danae* (1944) sowie einige Monographien werden auf der Homepage-Zusatzliste unter Nr. 188-193 angeboten. Ferner zu Richard Strauss in der frühesten Nachkriegszeit: Siehe Kat.-Nr. 408 und 410.

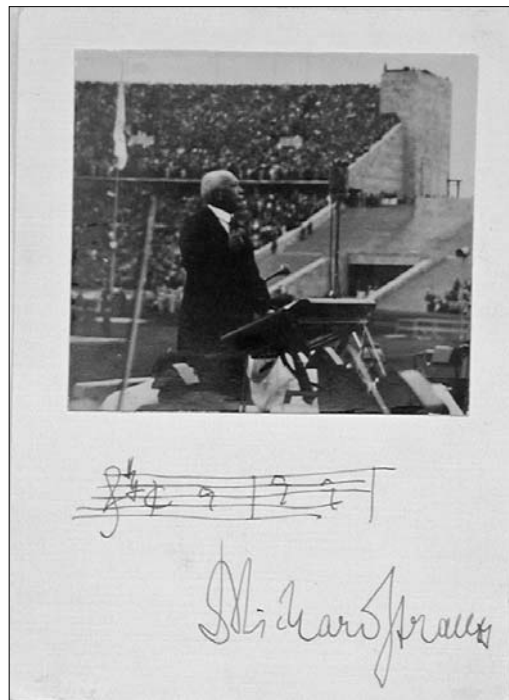
**142. STRAUSS, Richard (1864–1949).** Großformatiges Porträtphoto (Brustbild, auf einem Stuhl sitzend und nach links gewendet, Gesicht zum Betrachter gerichtet; 22,5×16,5cm) aus dem Studio Mocsigay, Hamburg (1928 oder etwas früher); auf einem größeren Blatt befestigt (31×24cm) **mit autographischer Widmung u. eigenh. U.:** „*Meinem kongenialen Regisseur: dem Intendanten der Berliner Staatsoper, Professor Franz Ludwig Hörth in aufrichtiger Wertschätzung dankbar ergeben. Dr. Richard Strauss. Garmisch, 30. 10. [19]28.*“ In Schutzhülle aus Karton und Japanpapier. Bild ganz schwach verblasst, aber zugleich sehr schönes Sammlerstück. **€ 1200,—**



Strauss unterhielt mit dem Regisseur F. L. Hörth (1832–1934) eine längere, künstlerisch sehr fruchtbare Korrespondenz. In Berlin fand als einzige deutsche Premiere die Aufführung der *Josephslegende* statt, doch war Hörth ein höchst aufgeschlossener und kompetenter Briefpartner.

**143. STRAUSS, R.** Auf Karton aufgezoogene Photographie (7,5×8cm; Trägerkarton: 15×10cm) mit Strauss als Dirigent bei der Eröffnung der Olympischen Spiele, 1. August 1936, darunter **eigenh. Notenzitat m. U.: die ersten zwei Takte der Olympia-Hymne** (in der Komposition vier Trompeten *außerhalb der Szene* zugewiesen); verso Hinweis (von anderer Hand) auf das Ereignis. **Abb. auf folgender S.** € 950,—

Mit der Eröffnungsmusik zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin wurde natürlich der international renommierteste deutsche Komponist beauftragt, der dem ‚Dritten Reich‘ noch verblieben war. Doch auch Strauss fiel hierfür nicht mehr ein als jenes bombastische Gelegenheitswerk. – Der Schnappschuss-Charakter des Fotos lässt darauf schließen, dass es sich um eine private Aufnahme handelt.



**144. STRAUSS, R.** Eigenhändige Postkarte mit Unterschrift an den Kapellmeister Otto Singer in München, o. O., o. D. (Poststempel Berlin, 11. April 1928), 1 S. € 900,—

Der Briefempfänger ist Otto Singer (1863–1931), Komponist, Pädagoge und Dirigent (u. a. in Köln, Leipzig und Berlin). Er verfasste viele Klavierauszüge von Werken Bruckners, Strauss' und Wagners. – Im vorliegenden Schreiben an Singer gibt Strauss eine genaue „Einteilung“ der Instrumente einer relativ klein besetzten Oper an, die nur 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte etc. aufweist. Wahrscheinlich handelt es sich um die Vorgaben für eine verkleinerte Instrumentierung einer der großbesetzten Opern, z. B. *Elektra*, zum Gebrauch in einem kleineren Theater, das die Originalinstrumentierung nicht realisieren konnte. Das ergibt sich aus dem Schlusssatz „Die Tuben sind stets in die Posaunen einzuziehen, wo nicht von den 4 Hörnern etwas frei ist.“

Das Dokument zeigt, wie kompromissbereit Strauss sein konnte, wenn es darum ging, zusätzliche Aufführungsmöglichkeiten für seine Werke zu gewinnen. Noch größere Kompromissbereitschaft musste Strauss im ‚Dritten Reich‘ aufbringen, um zwischen den politischen Zwängen und dem künstlerischen Überlebenswillen zu vermitteln. Seine Rolle wird bis heute sehr kontrovers diskutiert.

**145. WAGNER, Winifred (1897–1980).** Bildpostkarte (Schwarzweißphoto des Festspielhauses) von Eugen Schmitz mit **eigenh. Unterschrift Winifred Wagners**, Bayreuth, 18. August 1939, an den Musikverlag Peters in Leipzig. Bestens erhalten. € 125,—

Vermutlich handelte es sich bei Schmitz um einen Verlagsmitarbeiter: „Den leitenden Herren des Verlags und den Arbeitskameraden herzlichen Gruß aus Bayreuth. Heil Hitler!“



Nr. 145

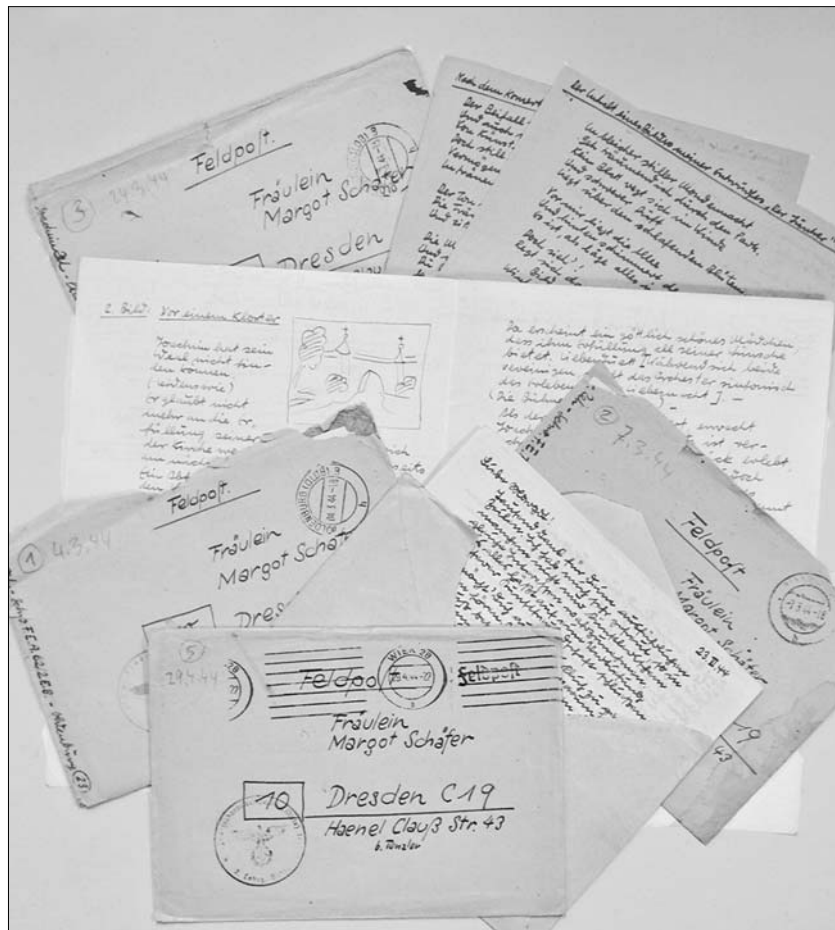
**146. WAGNER, Winifred.** Maschinenschriftlicher Brief m. U., Bayreuth, 10. Dezember 1943, an einen Herrn Pfeiffer (vermutlich den im Städtischen Orchester Wuppertal als Fagottist tätigen Komponisten Karl Pfeiffer; vgl. Franz von Hoesslin, s. Kat.-Nr. 402). 1 S., quer-8vo (14,5×21 cm; 1 Bl.). Lochung für Aktenordner; Brieffaltungen; insgesamt gut erhalten. € 80,—

Knappe Mitteilung der Adresse des Dirigenten Franz von Hoesslin, der seit 1943 in der Schweiz, *Chateau Villa – Sierra (Wallis)*, lebte. Zeitgemäß nicht nur „*Mit besten Grüßen*“, sondern auch mit „*Heil Hitler!*“ unterzeichnet.

### ***Opernprojekte mitten im Krieg***

**147. ZEH, Joachim (Lebensdaten unbekannt).** Fünf Feldpostbriefe m. U. (2 aus Oldenburg, 1 aus Plauen im Vogtland, 2 aus Wien) aus der Zeit zwischen dem 3. März 1944 und dem 29. April 1944, an Margot Schäfer in Dresden (jeweils mit den Briefumschlägen). Insgesamt 16 S., 8vo. Briefe sehr gut erhalten (Faltungen). € 300,—

Aus den Schreiben geht hervor, dass Joachim Zeh Offiziersanwärter bei der Wehrmacht war. Bereits die sehr formelle, unpersönliche Handschrift, die an den Unterricht in der Schule erinnert, zeigt, dass er wohl kaum zwanzig Jahre alt gewesen ist; hinzu kommt eine naive, oftmals schwärmerische Diktion, in der eigenständiges Denken noch nicht erkennbar ist. Zeh ist lexikographisch nicht nachweisbar, was auch nicht wirklich verwundert: Zum einen besteht die hohe Wahrscheinlichkeit, dass er den Krieg nicht überlebt hat, zum anderen kann man aus den Zeilen schließen, dass seine künstlerischen Ambitionen weniger der Ausdruck



echter Kreativität als vielmehr einer jugendlichen Begeisterungsfähigkeit waren; sollte er damals also nicht zu Tode gekommen sein, so dürften seine hier niedergelegten Kompositionsvorhaben nicht weitergeführt worden sein, zumal er selbst einräumte, dass er „dies alles nur als Spielerei auffasse.“ Mehrmals geht er auf die sängerischen Fähigkeiten der Adressatin ein, dennoch scheint auch sie keine professionelle Künstlerin gewesen zu sein – kein Nachschlagewerk kennt ihren Namen.

Gleichwohl belegen die Briefe, dass es selbst in dieser schrecklichen Zeit ganz private Kunst-Träume gab; dies macht sie zu anrührenden Dokumenten. – Zunächst geht Zeh auf ein nicht lang zurückliegendes *Werther*-Erlebniss ein: „Damals nahm ich Zuflucht zur Musik. Sie half mir [...]. Ich bin so dankbar über die Wendung meiner Anschauungen, nur kann mir die Tonkunst wohl nie ganz das Frauenideal ersetzen.“ Dann berichtet er von „drei szenischen Entwürfen zu Musikdramen“, von denen er auf einen („den ich am Ende vorigen Jahres heimlich Dir widmete“) nun näher eingeht (*Der Phantast*). „Er zeichnet im großen und ganzen mein Ich. [...] Ich bin bestrebt, zu der alten deutschen Romantik zurückzukehren, jedoch soll musikalisch Neuland erobert werden. Die Musik hab ich im Kopfe, allein mir ist nicht möglich, diese festzuhalten.“ Es folgen Angaben zur Orchesterbesetzung und – auf vier Briefe verteilt – Inhaltsangaben und mehrere Textpassagen, die allerdings recht schwülstig anmuten.



---

## III „Säuberung“ – Verfolgung – Vernichtung

Publikationen zur Erfassung und Eliminierung nicht-arischer Musiker

---

*Die in diesem Kapitel angebotenen Titel können nur von öffentlichen Institutionen zu Forschungszwecken erworben werden. - Eine umfangreiche Sammlung sehr bzw. extrem systemkonformer Musikkritik des ‚Dritten Reiches‘ dient z. Zt. als Grundlage für die Erstellung einer Bibliographie. Das Material wird später zum Zwecke weiterer Forschung einer öffentlichen Institution übergeben (voraussichtlich dem Historischen Museum zu Berlin); die Bibliographie ist für eine Publikation vorgesehen.*

**148. BRÜCKNER, Hans (1897–1941); ROCK, Christa Maria (Daten unbekannt).** *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffener.* Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. München, Brückner, 1936. 248 S., 8vo, OBroschur.

Formal gesehen liegt hier der Vorläufer des bekannteren, erstmals 1941 erschienenen *Lexikon der Juden in der Musik* von Theo Stengel und Herbert Gerigk vor. Das Verzeichnis von Brückner/Rock wirkt (soweit dies möglich ist) noch brutaler als der spätere Titel, nennt aber im Unterschied zu diesem bei jedem Eintrag die Informationsquelle (darunter auch seriöse Judaica). Zugleich huldigt das Werk mit Kennzeichnungen wie *Mischling* einem besonders stumpfen Rassismus, der einem Hundefachbuch gut stünde. Besonders perfid ist die häufige Nennung genauer Adressen, die durchaus als Aufforderung zur Belästigung oder gar zu Progromen interpretiert werden können. – Vor dem Einführungskapitel befindet sich ein auffällig positionierter Hinweis: „Alle Nachträge und im ABC auftretenden Veränderungen erscheinen laufend in der Fachzeitschrift ‚Das Deutsche Podium‘“ (ebenfalls bei Brückner verlegt). – Brückner stellt anfangs fest, dass „Juden und Judenstämme als Tonsetzer, Musikschriftsteller [...], Lehrer, Herausgeber (und Verballhorner arischer Meisterwerke)“, selbst wenn sie bereits verstorben seien, „durch den ihren Arbeiten und Lehren innewohnenden jüdischen Geist weiterhin schädlich fortwirken“ könnten. Seine Bemühungen müssten deshalb über den „Rahmen der Nürnberger Gesetze“ hinausgehen, wobei sich aber ein großes Problem ergebe: „Wo hört bei Halbblütern wie bei den Mischlingen verschiedenster Grade das Jüdische auf und wo fängt das Arische an?“ Einerseits ist sich Brückner sicher, dass man „jüdische Musik“ an „jüdisch-ghettomäßigen Rhythmen“ erkennen könne: „Das Zappelige, das mit allen Extremitäten sprechen [...], und man wird schließlich die ganz anders geartete melodische Linie, welche wir ‚negroide Linie in der Musik‘ bezeichnen wollen, [...] feststellen können“. Doch dann folgen Zweifel: Ob „Umwelteinflüsse“ vielleicht entscheidend seien, wisse man derzeit nicht: „Desgleichen fehlen Kenntnisse, ob tatsächlich die Linienführung einer Melodie blutmäßig so charakteristisch ist, daß sie sicheren Rückschluß auf eine bestimmte Rasse gestattet.“ Doch gerade das mangelhafte Wissen zwingt dazu, alle Musik aller Völker aufs genaueste zu untersuchen.

Das Lexikon ist 1935 in 1. Auflage erschienen (242 S.), die aber wegen den vielen darin enthaltenen Fehlzuweisungen (darunter Karg-Elert, Kleiber oder Mascagni) schon nach zwei Wochen wieder zurückgezogen werden musste (bis dahin sollen 280 Exemplare verkauft worden sein). In der Zeitschrift *Die Musik* (28. Jg., Januar 1936) erschien ein absoluter Verriss, in der die große Unzuverlässigkeit des Bandes gebrandmarkt und v. a. auf „offensichtliche Lük-

ken“ hingewiesen wurde. Demzufolge hatten Brückner/Rock u. a. Max Bruch, Robert Haas und Hugo Riemann als Juden rubriziert und im Gegensatz dazu Paul Bekker als „arisch“ geführt. Der Rezensent, der sich im Ziel mit den Autoren natürlich einig war, betonte, „daß unserer Sache mit so ‚großzügigen‘ Aufstellungen ein schlechter Dienst erwiesen wird.“ – Nicht zuletzt deshalb, weil eine Denunzierung als Jude lebensgefährlich sein konnte, wehrten sich die Betroffenen (Karg-Elerts Witwe schaltete beispielsweise Zeitungsannoncen, in denen sie auf die rassische Unbedenklichkeit des Komponisten hinwies). Am Schluss seines Vorwortes geht Brückner auf diese „Anlaufschwierigkeiten“ in einem „pietätvollen Nachruf“ ein – eines der ganz seltenen Beispiele, in denen sich ein Antisemit für fachliche Stümperei entschuldigt hat: „Wir haben die große und kameradschaftliche Haltung der Presse diesem – wir sagen es offen – mangelhaftem ersten Versuch gegenüber bewundert“, zumal „kein ernst urteilendes Blatt, kein gerecht denkender Mensch, unsere Lauterkeit und unser ehrliches Wollen in Zweifel zog.“ Doch „daß die Mittel, die zur Verfügung standen, ein teilweise unzulängliches Werk ergeben mußten, war nicht unsere Schuld. [...] Es waren in der 1. Auflage dieses Buches unter 4782 Eintragungen 92 Irrtümer enthalten, die auf benützte Quellenwerke zurückgingen, mit Ausnahme von etwa 10 Fehleintragungen, die im guten Glauben vollzogen worden waren.“

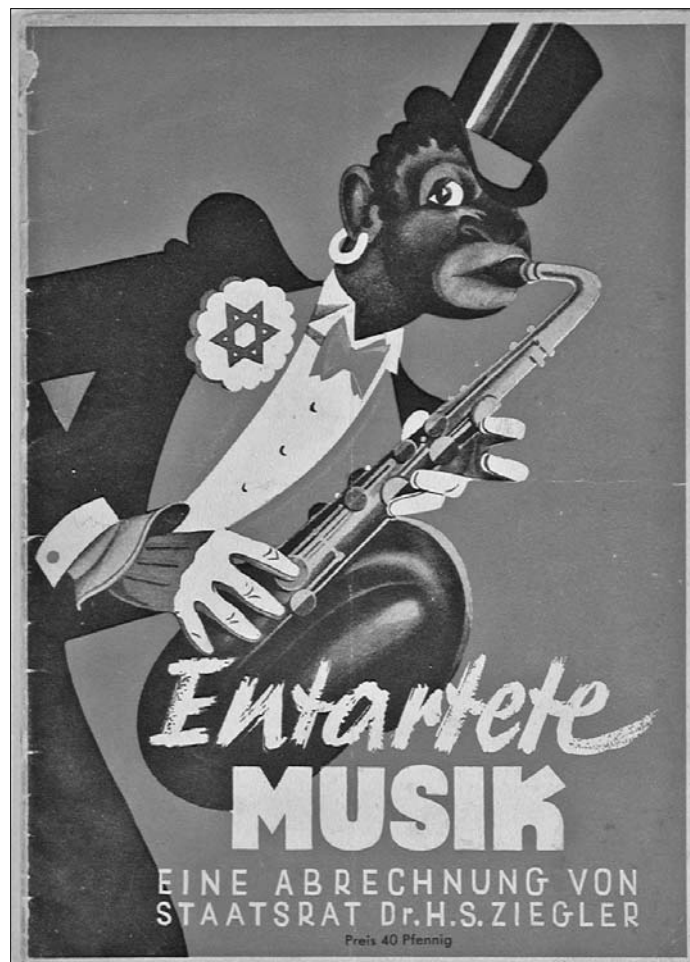
**149. CHAMBERLAIN, Houston Stewart (1865-1927).** *Rasse und Persönlichkeit. Aufsätze.* 4. Auflage. München, Bruckmann, 1942. 155 S., klein 8vo. Graublauer OPappbd. m. Goldprägung. Schwach gebräunt. - Wie die meisten Schriften Chamberlains hat auch diese erstmals 1925 erschiene Schrift großen Einfluss auf die nationalsozialistische Musikauffassung ausgeübt. Während des ‚Dritten Reichs‘ kamen noch drei Folgeauflagen heraus (1934, 1937, 1942). Der Sammelband enthält 11 Aufsätze sowie das Vorwort zur 14. Auflage von *Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, und auch hier erweist sich Chamberlain als direkter Vorläufer der nazistischen Ideologie. So stellt er im Beitrag *Die Rassenfrage* fest: „Wer die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts darstellen und beurteilen will, kann die Frage nach den an dem Aufbau dieser Geschichte beteiligten Rassen nicht umgehen.“ Dabei hebt er mit negativem Vorzeichen die Juden hervor und schreibt: „Die ganze Macht des Judentums liegt in seiner Rasse“, deren „Reinheit [...] als das heiligste aller religiösen Gesetze“ durch „eine Handvoll patriotischer Männer“ dem eigenen Volk in der Vergangenheit aufgezwungen worden sei. In *Die preußische Rasse* bezeichnet Chamberlain die Aufnahme von protestantischen Zuwanderern während des 18. Jahrhunderts als „echte Rassezüchtung“, mit denen eine völkische Gemeinschaft hervorgerufen wurde; dabei formuliert er Grundsätze, die sich in der Gesetzgebung des ‚Dritten Reiches‘ wiederfinden und auch dessen Vokabular vorwegnehmen: Ein Glaubenssatz besteht darin, „daß jedes Kreuzen zwischen Organismen, welche einander fern stehen, unfehlbar zur schnellen Entartung führt.“ – In einem Anhang findet man eine umfangreiche Verlagsanzeige mit zahlreichen Ausgaben von Chamberlains Schriften. Dabei befindet sich auch als Sekundärliteratur *Chamberlain als völkischer Denker* von Hugo Meyer mit der Bemerkung, der englische Rassephilosoph sei der „Wegbereiter des nordischen Gedankens“.

**150. STENGEL, Th. / GERIGK, H.** *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen.* Berlin, Hahnefeld, 1943 (12.–14. Tsd.). 10 S., danach in Spalten (Sp. 13–404), 8vo. OPappbd., dem man die schlechter gewordenen Zeiten in der dürftigen Aufmachung anmerkt.

Hier liegt das berüchtigtste Nachschlagewerk nationalsozialistischer Musikwissenschaft vor, das als maßgebliches Werkzeug der Eliminierung und später der Deportierung jüdischer Musiker benutzt wurde. Im Vorwort begründet Gerigk die Notwendigkeit eines solchen Lexikons damit, dass inzwischen „die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen“ so nachhaltig erfolgt sei, „daß beim zufälligen Wiederauftauchen eines solchen Namens mancher sich kaum entsinnen wird, daß es sich um einen berüchtigten, früher viel genannten Juden handelt.“ Zugleich räumt er ein, dass es immer noch zahlreiche Fälle gäbe, in denen die Rassezugehörigkeit nicht geklärt sei (im Lexikonteil mit einem Kreuz markiert), und räumt also indirekt ein, dass diesbezügliche Identifizierungsmerkmale gar nicht existieren. – Unmissverständlich erklärt Gerigk: „Es kann nirgends eine wirkliche Verbindung zwischen deutschem und jüdischem Geist geben“, womit bereits das argumentative Durcheinander von Kultur, Nation und Rasse das pseudowissenschaftliche Dilemma der musikalischen ‚Rassenkunde‘ umreißt. „Wir messen allerdings mit den Maßstäben unserer Rasse, und dann kommen wir allerdings zu dem Ergebnis, daß der Jude unschöpfungsfähig ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fertigkeit vordringen kann“ – womit lediglich Klischees wiederholt werden, die bereits Richard Wagner 1850 von sich gegeben hatte. Am Ende des Vorworts bedankt sich Gerigk ausdrücklich bei dem als Schumann-Forscher bekannten Wolfgang Boetticher.

Im Lexikonteil handelt es sich meistens um knappe Einträge: Name (ggf. Pseudonym), Lebensdaten, Beruf (bei Komponisten selten auch Erwähnung einiger Werke), Wohnort; bei einigen folgt noch eine stigmatisierende Anmerkung (z. B. bei Bronislaw Huberman: „Seit 1933 ein fanatischer Hetzer gegen Deutschland“). Nur eine kleine Anzahl markanter Persönlichkeiten wurde mit größeren Artikeln vorgestellt (darunter Bekker, Hanslick, Mahler, Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer und Schönberg); im Gegensatz zur eher kühl-geschäftsmäßigen Auflistung der breiten Masse herrscht in den umfangreicheren Texten das gesamte rassistische Vokabular vor. Einmal mehr wird dabei die Vorreiterrolle von Richard Wagners Pamphlet über *Das Judentum in der Musik* deutlich, auf das mehrfach verwiesen wird. – Das Lexikon stellt im übrigen unabhängig vom antisemitischen Kontext (und von den Verfassern sicher nicht beabsichtigt) in doppelter Hinsicht ein wichtiges Nachschlagewerk dar: Zum einen wird man nur hier biographische Informationen über lexikalisch sonst nicht nachweisbare Personen finden, und zum anderen dokumentiert der Band überhaupt den außerordentlich großen Anteil jüdischer Künstler an der deutschen Musikkultur. – Wie viele andere, die aktiv zur nationalsozialistischen Verfolgung beitrugen, hat Gerigk den Krieg überlebt und konnte nahezu ungestört auf musikalischem Sektor publizistisch weiterarbeiten (s. Kat.-Nr. 427).

Ohne ausdrücklich als neue Auflage gekennzeichnet zu sein, besitzt der hier vorliegende spätere Druck einige Charakteristika einer Neuauflage. So weist Gerigk im Vorwort auf „zahlreiche Ergänzungen“ hin, die er „seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe“ aufnehmen konnte: „So wurden in den besetzten Gebieten Quellen erschlossen, die uns nicht zugänglich waren.“ Außerdem seien viele Hinweise von Lexikon-Benutzern eingeflossen. Das Lexikon solle „vor allem aber politisches Schulungsmaterial für die NSDAP selbst bieten“, weshalb Gerigk noch auf einige mittlerweile in der einen oder anderen Richtung gelöste, bisher aber zweifelhafte Fälle der rassischen Identifizierung eingeht; so sei Wilhelm Kienzl ein Vierteljude, Friedrich Herzfeld ein „Mischling 2. Grades [...], dessen Schriften damit für die Parteiarbeit entfallen“, irrtümlich seien Georges Bizet, Max Bruch, Sigfried Karg-Elert und Camille Saint-Saëns („einer der berüchtigtsten Deutschenhetzer“) als Juden gebrandmarkt worden; „Alban Berg ist gleichfalls frei von jüdischem Blut“. Die im früheren Ausgabe in einem Nachtrag verzeichneten Personen sind nun in das laufende Alphabet eingetragen; einen neuen Anhang gibt jetzt nicht.



***Rarissimum der Nazi-Literatur:  
das Haupt-Pamphlet gegen ‚Entartung‘ musikalischer Moderne***

**151. ZIEGLER, Hans Severus (1893–1978).** *Entartete Musik. Eine Abrechnung.* Düsseldorf, Völkischer Verlag [1938]. 32 S. (mehrere Schwarzweißabb.), 8vo, mit dem berühmten und oft abgebildeten Original-Umschlag (Saxophon spielender Schwarzer mit Judensterne). Unbedeutende Fehlstelle am Rücken; Papier etwas gebräunt. Einige Einzeichnungen, doch gutes Exemplar. Siehe auch Abb. auf dem Umschlag des Katalogs.

**Extrem seltene Publikation**, die im Musikantiquariatshandel der letzten 25 Jahre nicht nachzuweisen ist und im allgemeinen Antiquariat in diesem Zeitraum nur zwei Mal angeboten worden ist. Dieses Heft erschien als Begleitbroschüre zu der antisemitischen Propagandaschau *Entartete Musik*, verfasst von dem Weimarer Generalintendant und Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler, der auch Initiator jener Ausstellung war; er hatte sie

nach dem Vorbild der ein Jahr zuvor abgehaltene Ausstellung *Entartete Kunst* ausgerichtet und als Begleitveranstaltung den Reichsmusiktagen 1938 in Düsseldorf angegliedert; die Ausstellung wurde 24. Mai im Düsseldorfer Kunstpalast mit einer Rede Zieglers eröffnet. – Die knallrote Titelseite (Gestaltung: Ludwig Tersch) verbindet in der darauf abgebildeten Figur alle „Insignien“ jener Musik, die hier an den Pranger gestellt wurde: Ein (nach damaligem Sprachgebrauch) „Neger“ spielt ein Saxophon, also jenes Instrument, das für den von den Nazis geradezu hysterisch bekämpften Jazz steht, und trägt einen Davidstern – nach dem Motto: „*Der Jude ruft gerne den Neger zur Hilfe*“, wie man es in Karl Grunskys Hetzschrift *Der Kampf um deutsche Musik* von 1933 nachlesen kann. Nicht nur der Untertitel stellt eine Huldigung an den ‚Führer‘ dar (*Eine Abrechnung* nennt sich auch der erste Teil von *Mein Kampf*); vielmehr ist auch vor dem Text Zieglers ein Zitat aus Hitlers Hauptschrift positioniert, worin zum öffentlichen Protest gegen erkannte Gefahren aufgerufen wird. Die Ausstellung sollte somit als Notwendigkeit und Erfüllung einer Forderung Hitlers interpretiert werden.

Wie heute bekannt ist, ging die Ausstellung allein auf Zieglers Initiative zurück; die Vorbereitungen erfolgten zwar mit Unterstützung von Paul Sixt (1936–1945 GMD in Weimar) und Otto zur Nedden (1934–1944 Chefdramaturg in Weimar), aber unter Umgehung aller offiziellen Stellen. Dies war sicherlich ein Grund für die vielfach selbst von amtlicher Seite geäußerten Kritik – manche völkisch denkende „Wissenschaftler“ fühlten sich offensichtlich übergangen. Daneben gab es aber auch einen ganz objektiven Grund: Ziegler war zwar ein alter Kämpfer (Parteiaustritt: 1925), aber kein Fachmann in Sachen Musik. – In der hier vorliegenden Broschüre charakterisierte Ziegler das gezeigte Material als „Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus“ und „des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottung. [...] Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutsche Musik, für die das Volk in seinem gesunden Teil auch kein Empfangsorgan, keine Empfindung und Empfänglichkeit aufbringen wird. [...] Wer die Grenzen in der Klangkombination dauernd verschieben will, löst unsere arische [!] Tonordnung auf.“ Im Grunde hatte man die Präsentation allerdings ganz überraschend modern konzipiert: Die Bilder, Bücher und Musikalien wurden durch Karikaturen ergänzt, und auf Knopfdruck konnten Musikbeispiele abgerufen werden. Im einzelnen gebrandmarkt wurden u. a. die Zeitschriften *Melos* und *Anbruch*, unter den Komponisten die Juden L. Fall, A. Schönberg, F. Schreker, O. Straus, E. Toch und K. Weill sowie arische, aber ebenfalls „entartete“ Künstler, wie A. Berg, P. Hindemith, I. Strawinsky und A. Webern; von den Musikschriftstellern griff Ziegler Adolf Weißmann und Heinrich Strobel an – letzterer habe die Zeitschrift *Melos* „zum Tummelplatz aller Dolchstöße gegen das Deutsche in der Musik“ gemacht.

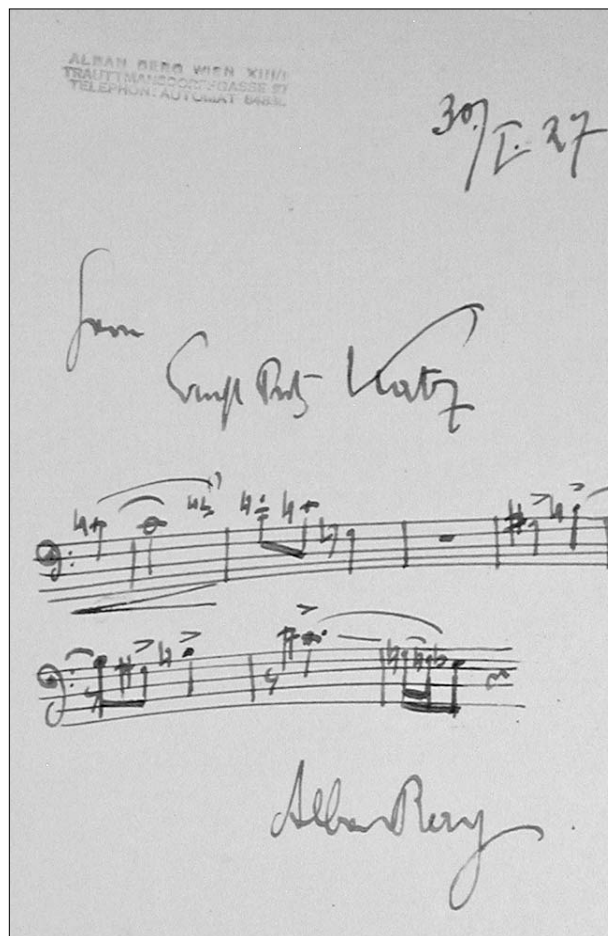
**Die Katalognummern 152 bis 206 zum Thema „Anpassung. Musik und Musikliteratur 1933-1945“ sowie „Unterhaltungsmusik zum Durchhalten in Kriegszeiten“ sind aus Platzgründen nur auf unserer Homepage, Ergänzungsliste zu Katalog 64, einzusehen.**

---

## IV . *„Entartete Musik“ und deren Autoren*

---

Für manche Komponisten, Musiker und Musikforscher ist es schwer, die zutreffendste Einordnung als ‚Feinde‘ des nazistischen Regimes zu treffen. Manche kann man mehreren der folgenden Abschnitte zuordnen – ‚*Entartete Musik*‘ (Kapitel 5), ‚*Überlebensstrategien*‘ (Kapitel 6), ‚*Exil*‘ (Kapitel 7), weshalb einige Komponisten in mehreren Abschnitten vorkommen. So wird – um hier nur einen Namen zu nennen – Anton Webern unter den Autoren der ‚*Entarteten Musik*‘ geführt (als solcher wurde er in der Ausstellung 1938 geführt). Er ist jedoch auch ein Fall der ‚inneren Emigration‘, weil er trotz keinerlei Aufführungsmöglichkeiten im Lande blieb und sich – trotz einiger absichtlich und plakativ nazifreundlichen Äußerungen – nicht die geringste Mühe gab, kompositorisch dem Regime entgegen zu kommen.



*Ein Hauptwerk des „Musikbolschewismus“*

**210. BERG, Alban (1885–1935).** Eigenhändiges Albumblatt m. U. „*Alban Berg*“, mit langem Notenzitat aus *Wozzeck*, einem der Hauptwerke des 20. Jahrhunderts überhaupt; 1 S. gr.-8vo (21,3 x 13,2 cm), für den Schriftsteller Ernst Fritz Katz, datiert „30. / I. [19]27“, mit eigenh. adressiertem Umschlag „*Herrn Ernst Fritz Katz / Frankfurt am Main / Ulmer Str. 5*“ (Poststempel: Wien 31.1.1927), sehr gut erhaltenes Ensemble. **€ 4.800,—**

Ungewöhnlich schönes Blatt, das eine besonders markante Stelle aus *Wozzeck* beinhaltet: Kaum hat Wozzeck Marie umgebracht, stürzt er in die Schenke, in der Burschen und Dirnen zu den Klängen eines verstimmt Klaviers eine „*wilde Schnellpolka*“ tanzen. Wozzeck hat sich an einem Tisch niedergelassen und kommentiert: „*Tanzt alle, tanzt nur; springt, schwitzt und stinkt,*“ – und dann folgt zu der auf unserem Blatt wiedergegebenen Melodie: „*es holt Euch doch noch einmal der Teufel*“. Berg schrieb die dazugehörige siebentaktige Musik auf handgezogenen Linien – jedoch ohne den Text. Wollte er damit ein unausgesprochenes Signal an den aus Frankfurt stammenden Ernst Fritz Katz schicken? Jedenfalls kam *Wozzeck* erst einige Jahre später auf die Frankfurter Bühne, nachdem er am 14. Dezember 1925 (dreizehneinhalb Monate vor der Niederschrift unseres Blattes) in Berlin uraufgeführt worden war. Dazwischen folgten Aufführungen in Oldenburg, Essen, Aachen, Düsseldorf, Königsberg, Lübeck, Köln, Gera, Braunschweig und Darmstadt; fast gleichzeitig mit Frankfurt folgten Freiburg, Wuppertal, Leipzig, Chemnitz, Mannheim – im Ausland Prag (1926), Leningrad (1929), Wien, Amsterdam, Rotterdam (1930), Philadelphia, Zürich, New York (1931), Brüssel, Brünn (1932) und London (1934), bevor die Aufführungen unter dem Einfluss des Nazi-Staates seltener wurden. Angesichts dieser fulminanten Früh-Rezeption ist Alfred Loewenbergs Einschätzung zu zitieren: „*one of the chief works of modern dramatic music*“. Interessant ist, dass Berg im ‚Dritten Reich‘ nicht vollständig abgelehnt wurde: „Er war zweifellos unter den sogenannten Musikbolschewisten die ausgeprägteste Persönlichkeit und an sich ein lauterer Mensch“, wie es Herbert Gerigk 1937 in *Die Musik* formulierte – aber doch ein vorgeblicher „Bolschewist“!

Autographe Albumblätter Bergs – zumal mit einem Zitat aus einem seiner Hauptwerke – gehören zu den größten antiquarischen Seltenheiten.

**211. BERG, A.** *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern. Ausgabe für zwei Klaviere und Geige.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8439, © 1926. 120 S. Klavierauszug von F. H. Klein, 20 S. Geigenstimme, folio. Dunkelgrauer HLn. mit Goldprägung auf dem Rücken. **€ 280,—**

**Erstausgabe** dieser Fassung, in der die originale Klavierstimme dem Primospieler und der Bläsersatz im Klavierauszug dem Secondospieler zufällt. Das Werk ist „Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag“ gewidmet; ein fünftaktiges Motto enthält die Anspielung *Aller guten Dinge* (d. h. Alban Berg, Arnold Schönberg und Anton Webern). Darin sind – soweit dies möglich ist – die Buchstaben der drei Namen in Töne umgesetzt (z. B. in der Geige für den Letztgenannten: a-e-b-e); Berg benützte solche Anspielungen immer wieder beim Komponieren. Die Uraufführung fand 1927 in Berlin unter der Leitung von Hermann Scherchen statt.

Als Schönberg-Schüler und -Freund war Alban Berg dem Regime des ‚Dritten Reichs‘ prinzipiell verdächtig. Am 3. August 1933 bestätigte zwar der ‚Sachverständige für Rasseforschung beim Reichsministerium des Innern‘ Achim Gercke, dass Alban Berg Arier war. Doch passte er natürlich nicht zu den ästhetischen Ansichten des ‚Dritten Reiches‘. Da

Bergs Musik trotz aller Modernität immer noch unübersehbare Bezüge zur (tonalen) Romantik wahrte, riefen seine Kompositionen selbst bei der „gleichgeschalteten“ Musikgeschichtsschreibung der Nazis einen gewissen Respekt hervor. Otto Schumann billigte Berg in seinem Konzertführer noch 1938 zu, im „Schönberg-Kreis [...] ohne Zweifel der begabteste und musikalischste von allen“ zu sein (einzelne Werke werden aber nicht erwähnt). 1942 nahm Moser in sein Musiklexikon (2. Aufl.) Alban Berg ohne geringste diffamierende Nebenbemerkung auf (inhaltlich ist der Artikel allerdings dürftig und zählt nur wenige Werke auf). Dennoch wurde er zu keinem Zeitpunkt offiziell akzeptiert und dementsprechend in der Ausstellung *Entartete Musik* gebrandmarkt.

***Extrem seltenes Exemplar der nicht in den  
Handel gelangten Erstausgabe***

**212. BERG, A.** *Der Wein. Konzertarie mit Orchester.* Wien, Universal Edition, o. Verl.-Nr., © 1931. 55 S. Partitur (Vervielfältigung als Lichtpause), folio. Die einseitig bedruckten Blätter wurden zusammengeklebt und waren ursprünglich fadengeheftet; jetzt weitgehend lose. Handschr. Titelblatt (Tusche in Druckbuchstaben), gelöst. Zahlreiche aufführungstechnische Eintragungen mit Bleistift, Rot- und Blauastift (wohl von verschiedenen Dirigenten); Gebrauchsspuren, ausgebesserte Einrisse. In neuer Mappe (braunes Marmorpapier, Bänderverschluss). **€ 1.200,—**

In den Handel gelangte lange Zeit nur der von Erwin Stein angefertigte Klavierauszug (Universal Edition, Verl.-Nr. 9957), während die Partitur bis 1966 nur als Leihmaterial erhältlich war (zweite Part.-Ausg.: Verl.-Nr. 14286, © 1966, diesmal käuflich). – Alban Berg komponierte die Konzertarie auf einen Text von Charles Baudelaire in der deutschen Übersetzung von Stefan George im Sommer 1929 für die tschechische Sopranistin Růžena Herlingerová (1893–1978), die auch bei der Uraufführung in Königsberg am 4. Juni 1930 sang, und unterbrach deshalb die Arbeit an *Lulu*. Ebenso wie im Violinkonzert, so verwendete Berg hier ebenfalls eine Zwölftonreihe, die stark tonale Bezüge aufweist. – Unter den Dirigenten von frühen Aufführungen der Konzertarie findet sich u. a. Anton Webern, der das Stück in Wien am 21. Juni 1932 in einem Arbeiter-Symphoniekonzert leitete. Eine Untersuchung, ob sich auch von ihm Eintragungen in unserem Exemplar befinden, steht noch aus.

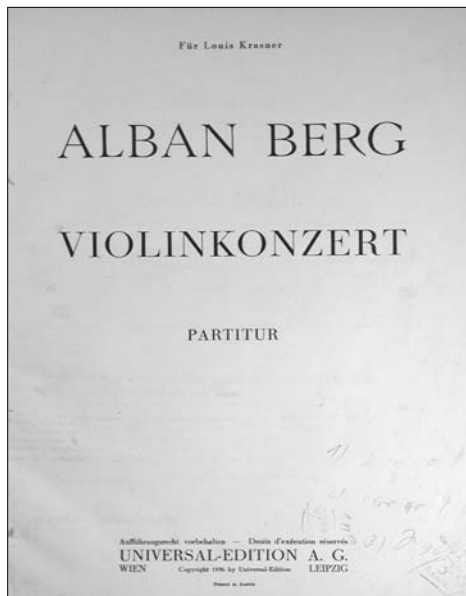
**213. BERG, A.** *Lulu [...] nach den Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora von Frank Wedekind.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10745, © 1936. 317 S. *Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein*, großfolio; gebundenes Exemplar mit fester Buchdecke (Umschlag u. Rücken des O Umschl. aufgezogen). Außen Lagerungsspuren, innen sehr gutes Exemplar mit zahlreichen Bleistifteintragungen (wurde 1961 von der Regie der Staatsoper Hamburg benützt). **€ 350,—**

**Originalausgabe.** – Die Komposition konnte von Berg zwar abgeschlossen werden, doch erstreckt sich die Instrumentierung nur über die beiden ersten Akte. Vom letzten Akt lagen nur 268 Takte sowie die zwei vorab für die *Symphonischen Stücke aus der Oper „Lulu“* fertig gestellten Teile vor. In dieser fragmentarischen Fassung ist das Werk am 2. Juni 1937 in Zürich uraufgeführt und lange Zeit gespielt worden. Friedrich Cerha vervollständigte rund vierzig Jahre später den dritten Akt; in dieser Fassung wurde das Werk am 24. Februar 1979 in Paris erstmals gespielt. Nachdem Erich Kleiber am 30. November 1934 in Berlin die *Symphonischen Stücke aus der Oper ‚Lulu‘* uraufgeführt hatte, schrieb der parteikonforme



Kritiker der *Zeitschrift für Musik* Fritz Stege: „Eine unerfreuliche, zum Teil atonal-abscheuliche Musik mit Saxophon und Vibraphon, mit ‚Filmmusik‘ und anderen überlebten Formen. Ein empörter Zuhörer rief laut: „Heil Mozart!“ – Beiliegend ein kurzer maschinenschriftlicher Brief eines Herrn Zajonic an Dr. Knorr (Hamburgische Staatsoper) vom 15. September 1961, in dem zum Monolog der Geschwitz Stellung genommen wird.

**Modell des Violinkonzerts im 20. Jahrhundert  
Mit einem Brief des Uraufführungsgeigers**



**214. BERG, A.** *Violinkonzert*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10758, 1936. 1 Bl. (Titel, Besetzung), 99 S. Partitur, folio, O Umschlag mit großer Bestempelung „66“; deutliche Gebrauchsspuren (zahlreiche auf-führungstechnische Einzeichnungen, vorwiegend mit Bleistift, seltener mit Blau- oder Rotstift (letztere meist getilgt); deutsche Interpretationshinweise auf Französisch ergänzt, leichte Wendespuren; S. 3/4 mit aus-gebessertem Einriss. € 1.200,—

**Erstausgabe.** – Der Geiger Louis Krasner (1903–1995) hatte sich im Februar 1935 an Berg mit der Bitte gewandt, für ihn ein Violinkonzert zu komponieren. Berg stimmte erst nach einigem Zögern zu, weil er durch die Arbeit an *Lulu* stark beansprucht war. Nachdem er einige neuere Violinkonzerte studiert hatte, um sich mit der Gattung und

der Technik des Solo-Parts vertraut zu machen, war der Tod von Manon Gropius (Tochter von Alma Mahler-Werfel und des Architekten Walter Gropius) am 22. April 1935 der Auslöser, mit der eigentlichen Komposition zu beginnen. Was aber gleichsam als „Requiem“ für Manon geplant war (deshalb die programmatische Widmung „*Dem Andenken eines Engels*“), hat rückblickend den Charakter eines eigenen „Schwanengesangs“ angenommen. Nicht zuletzt die Einarbeitung von Johann Sebastian Bachs harmonisch ungewöhnlichem Choral, „Es ist genug“, unterstreicht die Todesthematik des inzwischen wohl populärsten Werks Bergs. Er hatte es am 12. August nach einer für sein Schaffen ungewöhnlich kurzen Zeit beendet; es ist zugleich seine letzte vollständige Komposition (die Oper *Lulu* gedieh nur noch bis zu Beginn des 3. Aktes). – Die Uraufführung fand am 19. April 1936 im Rahmen des Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona statt. Nachdem Anton von Webern, der das Konzert hatte leiten sollen, sich in letzter Sekunde zurückzog, dirigierte Hermann Scherchen; Louis Krasner spielte den Violinpart. In den nächsten Jahren wurde das Stück vielfach aufgeführt, und vermutlich ist unser Exemplar für ein Konzert im frankophonen Raum ausgeliefert worden (Stempel des „Hauptzollamts“ Wien); hierfür kommen Paris 26. November 1936 (musikalische Leitung Charles Münch) und Brüssel 13. Februar 1938 (Dirigent: Jascha Horenstein) in Frage, wobei Krasner jedesmal als Solist mitwirkte.

Beiliegend ein **eigenh. Brief von Louis Krasner** (Boston, 10. August 1985, 1 S.), des Widmungsträgers und Solisten der Uraufführung, in dem er mitteilt, dass er mit der Library of Congress eine Vereinbarung über seinen musikalischen Nachlass getroffen habe und ihm deshalb keine Materialien zu Bergs Violinkonzert mehr zur Verfügung stünden.

**215. BERG, A.** *Violinkonzert. Ausgabe für Klavier und Violine.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10903, 1938. Stimmen, fol.: Klav. (55 S.), Vl. (15 S.). HLnbd. (mit Goldprägung auf dem Rücken, ohne O Umschl.), Violinstimme separat eingefügt. Bestens erhalten. Aus der Bibliothek *Hanns Jelinek*. € 800,—

Nachdem 1936 die Partitur erschienen war, folgte erst zwei Jahre später (also nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs) diese Fassung (Herstellungsvermerk: *Printed in Germany*), die wohl nur noch erscheinen konnte, weil Berg rassistisch „unbelastet“ war (s. Nr. 211). – Es wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass nicht zuletzt die finanzielle Not des Komponisten einen Anteil an Bergs frühem Tod gehabt habe; nach 1933 entfielen die Tantiemen von reichsdeutschen Aufführungen (und hier besonders diejenigen für *Wozzeck*, einem seiner bis dahin populärsten Werke). – Der Vorbesitzer der Noten, H. Jelinek (1901–1969), war in Wien als Musikpädagoge und Komponist (auch dodekaphonisch) tätig. Gleichwohl steuerte er 1938 als „Begrüßung“ an die „Heimholung der Ostmark ins Reich“ eine Befreiungshymne („Heil Hitler, unser Retter du“) bei. Darüber hinaus ist er weitgehend unpolitisch geblieben.

**216. EYSLER, Edmund (1874–1949) – EWALD, Kurt.** *Edmund Eysler, ein Musiker von Wien. Biographische Skizze.* Wien, Strache [1934]. 67 S. (zusätzl. 5 Tafeln m. Abb.), klein 8vo, O Umschl. (hier faksimiliertes Notenzitat „Küssen ist keine Sünd“ aus Eyslers berühmtester Operette *Bruder Straubinger*), leichte Altersspuren. **Titelseite mit autogramphem Notenzitat (4 Takte) und eigenh. Unterschrift Eyslers.** € 125,—

Obwohl Eysler zusammen mit L. Fall, E. Kálmán, F. Lehár und O. Straus kurz nach der Jahrhundertwende zu den wichtigsten Vertretern der Wiener Operette gehörte, ist er mit seinen etwa fünfzig Bühnenwerke heute nahezu vergessen. Vermutlich ist daran nicht allein sein zeitgebunder Stil schuld, sondern auch das Aufführungsverbot, das nach 1933 für Deutschland und seit 1938 auch für Österreich gegolten hat. Eysler ist bei Stengel/Gerigk mit einem Eintrag als ‚Jude‘ nachgewiesen. Der berühmte, aber bereits betagte Komponist bot anscheinend kein ‚lohnendes‘ Ziel, so dass er – abgesehen vom Aufführungsverbot – das ‚Dritte Reich‘ ohne lebensbedrohliche Repressalien überleben konnte. Ewald bezeichnet Eysler als einen „richtig lieben Kerl“ und meint dann: „Viele Tausende nennen sich seine Freunde, Millionen Menschen kennen ihn, aber nicht einer ist darunter, der dem Meister irgendwie feindlich gesinnt wäre.“ – In einer Übersicht sind die Bühnenwerke Eyslers aufgelistet (Angaben zur Gattung, zu den Librettisten, Uraufführungsdaten und Verlage).

**217. HAAS, Pavel (1899–1944).** *Quintett pour instruments à vent. Op. 10 (1929).* Prag, Edition Sádlo, Verl.-Nr. 754301, 1934. 23 S. Partitur, fol. Ungeheftet. Sehr gut erhalten. € 120,—

Das Stück ist für das Mährische Bläserquintett (Brünn) komponiert worden und besteht aus den vier Sätzen *Preludio – Preghiera – Ballo eccentrico – Epilogo*. – Haas stammte aus Brünn

und hatte bei Janáček Komposition studiert. Seit 1935 war er in seiner Heimatstadt als privater Musiklehrer tätig. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft erhielt er nach der deutschen Besetzung der Tschechischen Republik Aufführungsverbot; 1941 wurde er verhaftet und in das Konzentrationslager Terezín verschleppt, wo mehrere Kompositionen (darunter die unter Kat.-Nr. 220 nachfolgende Liedersammlung) entstanden. Zuletzt ist er nach Auschwitz deportiert und dort (wahrscheinlich am 18. Oktober 1944) in den Gaskammern ermordet worden.

**218. HAAS, Pavel.** Sammelband Klaviermusik zu zwei Händen von elf tschechischen Komponisten: *Klavír 1937*. Prag, Umělecká, 1937. 46 S., folio. OBroschur, Umschlag gelöst; sonst ausgezeichnet erhalten. Mit Vorwort in tschechischer Sprache. € 250,—

Einzigartige Sammlung mit Klaviermusik, die einen eindrucksvollen Überblick über die stilistische Vielfalt der Musik um 1935 bietet. Da sämtliche Stücke die Kriterien ‚entarteter‘ Musik erfüllen (s. u.), war diese Publikation freilich nur in der unbesetzten Tschechoslowakei möglich. – Inhalt:

**HLOBIL, Emil (1901–1987).** *Introdukce*. S. 6–9.

**HAAS, Pavel (1899–1944).** *Pastorale ze suity pro Klavír*, op. 13. S. 10–12.

**HÁBA, Karel (1898–1972).** *Hrst pomněnek na hrob Mistra Josefa Suka v Křečovicích*. S. 13–15.

**KAPRÁL, Václav (1889–1947).** *Sonatina bucolica dru Václavu Stěpánovi*. S. 16–21.

**KREJČÍ, Iša (1904–1968).** *Recitativ a chorál ze Sonatiny věn. Dru V. Holzknichtovi*. S. 22f.

**MARTINŮ, Bohuslav (1890–1959).** *Dumka paní J. Roudnické*. S. 24f.

**BOŘKOVEC, Pavel (1894–1972).** *Largo II. Věta ze Čtyřvěté partity věn. R. Firkušnému*. S. 26–29.

**PÍCHA, František (1893; Sterbedatum nicht bekannt).** *Scherzo*. S. 30–35.

**MOYZES, Alexander (1906–1984).** *Dvě skladby z Divertimenta* op. 11. S. 36–39 (original f. Klavier u. Orchester).

**BARTOŠ, František (1905–1973).** *Danse simple dru V. Holzknichtovi*. S. 40–42.

**JEŽEK, Jaroslav (1906–1942).** *Dvě věty z Malé suity pro klavír*. I. *Intermezzo* / II. *Oh, girls!* S. 43–46.

Obwohl die meisten Stücke nicht mehr tonal sind, haben sie mindestens punktuelle Bezüge zu den traditionellen Dreiklängen nicht ganz aufgegeben. Dies und eine wesentlich einfachere, immer wieder stark motorische Rhythmik unterscheidet die hier versammelte tschechische Moderne von der deutschen Avantgarde um Schönberg. Hlobil schrieb z. B. eine deutlich homophon geprägte Musik mit oftmals wuchtigen, in beiden Händen jedoch gleichzeitig erklingenden Akkorden verschiedener Dur- oder Moll-Tonarten; die Rhythmik ist sehr einfach. – Karel Hába, Bruder des durch seine Vierteltonmusik bekannteren Alois Hába, entfernt sich wesentlich weiter von tonalen Bezügen, und doch findet man auch bei ihm ganz selbstverständlich neben Dissonanzen auch Dur- und Mollakkorde. Zwei Stücke (Kaprál und Moyzes) wurden noch mit Generalakzidenzien notiert, obwohl sie sich vom tonalen Zentrum immer wieder entfernen.

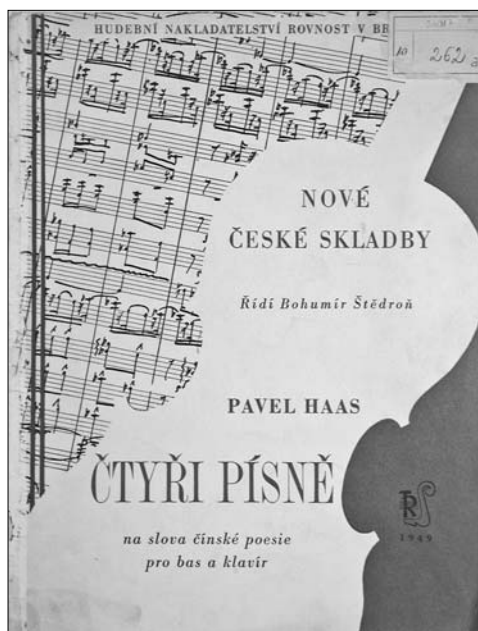
Neben Bartoš und Martinů ist heute Pavel Haas der bekannteste Komponist in dieser Sammlung. Haas' *Pastorale* hebt sich vom traditionellen Gattungscharakter deutlich ab: Anstelle des üblichen 6/8-Taktes herrschen nun Viertel-Metren vor (teilweise zu ungewöhnlichen Taktarten, wie 6/16 oder 12/16 verwandelt), und von der üblichen Ausstrahlung einer ‚ländlichen Idylle‘ kann ebenso wenig die Rede sein (atonale Struktur, Staccatopassagen, klangvolle Akkordschichtungen). Lediglich eine synkopierte, teilweise ‚dolce‘ oder ‚espressivo‘ vorzutragende Melodiefloskel mag als Relikt einer Schalmey zu verstehen sein.

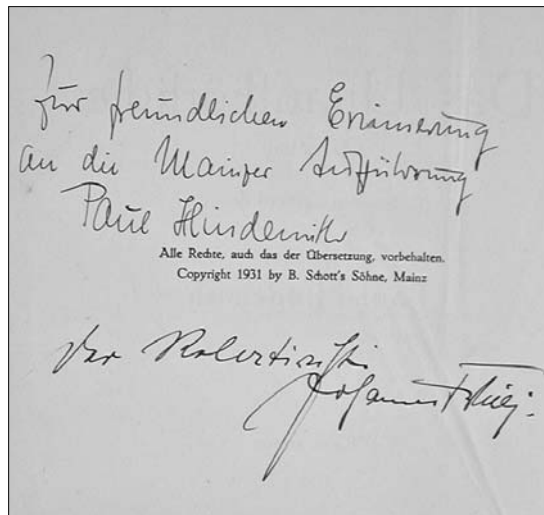
**219. HAAS, Pavel.** *Šeptem (Geflüster; für Klavier)*. In: *Mährische Komponisten an die Jugend*. [16 Klavierstücke verschiedener Komponisten]. Brunn, Pazdírek, Verl.-Nr. 650, © 1936 (*Edition de l'association des Compositeurs de Moravie*, Nr. 1). 23 S., folio, m. O Umschl. (brüchiger Falz). Innen schwach gebräunt (bei einem Stück zahlreiche aufführungstechnische Eintragungen). € 180,—

Neben der ein Jahr später erschienenen Sammlung mit 14 Klavierstücken von elf Komponisten (s. Kat.-Nr. 218) ein weiteres Dokument über das musikalische Schaffen in der Tschechoslowakei um 1935. Hier handelt es sich um kurze Klavierstücke (keines länger als zwei Seiten), zumeist mit programmatischen Titeln, was eine gewisse Nähe zur romantischen Tradition vermuten lässt; tatsächlich sind die tonalen Bindungen hier wesentlich ausgeprägter als in der anderen, 1937 veröffentlichten Sammlung. – Die Notwendigkeit des verhältnismäßig kleinen Landes, Musikalien für den internationalen Markt zu produzieren, zeigt sich an der viersprachig gedruckten Ausgabe (Tschechisch, Französisch, Deutsch und Russisch). – Eröffnet wird die Sammlung mit *Vzpomínka (Erinnerung)* von Leoš Janáček, einer kurzen Komposition von gerade 14 Takten, die beinahe den Charakter eines Albumblattes aufweist. Erstmals war das Stück im 6. Heft der jugoslawischen Zeitschrift *Muzika* erschienen, doch stellt die vorliegende zweite Ausgabe die besser zugängliche und damit wirkungsgeschichtlich bedeutendere Quelle dar. – Neben Janáček als dem heute bekanntesten tschechischen Komponisten der Zeit, ist mit *Šeptem (Geflüster)*, einer leise dahin huschenden kleinen Studie von Pavel Haas, ein weiterer im Westen immer noch geläufiger Künstler vorhanden. Die übrigen (u. a. Ferdinand Vach, Jaroslav Kvapil, Jan Kunc oder Stanislav Goldbach) sind hingegen mit den gängigen Nachschlagewerken kaum nachweisbar.

**220. HAAS, Pavel.** *Čtyři Písně na slova čínské poesie pro bas a klavír* [Vier Lieder nach chinesischen Gedichten für Bass mit Klavierbegleitung]. Brunn, Nakladatelství Rovnost, 1948 (*Nové České Skladby*, Nr. 4). 23 S., folio. Geklammert m. O Umschl. (dieser am Rücken gerissen, jetzt von transparenten Klebestreifen zusammengehalten. Allgemein Gebrauchsspuren; Bleistiftezeichnungen). € 180,—

Für seine Liedkompositionen griff Haas mehrfach auf fernöstlicher Lyrik zurück (darunter Gedichte von R. Tagore und chinesische Dichtung beispielsweise bereits für op. 4). Auf S. 2 befindet sich eine umfangreiche Würdigung des Komponisten in tschechischer Sprache mit eingeklebtem Porträtfoto. Die Kompositionstechnik mit den vielfach motorischen bzw. ostinaten Passagen erinnert stilistisch an Janáček, doch sind bei Pavel Haas tonale Bezüge kaum mehr erkennbar. Die Lieder sind zwischen dem 24. Februar und dem 27. April 1944 im KZ Terežín entstanden (jedes Stück ist am Schluss datiert); die Texte liegen ausschließlich in tschechischer Nachdichtung vor.





**221. HINDEMITH, Paul (1895–1963).** *Das Unaufhörliche. Oratorium.* Text von Gottfried Benn. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 32937 (Edition Schott No. 3258), 1931. 2 Bll. (Titel, Inhalt, Besetzung), 139 S. Klavierauszug, folio, leichte Gebrauchsspuren. Ohne vorderen Umschlag. Die Partie des Solo-Soprans ist mit Rotstift markiert. Auf der Rückseite des Titelblatts befindet sich eine autographe, undatierte Widmung des Komponisten: **Zur freundlichen Erinnerung an die Mainzer Aufführung Paul Hindemith.** € 450,—

**Erstausgabe des Klavierauszugs** (die Partitur und das Aufführungsmaterial waren nur leihweise erhältlich.) – Nachdem es 1930 zwischen Hindemith und Brecht zum Bruch gekommen war, suchte sich der Komponist einen anderen ‚modernen‘ Dichter und fand ihn in Gottfried Benn. Das erste Ergebnis waren drei Chorsätze, denen mit *Das Unaufhörliche* ein geradezu sinfonisch ausgeweitetes, abendfüllendes Werk folgte (mit monumentalem C-Dur-Schluss!); das Libretto hatte der Dichter in Hindemiths Auftrag geschrieben. Benn erläuterte während der Entstehung brieflich: „Dieser Text, genannt ›Das Unaufhörliche‹, ist kein Lehrstück, sondern mehr eine Dichtung. Der Name soll das unaufhörlich Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte, die Vergänglichkeit der Größe und des Ruhms, das unaufhörlich Zufällige und Wechselvolle der Existenz schildern, vielmehr lyrisch auferstehen lassen.“ Es drückt sich darin nicht zuletzt die klare Abgrenzung gegenüber Brechts engagiertem Kunstverständnis aus, was Benn gerade wegen Hindemiths vorausgegangener Zusammenarbeit mit diesem für notwendig hielt. Es muss sich damals um einen wirklich gelungenen Schöpfungsprozess mit einem gegenseitigen Geben und Nehmen gehandelt haben. Hindemith zeigte sich ebenso für Benns Wünsche offen, wie umgekehrt. Die Uraufführung fand am 21. November 1931 unter der Leitung von Otto Klemperer in Berlin statt.

**222. HINDEMITH, P.** *Das Nusch=Nuschi / Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt von Franz Blei, Musik von Paul Hindemith Op. 20 / Klavier-Auszug...* Mainz, B. Schott's Söhne, V.-Nr. 30687, © 1921 [erschienen 1922]. 2 Bll., 123 S., Großfolio (33×27 cm), schöner neuer Einband m. goldgepr. Lederetikett, vorderes Blatt der OBroschur mit der Farb-Umschlaggestaltung von Reinhold Ewald eingebunden. € 380,—



Sehr seltene **Originalausgabe**. Die Verlagsankündigung nach S. 123 führt einige auch erst 1922 erschienene Werke Hindemiths auf (bis Op. 27), deren Veröffentlichung bei Erscheinen dieses Klavierauszugs offensichtlich schon fest geplant waren. Jedenfalls legt der Stempel „Besprechungs-Exemplar“ die Vermutung nahe, dass es sich hier um den frühesten Abzug handelt. Das 3. Bild enthält denn auch noch die ausgiebigen *Tristan*-Zitate („mir dies! Wohin nun Treue, da er sie verriet!“ – Text und Musik aus König Markes Replik, inklusive „Tristan-Motiv“!), die, in durchaus komischen Kontext travestiert, als Sakrileg empfunden worden und für den Uraufführungsskandal mit verantwortlich waren. Hindemith strich sie bereits 1922 für die zweite Inszenierung in Frankfurt; schließlich hat er vor dem konventionellen Operngeschmack kapituliert und zog das Werk ganz zurück, was für die besondere Seltenheit des Drucks mit verantwortlich sein dürfte. Erst nach Hindemiths Tod wurden wieder Aufführungen zugelassen. – *Das Nusch-Nuschi*, dessen Premierenproduktion (Stuttgart, 4. Juni 1921) von Oskar Schlemmer ausgestattet worden war, ist ein frivol-erotisches Märchen, mit dem Hindemith den reaktionär-idealistischen Operngewohnheiten kurz nach dem Ersten Weltkrieg Hohn sprach. Die Desavouierung herrschender Sexualmoral, die politische Satire (gegen Kaiser Wilhelm II.) und die künstlerischen Tabuverletzungen (gegen Wagner, Strauss und Puccini) erregten das Publikum so sehr, dass das Werk nach der zweiten, von vorsätzlichen Tumulten gestörten Vorstellung in Stuttgart abgesetzt werden musste!

#### **Gottfried von Einems Exemplar**

**223. HINDEMITH, P.** *Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34002, © 1935 (*Edition Schott*, Nr. 3300). XII S. (Titel, Personenverzeichnis, Inhalt, Vorspiel), 283 S. Klavierauszug vom Komponisten, folio. OBroschur; außen mit unbedeutenden Lagerungsspuren, sonst ausgezeichnetes Exemplar aus Vorbesitz von **Gottfried von Einem** (eigenh. Namenszug auf der Titelseite mit der Datierung 1944). € 280,—

**Originalausgabe.** – Obwohl Hindemith bei der *Mathis*-Komposition bereits vom ‚wilden‘ Stil der 1920er Jahre abgerückt war und gerade mit dieser Oper eigentlich für die Kulturpolitik des ‚Dritten Reiches‘ tragbar gewesen wäre (tonale Strukturen und Einbeziehung alter deutscher Musik), haftete diesem Komponisten auch 1935 noch immer so sehr der Ruf des ‚Bürgerschrecks‘ an, dass – trotz Wilhelm Furtwänglers Vermittlung – eine reichsdeutsche Uraufführung nicht möglich war (sie fand erst am 28. Mai 1938 in Zürich statt). Der Dirigent konnte lediglich die „Mathis“-Sinfonie durchsetzen, die am 27. Februar 1934 Berlin erstmals gespielt wurde. Das zwiespältige Verhältnis des Regimes zu Hindemith spiegelt sich in Mosers *Musiklexikon* wider, in dem 1935 zu lesen war, dass der Komponist in den 1920er Jahren „einen Tiefpunkt“ durchschritten habe, numehr aber „der Durchbruch deutscher Vertiefung sichtbar geworden“ sei; Moser hoffte damals sogar, dass der heftig umstrittene, aber noch nicht im Exil lebende Komponist eine Zukunft im ‚Dritten Reich‘ haben möge: „Möchte er sich harmonisch immer mehr wieder zu fester Tonalität zurückfinden und nach so langem Spötteln sich nicht mehr vor seiner eigentlichen religiösen Wärme genieren!“ Sieben Jahre später war der Bruch jedoch vollzogen, was Moser mehr oder weniger offen bedauert: „Die Frage, ob Hindemith ‚Kulturbolschewist‘ sei, ist (obwohl er 1921–26 sich bedenklich allen Auflösungsstendenzen hingegeben hatte) nach seiner inzwischen sichtbar gewordenen Entwicklung eher zu verneinen“; seit dem Oratorium *Das Unaufhörliche* oder *Mathis der Maler* sei „die Rückwendung zu deutscher Haltung spürbar geworden.“ (In der Nachkriegsausgabe des Lexikons hieß es übrigens inhaltlich kaum abweichend: „In den Jahren 1921–26 machte H. jene Sturm- und Drangzeit durch, die manchen berechtigten Zweifel am Ernst seines Wollens weckte“; danach sei aber „die Rückwendung zu ernster Haltung Ereignis“ geworden und deshalb sei Hindemiths „Ausschaltung während der zwölf Jahre als angeblicher ‚Kulturbolschewist‘ zu bedauern.“) – Hindemith hatte mit *Das Unaufhörliche* und *Mathis der Maler* dem Schrifttum zwar auch nach 1933 Respekt abgewonnen, und Furtwängler setzte sich für ihn ein; doch kam es zu keinem ‚Frieden‘ mit dem Regime. Er zählte weiterhin zu den ‚Entarteten‘; man verbot seine Werke zwar nicht, behinderte sie aber so stark, dass Hindemith ab 1935 meist in der Türkei arbeitete, 1938 in die Schweiz und 1940 in die USA übersiedelte. Siehe auch Kat.-Nr. 221.

#### *Otto Klemperer als Komponist*

**224. KLEMPERER, Otto (1885–1973).** *Lieder für eine Singstimme und Klavier. Hohe Ausgabe.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 30261–30263, 1915. 5+5+6 S., folio. Jeweils ungeklammert m. O Umschl. Sehr gut erhalten (immer mit dem gleichen zeitgenöss. hs. Besitzvermerk). **€ 180,—**

Klemperer gehörte zu den von den Nazis besonders heftig attackierten Musikern. Dies hatte zum einen antisemitische Gründe, zum anderen hing es aber auch mit seiner Arbeit in der Weimarer Republik zusammen. Seit 1927 war er GMD an der Kroll-Oper in Berlin; er habe sie (so zu lesen bei Stengel/Gerigk) „zur jüdisch-marxistischen Experimentierbühne herabgewürdigt und in wenigen Jahren künstlerisch und finanziell derart ruiniert, daß sie für immer geschlossen werden mußte. Seine Hauptaufgabe sah Klemperer in der bewußten Entstellung deutscher Meisterwerke.“ – Dass Otto Klemperer sich auch als Komponist versuchte, ist über seiner herausragenden Rolle als Dirigent völlig in Vergessenheit geraten. Er veröffentlichte während des Ersten Weltkriegs insgesamt sechs Lieder in Einzelausgaben, die zwar nicht als Reihe gekennzeichnet, die aber in gleicher Aufmachung mit einheitlicher Haupttitelseite erschienen sind. Hier liegen alle Lieder nach eigenen Gedichten vor, in denen sich die ernste

Zeit inhaltlich und atmosphärisch widerspiegelt: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* („Neues Wort und neuer Ton zu dem alten Lied“); *Gebet* („Herr mein Gott, der du erhöret hast“); *Lied* („Ungesucht gefunden preis ich meinen Stern“); bei den übrigen Textdichtern handelt es sich um H. Heine, J. W. Goethe und J. M. Miller. – Während sich *Lied* in verhältnismäßig traditionellen Bahnen bewegt, fehlt bei den anderen ein einheitliches Taktgefüge; sie bewegen sich harmonisch außerdem an der Grenze der Tonalität. – Klemperer hatte u. a. bei Hans Pfitzner studiert, dessen Assistent er später in Straßburg wurde. Nach seiner Emigration studierte er nochmals bei Arnold Schönberg in Los Angeles, und im Lauf der Zeit sind insgesamt rund einhundert Lieder, sechs Sinfonien und die nie ganz beendete Oper *Das Ziel* entstanden (das Meiste blieb unveröffentlicht).

**225. KLEMPERER, Otto.** *Pater Noster und Ave Maria für eine hohe Singstimme mit Begleitung von Streichinstrumenten oder eines Tasteninstrumentes (Klavier, Cembalo, Orgel oder Harmonium)*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 32914, © 1931. 1 Bl. (Titel), 4 S. Partitur, folio. Geklammert m. O Umschl.; sehr gut erhalten (unbedeutende Lagerungsspuren auf dem Umschlag). € 75,—

Der Titelgebung nach könnte man eine zweisätzigige Komposition vermuten, doch besteht das Stück aus einem Satz, in dem – lediglich von einer kurzen Fermate unterbrochen – die beiden liturgischen Texte aufeinander folgen. Sie sind zweisprachig (lateinisch-deutsch) wiedergegeben, und obwohl keine Tempoangaben vorhanden sind, handelt es sich um eine durchgehend getragene Musik; weitgehend von langen Instrumentalakkorden gestützt, wurde der Text nahezu syllabisch vertont. – Das geistliche Werk ist dem „Prälaten Dr. Franz Xaver Münch in Freundschaft und Dankbarkeit“ gewidmet.

**226. KRENEK, Ernst (1900–1991).** Maschinenschriftl. Empfehlungsschreiben m. U., Los Angeles, Oktober 1953. 1 S., 8vo (20,5×12,5 cm, 1 Bl.). Dünnes Papier, etw. knitterfältig. € 150,—  
„*Bis zum Jahr 1938 [Emigration Kreneks aus Österreich] hatte ich oft die Freude, Ré Koster de Yong in Aufführungen meiner Lieder am Klavier zu begleiten, und ich habe stets ihr Verstaendnis fuer neue Musik, ihre Musikalitaet, Sensitivitaet, ihr Einfuehlungsvermoegen und technisches Koennen sehr bewundert.*“ Es schließt sich die besondere Empfehlung der Sängerin als Pädagogin an.

#### *Paradigma der ‚entarteten Musik‘*

**227. KRENEK, Ernst.** *Jonny spielt auf. Oper in zwei Teilen*, op. 45. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8624, © 1927. 347 Partitur, folio, einige Bleistifteintragungen, neuer Lnb. mit dem aufgezogenen Titelbl. des O Umschlags. Spektakuläres Sammlerstück in bestem Erhaltungszustand. € 2.900,—

Extrem seltene **Originalausgabe der Dirigierpartitur**, die in **nur 97 Exemplaren** gedruckt worden und nicht in den Handel gekommen ist. – Nachdem Kreneks Schaffen zunächst stark vom expressionistischen Stil geprägt war, weist diese 1925/26 nach einem eigenen Libretto komponierte Oper (mit dem übrigens so herrlich falsch geschriebenen Namen – eigentlich: ‚Johnny‘) zwar Rückgriffe zu tonalen Strukturen auf; die Einbindung





von Stilelementen des Jazz in das traditionelle Musiktheater stellt aber zugleich eine Referenz an die Unterhaltungsmusik der 1920er Jahre dar. Das Auftreten von ‚Negern‘ in dieser Oper bedeutete für reaktionäre Kreise einen unverzeihlichen Skandal. Im Hinblick auf den heterogenen Stil schrieb Alfred Heuß anlässlich der Uraufführung, Krenek sei „das kompositorische Ebenbild des Titelhelden, des völlig unbeschwerten Neger-Jazzgeigers Jonny, der skrupellos zusammenrafft, was ihm gefällt. [...] Überhaupt erkennt man nunmehr klar, daß Krenek Neues eigener Herkunft wenig zu vergeben hat, seine Stärke vielmehr darin liegt, Typisches frisch, unbeschwert, mit kaltblütiger Beherztheit auszuspielen.“ Immerhin lobte er „das Fehlen der hysterischen Gesangslinie“, fand aber die gesamte Musik „meist grob und unelastisch“. Besonders störte ihn aber das Libretto: „Eine üblere Entgleisung hat die deutsche Opernbühne – trotz Schreker – noch kaum gesehen als diese Verherrlichung unbeschwerten Gaunertums.“ Heuß, der schon in seiner Uraufführungskritik von 1927 die bange Frage gestellt hatte, wie man mit derartigem vor dem Ausland dastehe, registrierte zufrieden ein Jahr später den Münchner Skandal, „wie man sich ihn schöner nicht denken kann. Man arbeitete mit Stinkbomben, ließ Mäuse unter die Zuschauer laufen, um eine Panik hervorzurufen“. Das Verbot 1933 in Deutschland und in der Folgezeit in den anektierten bzw. besetzten Gebieten beendete den spektakulären Siegeszug von *Jonny spielt auf* durch die deutschen Theater. Krenek wende sich „mit einem kräftigen Ruck dem modernen Problem, das uns der Aufstieg Amerikas bereitet, zu [...] Der Verfall Europas, das Niggertum in der Musik und im Tanz“ seien die Grundgedanken seines Werkes. Trotz einiger Wiederbelebungsversuchen nach 1945 hat das Stück den Sprung ins feste Repertoire bisher nicht wieder geschafft. – Krenek galt seit dem Sensationserfolg seiner Oper *Jonny spielt auf* als der nicht-jüdische Hauptvertreter der ‚Entarteten‘ schlechthin. Die seit 1933 sehr vorsichtig-konservativ werdende österreichische Kulturpolitik beraubte Krenek auch in seiner österreichischen Heimat des Unterhalts aus seinen Kompositionen, was ihn zu vielen Reisen, u. a. in die USA, zwang, wo er sich 1938 niederließ.

*Ein kaum bekannter Umschlag für ‚Jonny‘*



**228. KRENEK, E.** *Jonny spielt auf. Oper in zwei Teilen*, op. 45. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8621, © 1926 [Abzug XI/1927]. 213 S. Klavierauszug vom *Komponisten*, folio. OBroschur; nahezu ohne Alterungsspuren. € 750,—

Sonderexemplar der Originalausgabe des Klavierauszugs mit der hübschen, mehrfarbigen Umschlag-Illustration der mit Krenek befreundeten Malerin Grete Klüber (der geigespielende Jonny mit Ziertitel und einigen stark abstrahierenden Darstellungen von Musikinstrumenten in konstruktivistischem Stil). Dieses Titeldekor war ursprünglich für die Partitur bestimmt gewesen, kam dort jedoch nicht zur Verwendung (Anmerkung in der Handschrift der Künstlerin: *für Ernst Krenek Einband für Partitur*).

*Kreneks erstes Zwölfton-Werk*

**229. KRENEK, E.** 6. *Streichquartett*, op. 78. 54 S. Partitur, folio. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10896, 1937. OBroschur; sehr gutes Exemplar. € 65,—

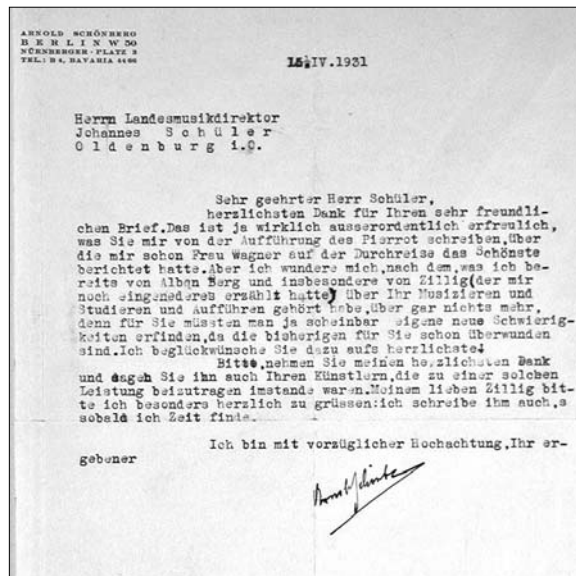
Krenek gehörte seit der Jazz-Oper *Jonny spielt auf* zu den besonders heftig bekämpften Komponisten, was sich nach seinen atonalen Experimenten noch verstärkte. Rückblickend meinte der Komponist: „Die Aufführung eines meiner Werke, die für den Tag nach den Hitlerwahlen um März 1933 in einer deutschen Stadt angesetzt war, wurde unmittelbar nach dem Bekanntwerden der Wahlresultate abgesagt. Seit jenem Tag ist bis zum Niederbruch der Nazi-Herrschaft meines Wissens kein Ton von mir in Deutschland gespielt worden“ (gemeint sind die Reichstagswahlen von 5. März 1933, bei denen die NSDAP deutliche Gewinne verzeichnen konnte). – Opus 78 ist Kreneks erstes zwölftönig komponiertes Streichquartett, und demgemäß erinnert das Notenbild stark an Schönbergs Kompositionen (einschließlich der Kategorisierung der einzelnen Bestandteile in Haupt- und Nebenstimmen). Das 601 Takte umfassende Werk besteht formal aus fünf Sätzen, die ohne Pausen gespielt werden sollen und von denen der letzte eine *Fuga a quattro soggetti* ist. – Ein Jahr vor dem ‚Anschluss‘ war Österreich zum Rückzugsgebiet ‚entarteter‘ oder ‚rassefremder‘ deutschsprachiger Künstler geworden, die hier noch ohne Verlust ihrer nationalen Identität arbeiten konnten. Wie die Musikalienwerbung auf dem hinteren Umschlag zeigt, bestand hier aber auch für die reichsdeutschen Verlage eine Art ‚Hintertüre‘, weil sie sich in Österreich noch an der Produktion längst verbotener Werke beteiligen konnten: Hier ist es der Schott-Verlag, der gemeinschaftlich mit der Universal Edition weitere Stücke von Krenek herausbrachte.

**230. KRENEK, E.** *Karl V. Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen. Op. 73. Fassung 1983.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10530, © 1933, renewed 1961 [hier: 1983]. 316 S. Klavierauszug mit Text vom Komponisten, folio, broschiert. Beiliegend ein Besetzungszettel von der Wiener Premiere am 18. Oktober 1983 (Leitung: Erich Leinsdorf; unter den Mitwirkenden Günther Reich, Karan Armstrong, Gundula Janowitz und Heinz Zednik), **mit Autogramm des Komponisten.** Gelockert, insgesamt aber sehr gutes Exemplar. Auf einem separaten Blatt befinden sich Hinweise zur neuesten Fassung (*Errata-Liste*). € 160,—

Krenek hatte seine erste Zwölftonoper im Frühjahr 1933 abgeschlossen; sie sollte in der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Clemens Krauss uraufgeführt werden (obwohl dieser zur musikalischen Elite des ‚Dritten Reiches‘ gehörte). Unter dem Druck rechter Kreise zog jedoch Krauss seine Zusage zurück, und so konnte die Uraufführung erst am 22. Juni 1938 in Prag stattfinden. Wie schon in seinem Einakter *Der Diktator* (1928) setzt sich Krenek auch hier mit totalitärer Macht auseinander. Es handelte sich also um ein höchst aktuelles Stück.

**231. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** Maschinenschriftlicher Brief m. eigenh. U., Berlin, 15. April 1931, an *Herrn Landesmusikdirektor* Johannes Schüler (1894–1966) in Oldenburg. 1 S., 4to (27,5×18 cm; 1 Bl. m. gedrucktem Absender). Zwei Brieffaltungen (hier schwach brüchig); mehrfach Tippfehler, die eigenhändig korrigiert sind. € 1.650,—

Schüler hatte dem Komponisten von einer wohl sehr erfolgreichen Aufführung des *Pierrot lunaire* berichtet, wofür sich Schönberg nun bedankt: „Das ist ja wirklich ausserordentlich erfreulich, was Sie mir von der Aufführung des Pierrot schreiben, über die mir schon Frau Wagner [vermutlich die Sängerin Erika von Wagner – später: Stiedry-Wagner] auf der Durchreise das Schönste berichtet hatte. Aber ich wundere mich, nach dem, was ich bereits von Alban Berg und insbesondere von Zillig (der mir noch eingenederes [sic] erzählt hatte), über ihr Musizieren und Studieren [bei der] Aufführen gehört habe, über gar nichts mehr, denn für Sie müssten [!] man ja scheinbar eigene neue Schwierigkeiten erfinden, da die bisherigen für Sie schon überwunden sind.“ – Was Schönberg zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen konnte: Schüler würde sich nicht nur in das Musikleben des ‚Dritten Reiches‘ (wenn auch in keiner wirklich herausragenden Position) eingliedern; er trat 1937 auch der NSDAP bei. Ab 1936 war er GMD an der Staatsoper Berlin und hatte 1939 den Titel ‚Staatskapellmeister‘ erhalten. Ein rückblickend zweifelhafter Höhepunkt seiner Karriere in der Reichshauptstadt war am 30. April 1943 ein Festkonzert im Mosaiksaal der Reichskanzlei.



Moses nicht Aron zur Verantwortung  
Der Gedanke ist verfälscht,  
alles ist den Bildern geopfert  
und  
jetzt herrschen die Bilder  
und nicht mehr  
der Gedanke:  
Die Feuersäule und die Wolkensäule  
führen die Juden  
nicht zu dem Gedanken  
nicht zu Gott,  
sondern  
aus der Wüste heraus  
dem  
Materiellen  
zu  
Zu einer Erfüllung

**Paradigma des Kampfs zwischen Spiritualität und Materialismus**

**232. SCHÖNBERG, A.** Autographes Memorandum zur letzten Szene des zweiten Aktes der Oper *Moses und Aron*. Undatiert (vermutlich 1931 oder 1932). 1 S. aus einem linierten Notizbuch in kl.-4to (19,4×12 cm), Aktenlochung. Beiliegend ein Brief von Gertrud Schoenberg vom 8. Mai 1958, in dem sie über den Fund des Manuskriptes berichtet. € 6.800,—

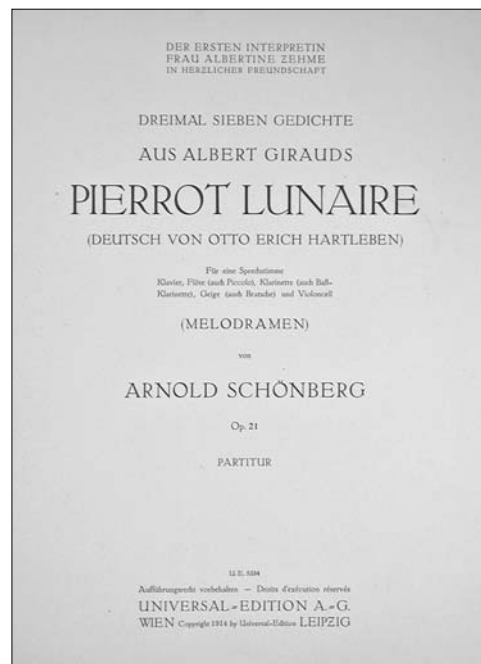
Das Dokument vermittelt einen aufschlussreichen Einblick in Schönbergs Schaffensprozess. Offenbar skizzierte der Komponist manchmal zuerst seine wichtigsten Ideen in der Form einer philosophischen Zusammenfassung, bevor er größere Teile des Texts oder der Musik ausarbeitete. Unser Manuskript enthält nicht nur die Hauptgedanken aus dem 2. Akt von *Moses und Aron*, sondern beinahe des ganzen Werks. Während Moses wieder den heiligen Berg besteigt, fordert sein Bruder Aron das Volk zur Anbetung des goldenen Kalbs auf. Bei seiner Rückkehr findet Moses das Volk beim ausschweifenden Festgelage. Im Streit herrscht er Aron an: „Was hast du getan?“ Die beiden Brüder repräsentieren die gegensätzlichen Formen der Gottesverehrung, was zugleich für Schönberg die beiden Prinzipien von Spiritualität schlechthin bedeutet, und hier notierte der Komponist:

„Moses zieht Aron zur Verantwortung / Der Gedanke ist verfälscht / alles ist den Bildern geopfert / und / jetzt herrschen die Bilder / und nicht mehr der Gedanke: / Die Feuersäule und die Wolkensäule / führen die Juden / nicht zu dem Gedanken / nicht zu Gott / sondern / aus der Wüste heraus / dem / Materiellen / zu / Zu einer Erfüllung.“

Die Oper *Moses und Aron* war in drei Akten konzipiert, aber Schönberg beendete lediglich den ersten und zweiten (Mai 1930–März 1932). Offenbar konnte der Komponist keine zufriedenstellende Lösung dafür finden, wer von den beiden – Moses oder Aron – den geistigen Kampf gewinnen sollte. Tatsächlich hat Schönberg den 3. Akt nie komponiert, und am 17. September 1933 teilte er Alban Berg resigniert seine Befürchtungen mit, dass alle seine großen Werke in der Gefahr seien, Skelette zu bleiben. – Bevor er dies geschrieben hatte, war Schönberg auf Druck des Direktors, Max von Schillings, aus seinem Amt bei der Preußischen Akademie der Künste entlassen worden. Zu diesem Zeitpunkt hatte Schönberg Deutschland schon verlassen und hielt sich in Paris auf, wo er am 24. Juli 1933 mit Marc Chagall als Zeugen vom Protestantismus zum Judentum zurück konvertierte. Er kam am 31. Oktober des Jahres in den USA an, aber trotz seiner Berühmtheit konnte er die materielle Sicherheit nie mehr erlangen, die er vor Hitlers ‚Machtergreifung‘ besaß. Dies macht es nicht zuletzt verständlich, dass Schönberg für sich selbst die elementare Frage nach dem Materialismus und der Spiritualität nicht beantworten konnte. Er machte sich nie mehr an die Komposition von *Moses und Aron*, weil er den ewigen Kampf nicht zu lösen vermochte, den die Menschheit wohl niemals enträtselt. – Abgesehen vom Dilemma der späten Lebensjahre Schönbergs, ist unser Dokument eine wertvolle Quelle für die lebenslange Suche dieses Komponisten nach dem Glauben. Es stellt eine ergreifende Manifestation allgemeiner kultureller Werte dar.

**233. SCHÖNBERG, A.** *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire* (Deutsch von Otto Erich Hartleben). Für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Bass-Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell (Melodramen) [...] Op. 21. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 5334, © 1914. 1 Bl. (Titel), 78 S. Partitur, folio. OBroschur, hellgrüner O Umschlag mit leichten Lagerungsspuren (Rücken unbedeutend schadhaf), sonst ausgezeichnet erhalten. **€ 1.200,—**

**Erstausgabe.** – Seltenes Exemplar der Dirigierpartitur mit der über dem Titel aufgedruckten Widmung „Der ersten Interpretin Frau Albertine Zehme in herzlicher Freundschaft.“ – Wie auch beispielsweise die Sprecherpartie in den *Gurre-Liedern* handelt es sich in *Pierrot*, einem der weltweit bekanntesten Werke Schönbergs, nicht um die konventionelle Form des Melodrams (d. h. Rezitation ohne musikal. Notation), sondern um eine im Rhythmus exakte und im Verlauf der Tonhöhen angedeutete ‚Sprechmelodie‘. Auch Alban Berg bediente sich dieser Interpretationsform im *Wozzeck*. Schönberg erläutert diese spezielle Rezitationsweise, zu der einige gesungene Bruchstücke hinzu kommen, in einem kurzen Vorwort. – Obwohl Gedichte aus dem Zyklus immer wieder vertont worden sind (zuerst wohl mit einer kleinen Auswahl von vier Liedern um 1895 von

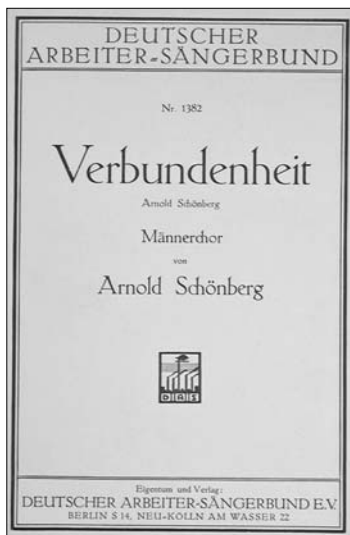


Ferdinand Pfohl, *Mondrondels*, op. 4, oder später von M. Lothar), hat nur Schönberg den skurrilen Texten einen klanglich adäquaten und originellen Ausdruck verliehen. In der musikalisch-textlichen Einheit weist Schönbergs *Pierrot lunaire* Berührungspunkt zu Dada und März-Kunst auf.

**234. SCHÖNBERG, A.** *Die glückliche Hand. Drama mit Musik [...] Op. 18.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 5670, © 1916 (erste Notenseite: © 1917). 63 S. Partitur, großfolio. OBroschur; außen Lagerungsspuren, Rücken etwas schadhaf. Buchblock ausgezeichnet erhalten. € 1200,—

Äußerst seltene **Originalausgabe** der **Dirigierpartitur**, die in nur einhundert Exemplaren hergestellt worden und nicht in den Handel gekommen ist (im Hofmeister-Verzeichnis nicht nachgewiesen). – Es handelt sich um Schönbergs erstes selbst entworfenes Libretto, das er schon 1911 in der Zeitschrift *Der Merker* veröffentlicht hatte. Zusammen mit den um 1908 begonnenen Textentwürfen entstanden auch die frühesten Skizzen zur Musik, die aber erst 1913 abgeschlossen war. Über sieben Jahre dauerte es nach der Veröffentlichung bis zur Uraufführung (Wien, 14. Oktober 1924, Volksoper; Leitung: Fritz Stiedry). Neben dem groß besetzenden, aber äußerst differenziert eingesetzten Streicherapparat mit komplexen Teilungen, wechselnden Spielarten und solistischen Passagen fallen unzählige, minutiös beschriebene Beleuchtungsanweisungen und weitere Bühneneffekte bis hin zu einzelnen, im Verlauf des Stückes exakt festgelegten Gesten auf. – Die stark symbolträchtige Handlung thematisiert den Geschlechterkampf, bei dem hier der Mann als der schwächere Teil dargestellt wird, sich demütigen lässt und schließlich verliert. Eine Parallele zu antiken Tragödien bildet der Chor, der mit umfangreichen Partien das Geschehen kommentiert.

**235. SCHÖNBERG, A.** *Verbundenheit. Männerchor.* Berlin, Deutscher Arbeiter-Sängerbund, 1930. 5 S. Partitur, 8vo. Zwei ineinander liegende Doppelbl. (ungeheftet). Unbedeutend gebräunt, insgesamt sehr gut erhalten. € 480,—



Extrem seltene **Erstausgabe** dieses vierstimmigen Männerchors (TTBB) a cappella nach einem eigenen Gedicht („Man hilft zur Welt dir kommen“), der sodann als Nr. 6 in den *Sechs Stücken für Männerchor* op. 35 bei Bote & Bock (Berlin) erschien. Die Uraufführung des ganzen Opus fand am 24. Oktober 1931 in Frankfurt am Main statt. – Zur Erleichterung des exorbitant schwierigen, gleichwohl tonalen Chorsatzes bot Schönberg folgende Aufführungsmöglichkeit an: „*Kann von Vcl. und Kbs. (3:1 oder 2:2) begleitet werden, eventuell aber auch vom Klavier.*“ Zum Problem des richtigen Zusammenklangs kommen noch Spitzennoten der Außenstimmen: Tenor 1 geht bis b<sup>2</sup>; Bass 2 reicht bis Kontra b (an dieser Stelle wird aber darauf hingewiesen, dass bei den in Oktaven gesungenen Noten die unteren *notfalls* weg bleiben könnten). – In dem zweiteiligen Stück trägt zunächst der erste Bass den Haupttext vor,

während die übrigen Stimmen mit kommentierenden Einwüfen hinzutreten; danach übernimmt der erste Tenor die Haupt- und die anderen Stimmen die ‚Nebenrolle‘. Zur freien Gestaltung der Deklamation finden nahezu ununterbrochen Taktwechsel statt.

**236. SCHREKER, Franz (1878–1934).**

Porträtfoto (schwarzweiß, Bruststück) mit gedruckter Bildunterschrift *Prof. Franz Schreker* und dem Urhebernachweis *Franz Löwy, Wien 1919*. Am unteren Rand **Schrekers** **eigenhändiger Namenszug**. 13,5×8,5 cm. Als Postkarte verwendet und verso mit der (ebenfalls von Schreker stammenden) Adressierung *Hr. Ernst Grünberg, II. Praterstr. 48/10*. Schwach nachgedunkeltes Photo, Spuren des Postlaufs, doch insgesamt sehr gut erhalten. € 600,—



Laut Poststempel im Dezember 1919 verschickt. – Zu dieser Zeit waren zwei von Schrekers größten Erfolgen bereits uraufgeführt (*Der Ferne Klang*, 1912, und *Die Gezeichneten*, 1918). Im Folgejahr kam mit dem *Schatzgräber* sein drittes, rasch populär gewordenes Werk auf die Bühne. Vor allem diese drei häufig und an vielen Theatern gespielten Stücke machten Schreker neben Richard Strauss zum meistaufgeführten zeitgenössischen Opernkomponisten der Zeit vor 1933. – Im *Lexikon der Juden in der Musik* diffamierter man seine Opernstoffe als „die verschiedenartigsten Variationen sexueller Verirrungen“. Nach der ‚Machtübernahme‘ verschwanden seine Werke nicht nur bis 1945 aus den Spielplänen, sondern wurden bis in die neueste Zeit kaum mehr aufgeführt: Schreker gehört zu den tragischen Komponistengestalten, deren Ächtung das ‚Dritte Reich‘ überdauert hat.

**237. SCHREKER, F.** *Der Schatzgräber. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 6137, © 1919 [Abzug nach 1923]. 83 S. Libretto, 8vo, O Umschl. (vorderes Blatt mit Einrissen); leicht gebräunt. € 30,—

Vermutlich etwas späteres Exemplar der Originalausgabe; auf der letzten Umschlagseite ist bereits Schrekers 1923 veröffentlichte Operndichtung *Irrelohe* nachgewiesen (allerdings nicht die Oper selbst, die erst im März 1924 uraufgeführt worden ist).

**238. SCHULHOFF, Erwin (1894–1942).** *II ième Suite. Piano solo.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 7934, © 1925. 16 S. folio. O Umschl.; außen leicht bestaubt, sonst sehr gut erhalten. € 45,—

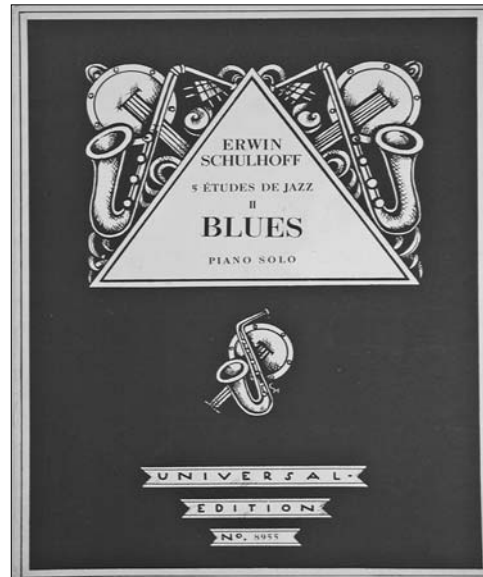
Der aus Prag gebürtige Schulhoff ist mit einem Eintrag bei Stengel/Gerigk als ‚Jude‘ stigmatisiert und gehört zu den unmittelbaren Opfern des ‚Dritten Reiches‘. 1939 besetzten deutsche Truppen die Tschechoslowakei, doch Schulhoff blieb in Prag und entschloss sich erst 1941 zur Emigration. Bevor er seine Pläne verwirklichen konnte, wurde er jedoch im Juni verhaftet und wenig später ins Konzentrationslager Wülzburg (Bayern) deportiert, wo er am 18. August 1942 einer Tuberkulose erlag (während er in Mosers Musiklexikon von 1935 mit einem eigenen Artikel gewürdigt wird, blieb er in der 2. Auflage unerwähnt). – Schulhoff hatte u. a. bei Max Regger studiert und war außerdem ein geschätzter Pianist. Nachdem er im spätromantischen Stil begonnen hatte, entwickelte er sich bald zu einem wichtigen Vertreter des Expressionismus und des Dadaismus. Trotz eines dissonierenden Klaviersatzes blieben in der Suite tonale Bezüge noch deutlich bestehen.

**239. SCHULHOFF, E.** *5 Études de Jazz.*  
*Piano solo.* Nr. II: *Blues.* Wien, Universal  
Edition, Verl.-Nr. 8955, © 1927. 5 S., folio.  
Geklammert m. O Umschl.; sehr gut erhalten.  
€ 25,—

Das Stück ist Paul Whiteman gewidmet.

**240. SCHULHOFF, E.** *5 Études de Jazz.*  
*Piano solo.* Nr. 4: *Tango.* Wien, Universal  
Edition, Verl.-Nr. 8957, © 1927. 5 S.,  
folio. Geklammert m. O Umschl.; sehr gut  
erhalten.  
€ 25,—

Das Stück ist dem Operettenkomponisten  
Eduard Künneke gewidmet.



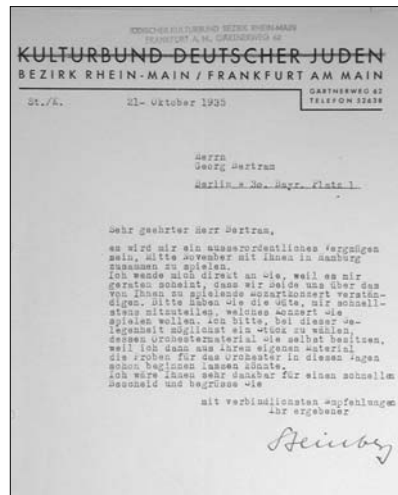
**241. STEINBERG, Hans Wilhelm [William] (1899–1978).** Maschinschriftlicher Brief m. eigenh. U., Frankfurt am Main, 21. Oktober 1935, an Georg Bertram in Berlin. 1 S., folio (Briefpapier des Frankfurter „Kulturbunds deutscher Juden“). Brieffaltungen, Lochung für Aktenordner.  
€ 175,—

Seit 1929 war Steinberg musikalischer Direktor der Oper in Frankfurt am Main, wo er sich auch für zeitgenössische Musik einsetzte (hier leitete er u. a. 1930 die Uraufführung von A. Schönbergs *Von heute auf morgen*). In Zusammenhang mit dem *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* erfolgte im Mai 1933 die Kündigung des jüdischen Dirigenten, der daraufhin das Kulturbund-Orchester gründete und leitete. Auf Einladung von B. Hubermann emigrierte Steinberg 1937 nach Palästina, wo er als Dirigent des New Palestine Symphony arbeitete. Ab 1938 lebte er in den USA und begann hier seine internationale Laufbahn. – Adressat ist der Pianist Georg Bertram (1884 – nach 1940), der bisher nur im *Deutschen Musiker-Lexikon* (1929)



und bei Brückner/Rock bzw. Stengel/Gerigk nachgewiesen werden konnte. Der Brief steht wohl in Zusammenhang mit Steinbergs gleichzeitiger Position als Chefdirigent des Berliner Kulturbundorchesters, das hier allerdings nicht ausdrücklich erwähnt wird: „Es wird mir ein ausserordentliches Vergnügen sein, Mitte November mit Ihnen in Hamburg zusammen zu spielen.“ Es sollte dabei ein Mozart-Konzert aufgeführt werden: „Bitte haben Sie die Güte, mir schnellstens mitzuteilen, welches Konzert Sie spielen wollen. Ich bitte, bei dieser Gelegenheit möglichst ein Stück zu wählen, dessen Orchestermaterial Sie selbst besitzen, weil ich dann aus Ihrem eigenen Material die Proben für das Orchester in diesen Tagen schon beginnen lassen könnte.“

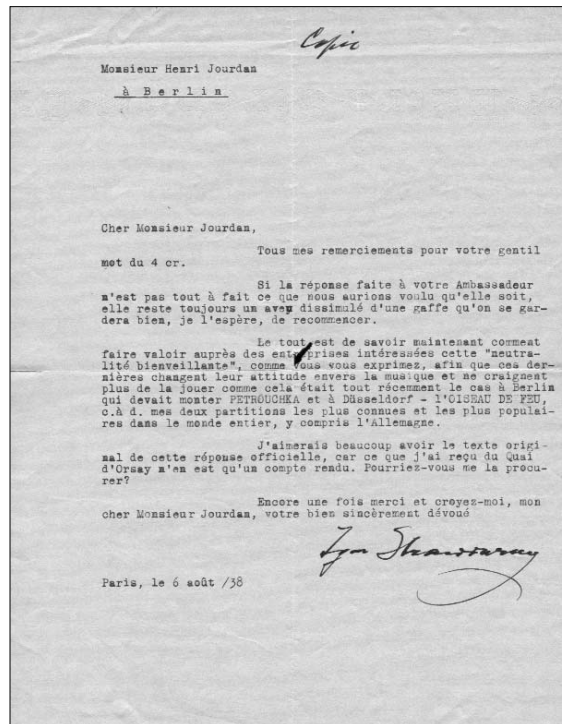
Auf Initiative des 1944 im KZ Theresienstadt ermordeten Kurt Singer, der eine Idee von Kurt Baumann aufgriff, und mit Genehmigung des damaligen Staatskommissars Hans Hinkel (1901–1960) durften die entlassenen und damit arbeitslosen jüdischen Künstler (Musiker, Schauspieler usw.) eine Organisation gründen, die ein eigenes Kulturleben ermöglichte (Bestehen seit dem 20. Mai 1933). Dies bedeutete aber nicht etwa einen ‚Gnadenakt‘, sondern dahinter stand ein ganz handfestes wirtschaftliches Interesse: So konnten die Ausgegrenzten nämlich einem eigenen Broterwerb nachgehen und waren nicht auf staatliche Arbeitslosen-Unterstützung angewiesen (Hinkel brachte dies 1936 auf den Punkt: „Juden arbeiten für Juden“). Tucholsky sprach in diesem Zusammenhang von „jüdischer Alibikultur“. Da aber Juden nach der rassistischen Ideologie keine Deutsche sein könnten, verlangte man bald eine Namensänderung: Aus dem „Kulturbund deutscher Juden“ wurde im Frühjahr 1935 der „Jüdische Kulturbund“, was sich im Briefkopf unseres Exemplars widerspiegelt. Die alte (gedruckte) Angabe wurde durchgestrichen und durch den Stempel „Jüdischer Kulturbund Bezirk Rhein-Main“ ersetzt. Die Organisation bestand bis 1941 und wurde nach ihrer Auflösung im ‚Vorzeigelager‘ Theresienstadt weitergeführt (im Rahmen des dortigen Kulturlebens fand u. a. 1944 die Uraufführung von *Der Kaiser von Atlantis* des Schönberg-Schülers Viktor Ullmann statt).



### *Strawinsky wehrt sich gegen die Ausgrenzung als ‚Entarteter‘*

**242. STRAWINSKY, Igor (1882–1971).** Maschinenschriftlicher Brief in französischer Sprache m. eigenh. U., Paris, 6. August 1938, an Henri Jourdan in Berlin (vermutlich ein Mitarbeiter der dortigen französischen Botschaft). 1 S., folio (1 Bl.). Brieffaltungen (hier etwas brüchig, einmal mit minimalem Ausriss und der dadurch bedingten Beschädigung zweier Buchstaben, die aber eindeutig lesbar sind). Zweitexemplar („Kopie“). € 3.500,—

Aus Strawinskys Brief geht hervor, dass im Deutschen Reich kürzlich zwei seiner berühmtesten und populärsten Werke (*Petrouchka* und *L'oiseau de feu*) aus den Konzertprogrammen von Berlin bzw. Düsseldorf gestrichen worden seien. Der französische Botschafter hatte dagegen – allerdings wohl wenig energisch – protestiert, und diese Note hatte der Adressat offenbar dem Komponisten geschickt; letzterer antwortet: „Wenn auch die Entgegnung Ihres Botschafters überhaupt nicht dem entsprochen hat, was wir von ihr



gewünscht hätten, so bleibt sie doch in jedem Fall das heuchlerische Eingeständnis einer Dummheit, vor der man sich hüten sollte, und ich hoffe auf einen erneuten Versuch. [...] Ich hätte gerne den Originaltext dieser offiziellen Entgegnung, weil ich vom Quai d'Orsay lediglich ein Protokoll erhalten habe. Könnten Sie mir diesen beschaffen?"

Stravinskys Werke waren im 'Dritten Reich' zwar nicht grundsätzlich verboten, doch tat man sich mit den meisten ziemlich schwer. Otto Schumann konnte beispielsweise in seinem Konzertführer 1938 eigentlich dafür nur ein zweifelhaftes Lob finden: „Strawinski hat das europäische Musikbewußtsein aufgerüttelt. Darin liegt sein Verdienst, nicht in seinem Werk. Denn dieses ist nicht Erfüllung, sondern nur Versprechen.“ So sei *Le Sacre du Printemps* „ohne das sichtbare Ballett ungenießbar“ und *Apollon musagète* „setzt durch ihre Klarheit und – Öde in Erstaunen“.

**243. STRAWINSKY, I.** *Concerto en Ré pour Violon et Orchestre*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 32956 (*Edition Schott*, Nr. 2190), © 1931 (Abzug um 1935). 2 Bll. (Titel, Notiz des Komponisten), 35 S. *Réduction pour Violon et Piano par l'auteur*, 14 S. Violinstimme, folio, OBroschur. € 75,—

Das ‚Dritte Reich‘ hatte mit Strawinsky ein ans Lächerliche grenzendes Problem, weil man besonders die Stücke der Jahre 1910 bis Ende der 1920er Jahre aus ästhetischen Gründen heftig ablehnte. Anfangs wurde mehrfach das Gerücht gestreut, der Komponist sei Jude, und prä-sentierte dafür ein ‚gutes‘ Argument: Bei solch ‚entarteter‘ Musik könne es wohl kaum anders sein. Als sich dies nicht mehr halten ließ, fasste Gerigk 1939 in den *NS-Monatsheften* die ambivalente, ganz unbedarft Ästhetik und Politik mischende Haltung wie folgt zusammen: „Die

arische Abstammung Strawinskys kann wohl nicht mehr in Zweifel gezogen werden. Daß es innerhalb seines Schaffens, namentlich aus der frühen Zeit, Werke gibt, die in bedenklicher Nähe zu dem allgemeinen, von Juden inspirierten Musikverfall rücken, ist eine geschichtliche Tatsache.“ Und doch sei Strawinsky mit einem bestimmten Teil seiner Werke „ständig in den Programmfolgen unserer besten Opern- und Konzertsinstitute vertreten. Muss man darin eine kulturpolitische Inkonsequenz sehen? Der Nationalsozialismus lehrt, dass bei einem Kunstwerk auch der Geist, aus dem es entstanden ist, und die Absicht, die dahinter steht, für die Beurteilung wichtig sind. Strawinsky hat sich politisch stets klar gegen den Kommunismus und auch gegen den Liberalismus ausgesprochen. Er ist erfüllt von Ehrfurcht vor den großen Leistungen unserer Musik.“ – Bis ca. 1940 wurden Strawinskys Werke in Deutschland immer wieder aufgeführt, und die Reaktion in den Medien bestand meistens in einem ‚ja aber‘, wie beispielsweise Anfang 1939 anlässlich einer Leipziger Aufführung der *Psalmensinfonie*: „Es ist tatsächlich eine ‚andere Welt‘, die sich mit dieser Musik auf tut [...]. Dieses ‚Andere‘ oder ‚Fremdartige‘ besagt aber keineswegs, daß es sich hier um etwas Minderwertiges oder gar Schlechtes handelt. Hat man sich erst einmal davon freigemacht, von diesem Werk etwas zu verlangen oder empfinden zu wollen, was es weder geben kann noch will – nämlich unsere deutsche Welt musikalischer Hintergründigkeit –, so wirkt dieses große Kunstwerk mit höchster Unmittelbarkeit.“ – Am 1. Februar 1940 wurde vom Präsidenten der Reichsmusikkammer Peter Raabe jedoch erklärt, dass „Strawinsky-Aufführungen während des Krieges unzulässig“ seien, und damit begründet, dass der Komponist französischer Staatsbürger sei.

Die Uraufführung des Violinkonzerts hatte am 23. Oktober 1931 unter der Leitung des Komponisten und mit Samuel Dushkin als Solisten in Berlin stattgefunden (faksimilierte Notiz Strawinskys auf dem 2. Blatt). Damals war selbst ein Herbert Gerigk für ‚entartete‘ Musik noch anfällig und schrieb in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*: „Strawinsky ist eine der wenigen Stellen, wo die positiven Werte unseres zeitgenössischen Kunstschaffens liegen, [...]. Dies Konzert hat alle Aussicht, sich der kleinen Zahl der Standartwerke anreihen zu können.“ Ob er im ‚Tausendjährigen Reich‘ noch gleicher Meinung war, ist wohl höchst zweifelhaft. – Otto Schumann bemängelte 1937, es habe „mit anderen Werken dieser Gattung nichts mehr gemein“, und glaubte, darin „allenfalls barocke Kompositionstechniken zu finden. Die Harmonik ist durchaus tonal, so tonal, daß man förmlich erschrickt, wenn die Stimmführung gelegentlich Anlaß zu heftigen Dissonanzen Anlaß gibt. Im Ganzen ein Werk, das auf dem Papier zur Bewunderung des großen Könnens Strawinskys zwingt, vom Ohr jedoch gleichgültiger aufgenommen wird.“ – In der Verlagswerbung unseres Exemplars fehlt beispielsweise der Nachweis des Konzertes für zwei Klaviere, so dass man es vor 1936 zu datieren hat.

**244. TOCH, Ernst (1887–1964).** Eigenh. Brief m. U., Berlin, 25. November 1924 an den Konzertagenten Fritz Brandt in Düsseldorf, 1 Bl., vollst. beschrieben; 4to (27×17 cm). € 280,—

Toch schreibt, er habe die Uraufführung von **Egon Wellesz'** Tanzphantasie *Die Nächtlichen* in Berlin gesehen (20. November 1924); Wellesz fahre anschließend mit seiner Frau nach Gera zu einer Folgeaufführung seiner Oper *Alkestis* (Uraufführung: Mannheim, 20. März 1924). Danach kämen „*beide nach Düsseldorf zur Aufführung des Balletts ‚Achilles auf Skyros‘*“ (Uraufführung allerdings lt. New Grove: Stuttgart, 4. März 1926); Toch erwähnt eine Vorstellung am 3. Dezember. „*Wäre es Ihnen leicht möglich, das Ehepaar 2 Tage bei Ihnen zu beherbergen?*“ – Toch wurde als einer der erfolgreichsten und meist aufgeführten jüdischen Komponisten der Weimarer Republik besonders heftig angegriffen. So sprach man im September 1933

beispielsweise von den „gemeinen Tempelschändern wie Strawinsky, Toch, Weill und wie die atonalen Juden alle heißen“. Stengel/Gerigk kann angesichts von Tochs anhaltendem Erfolg nicht umhin, ihn (im *Lexikon der Juden in der Musik*) zumindest unfreiwillig zu ‚würdigen‘: „Toch übte bis 1933 als ‚fortschrittlichster‘ Komponist einen großen Einfluß aus.“ Gleichwohl verschweigt ihn H. J. Moser in der 2. Auflage seines Musik-Lexikons (1942/43), obwohl hier rassistisch und stilistisch missliebige Komponisten für gewöhnlich noch erwähnt werden. – Toch verließ bereits 1933 Deutschland; von einem Besuch des *Maggio Musicale* in Florenz 1933 kehrte er nicht mehr zurück, sondern emigrierte über Paris und London in die USA (seit 1934).

*Ein später Hauptvertreter der ‚Entarteten Musik‘*

**245. ULLMANN, Viktor (1898–1944).** Eigenh. Brief m. U. und Umschlag, London, 18. Juni 1938 (Poststempel), an Herrn J. H. Stuten in Dornach bei Basel (Schweiz), 2 S. 8vo (21×13,5 cm), einmal gefaltetes Blatt (Briefpapier des Londoner Hotels Vanderbilt mit entsprechendem Briefkopf), gelocht; dazu Briefumschlag. **Verkauft**

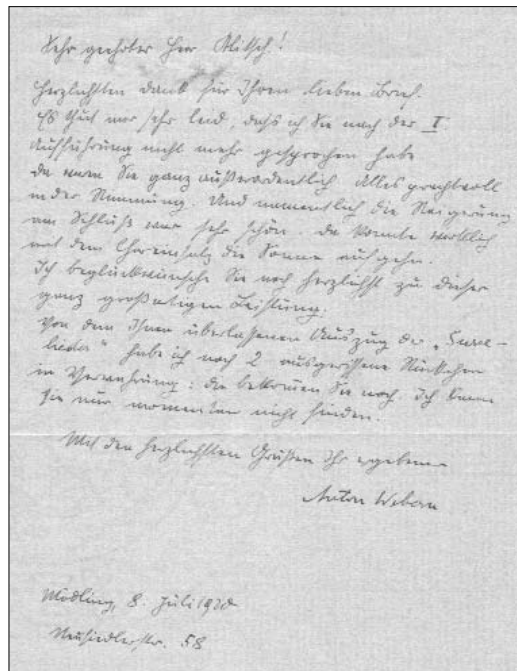
Ullmann erkundigt er sich, „*ob die Aufführung meiner Werke während der Sommertagung definitiv*“ sei (wie aus dem folgenden Text hervorgeht, sollten diese offenbar in Basel gespielt werden). Zur Zeit sei er in London, wo er „*der Aufführung des Quartetts*“ beiwohne und auch sonst zu tun habe. Herr Stuten solle ihm die Antwort nach London schicken. Er selbst käme (wohl in nächster Zukunft) nach Basel, wo er „*auf dem musikpädagogischen Kongress sprechen werde*“. Falls er dann seine *Sonate* bei der erwähnten Tagung tatsächlich spielen solle, so werde er bis zu deren Beginn in Basel bleiben.

Viktor Ullmann war Kompositionsschüler von Arnold Schönberg; hinzu kam ein Klavierstudium bei Eduard Steuermann. Vorwiegend lebte er in Prag, wo er zwischen 1920 und 1927 als Chordirektor und Kapellmeister am Neuen Deutschen Theater tätig war. 1942 wurde er dort verhaftet, kam zunächst nach Theresienstadt und ist vermutlich im Jahr 1944 in Auschwitz ermordet worden. Lange Zeit vergessen, begann mit der Wiederentdeckung seiner 1943/44 im KZ komponierten Oper *Der Kaiser von Atlantis* (Uraufführung 1975 Amsterdam, 1985 in Stuttgart wiederaufgeführt) ein später Ruhm: Sie wird heute zu den wichtigsten musikdramatischen Beiträgen der Kriegszeit gezählt. Inzwischen sind eine ganze Reihe weiterer Werke bekannt geworden, durch die Ullmann inzwischen zu den bedeutendsten Vertretern jener Stilrichtung gerechnet wird, welche die Bezeichnung ‚Entartete Musik‘ trägt. Deren weitere Erforschung ist ein unbedingtes Desiderat, denn durch sie wird sich die musikhistorische Gewichtung der Zeit 1920–45 sicher weiter verschieben. – Autographe Dokumente von Viktor Ullmann sind von extremster Seltenheit; außer dem vorliegenden Brief ist uns kein Angebot im Handel bekannt.

**246. WEBERN, Anton von (1883–1945).** Eigenh. Brief m. U., Mödling, 8. Juli 1920, an den Schauspieler und Regisseur Wilhelm Klitsch (1882–1941), einem frühen Interpreten der Sprecherrolle von Arnold Schönbergs *Gurre-Liedern*, 1 S. 8vo, bestens erhalten. € 1.800,—

*Es thut mir sehr leid, daß ich Sie nach der II. Aufführung [von Schönbergs Gurre-Liedern, vermutlich am 13. Juni 1920 in Wien] nicht mehr gesprochen habe. Da waren Sie ganz außerordentlich. Alles prachtvoll in der Stimmung. Von dem Ihnen überlassenen Auszug der „Gurre-*

lieder“ habe ich noch 2 ausgerissene Stückchen in Verwahrung: die bekommen Sie noch. Ich kann sie nur momentan nicht finden. – Zu Klitsch und den Gurre-Liedern s. Kat.-Nr. 27. – Webern war in Zusammenhang mit dem ‚Dritten Reich‘ eine tragische Figur: Mehrfach äußerte er Sympathien für das Regime, durch dessen Herrschaft immerhin Auführungen seiner eigenen Werke unmöglich geworden waren. Als russisch unbelasteter Komponist hatte ihn die Reichsmusikkammer aufgenommen; das Musizieren und Komponieren war ihm grundsätzlich also erlaubt. Webern erhielt sogar seit 1941 im Rahmen der Stiftung »Künstlerdank« kleinere Beiträge, deren Genehmigung kein Geringerer als Joseph Goebbels unterschrieben hatte. In einem Bericht, der zuvor eingeholt worden war, hieß es: „Dr. Anton von Webern war vor dem Umbruch

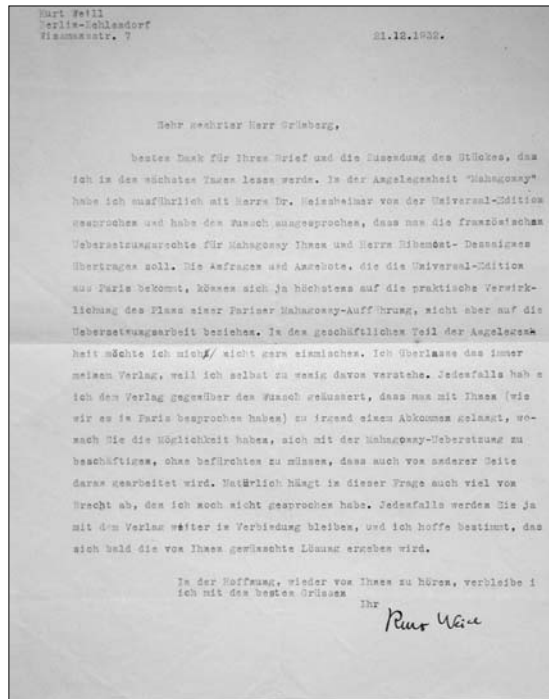


soz. dem. eingestellt, bekennt sich aber jetzt zum NS-Staat und ist der Leser der NS-Presse. [...] In politischer Hinsicht ist dieser unbedenklich.“ Obwohl Weberns radikale und kompromisslose Tonsprache für das Musikleben des ‚Dritten Reiches‘ völlig inakzeptabel war und er in der Düsseldorfer Ausstellung zu den ‚Entarteten‘ gezählt wurde, sind seine Kompositionen nie grundsätzlich „verboten“ worden. Otto Schumann wies aber bereits 1938 in seinem Konzertführer *Orchestermusik* darauf hin, dass Webern „in seinen ‚Fünf Orchesterstücken‘, der ‚Passacaglia‘ und in der ‚Sinfonie‘ die Gedanken Schönbergs noch übertrumpft [habe]; selbst dem Namen nach haben diese Gebilde nichts mehr mit Musik zu tun.“ In Mosers *Musiklexikon* (1943) heißt es wenig anders, Webern habe bei den Juden G. Adler und A. Schönberg studiert, „dessen extremer Richtung er mit meist snobistisch kurzen (gerne pp-) Stücken folgte; emigrierte“ (Letzteres war eine Falschmeldung). Trotz (oder gerade wegen) dieser Angriffe trat Webern der Reichsmusikkammer bei; im Lauf der Zeit vertrat er sogar nationalsozialistische Positionen, was z. B. zu einer raschen Entfremdung mit K. A. Hartmann führte (dieser hatte 1941 Unterricht bei Webern).

**247. WEBERN, A. v.** *Das Augenlicht* [»Durch unsre offenen Augen fließt«] von Hildegard Jone für gemischten Chor und Orchester. Op. 26. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11004, © 1938. 1 Bl. (Titel, Besetzung), 14 S. Klavierauszug von Ludwig Zenk, folio, OUMschl., außen etwas unfrisch. € 275,—

**Erstausgabe.** – Die Kantate, die Webern seiner Tochter Amalie Waller zu ihrer Hochzeit widmete, liegt hier in der äußerst seltenen Erstausgabe vor, die kurz nach dem »Anschluss« veröffentlicht wurde (deshalb der Vermerk *Printed in Germany* auf der Titel- bzw. der ersten Notenseite; es fehlt der Hinweis auf die Geschäftsform des Verlags als »A. G.«). Die

Uraufführung fand unter der Leitung von Hermann Scherchen in London am 17. Juni 1938 statt. – Obwohl dem Komponisten mit seiner ‚entarteten‘ Musik seit 1938 im nunmehrigen ‚Großdeutschen Reich‘ jede Aufführungsmöglichkeit genommen war (lediglich seine Bach- und Schubert-Bearbeitungen sind einige Male gespielt worden), scheint er unbehelligt geblieben zu sein – schließlich war er ‚Arier‘ und verhielt sich entsprechend unauffällig (in einem Bericht der Wiener Gauleitung wurde er 1941 als „politisch unbedenklich“ eingestuft). Webern konnte zu Konzerten mit eigenen Werken ab und zu ins Ausland fahren und hat sich sogar mit dem Regime ganz gut arrangiert. Er blieb bis zum Ende des ‚Dritten Reiches‘ in seiner Heimat und – für die Nachwelt kaum mehr vorstellbar! – hat sich sogar sehr positiv über den Nationalsozialismus geäußert. – Siehe auch Kat.-Nr. 359 und 439.



**248. WEILL, Kurt (1900–1950).** Zwei maschinenschriftliche Briefe m. eigenh. U. aus der Korrespondenz mit Isaak Grünberg in Paris. Jeweils 1 S., folio (jew. 1 Bl., 28×22 cm). Brieffaltungen; beim später zu datierenden Brief wurde oben das Datum herausgeschnitten (kleiner Blattverlust, übriger Text nicht betroffen). Minimal gebräunt. € 2.600,—

Der Journalist und Übersetzer I. Grünberg (1897–1953) lebte damals in Paris; er hatte sich wohl für eine französische Übersetzung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* angeboten (vermutlich im Vorfeld einer dort geplanten szenischen Aufführung) und außerdem noch ein Stück von Vitrac mit dem Vorschlag zur Vertonung an Weill geschickt. Eine frühe Version unter dem Titel *Mahagonny* war am 17. Juli 1927 uraufgeführt worden, und die Premiere der endgültigen Fassung folgte am 9. März 1930 in Leipzig unter der Leitung von Gustav Brecher. Rückblickend meinte Alfred Heuß in der *Zeitschrift für Musik*, der Dirigent habe mit dem Stück „die entscheidende Niederlage dieser ganzen Gattung“ erlebt.

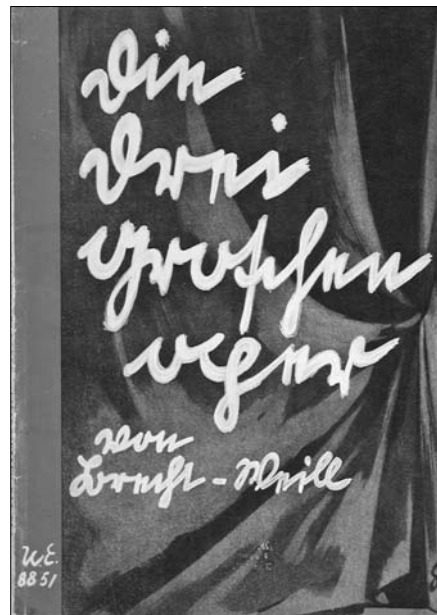
**1. Brief** (Berlin-Zehlendorf, 21. Dezember 1932): Wahrscheinlich hängt die Korrespondenz mit der konzertanten Aufführung von *Mahagonny* in Paris zusammen, die nur zehn Tage vor diesem Brief stattgefunden hatte (11. Dezember 1932). Weill bedankt sich zunächst für das (Theater?) Stück, „das ich in den nächsten Tagen lesen werde“. Da die Urheberrechte von *Mahagonny* bei der Universal Edition lagen, habe er dem dortigen Lektor Hans Heinsheimer vorgeschlagen, „dass man die französischen Uebersetzungsrechte für *Mahagonny* Ihnen und Herrn Ribemont-Dessaignes übertragen soll“. Außerdem solle man „mit Ihnen [...] zu irgend einem Abkommen gelangen, wonach Sie die Möglichkeit haben, sich mit der *Mahagonny-Uebers[e]tzung zu beschäftigen, ohne befürchten zu müssen, dass auch von anderer Seite daran gearbeitet wird.“ Zum geschäftlichen Teil wolle er sich nicht äußern. „Ich überlasse das immer meinem Verlag, weil ich selbst zu wenig davon verstehe. [...] Natürlich hängt in dieser Frage auch viel von Brecht ab, den ich noch nicht gesprochen habe.“*

**2. Brief** (vermutlich ebenfalls aus Berlin-Zehlendorf, vielleicht Mitte Januar 1933): Da inzwischen offenbar ein weiterer Brief von Grünberg eingetroffen war, im gesamten Schreiben Weills aber noch keine Bemerkung zur folgenreichen ‚Machtergreifung‘ Hitlers (30. Januar) zu finden ist, dürfte es zum genannten Zeitpunkt entstanden sein. Weill relativiert seine ursprüngliche Zusage: „Die Angelegenheit „*Mahagonny*“ ist leider garnicht weiter gediehen, und solange garnicht abzusehen ist, ob überhaupt eine Aufführung dieses Werkes in Paris möglich ist, wäre es doch für Sie verfrüht, sich der Riesenarbeit dieser Uebersetzung zu unterziehen.“ Er halte aber grundsätzlich die Option offen, zumal auch Brecht einverstanden sei. Ein Angebot, in der Zeitschrift *Minotaure* etwas zu veröffentlichen, wolle er momentan lieber nicht wahrnehmen, „da ich soeben mit den Vorbereitungen zu meinem ersten Tonfilm beginne – ein wohl nicht realisiertes Projekt. Er könne aber einen älteren Aufsatz zum Nachdruck schicken. – Die nahezu zeitgleiche französische Ausgabe der *Dreigroschenoper* (1932; Klavierauszug s. Kat.-Nr. 111) ist im übrigen von einem anderen Übersetzer betreut worden.

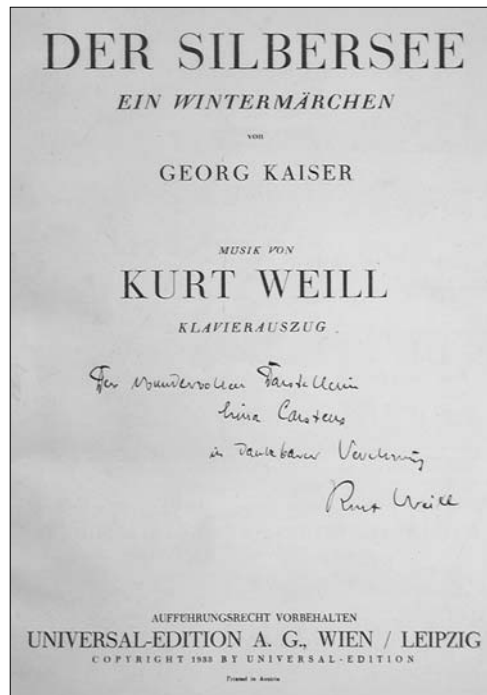
*Auch ein Modell musikalischer ‚Entartung‘*

**249. WEILL, K.** *Die Dreigroschenoper (The Beggar's Opera)*. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung von Bert Brecht. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 8851, © 1928. 73 S. Klavierauszug von Norbert Gingold, folio. OBroschur; Rücken leicht umgebogen, sonst sehr gut erhalten. € 250,—

**Erstausgabe.** – Stengel/Gerigk widmeten Weill einen verhältnismäßig langen Eintrag, aus dem man auf seine damalige Bedeutung in Deutschland schließen kann: „Der Name dieses Komponisten ist untrennbar mit der schlimmsten Zersetzung unserer Kunst verbunden.“ Bei ihm zeige „sich ganz unverblüht [sic] und hem-



mungslos die jüdisch-anarchische Tendenz“. Immerhin gestand man den „sensationellen Erfolg“ der *Dreigroschenoper* ein. Doch sei dieses „Werk mit seiner unverholenen Zuhälter- und Verbrechermoral, seinem Song-Stil und seiner raffiniert-primitiven Mischung aus Choral, Foxtrott und negroidem Jazz von jüdischer und judenhöriger Seite als revolutionärer Umbruch der gesamten musikdramatischen Kunst gepriesen“ worden. Im Gegensatz dazu rechneten beispielsweise die *Musikblätter des Anbruch* das Stück zur „volkstümlichen Opern-Operette, die aus den artistischen und sozialen Voraussetzungen der Gegenwart den richtigen Schluß zieht“. – Der farbige Umschlag zeigt in dunklen Brauntönen angedeutet einen gerafften Bühnenvorhang; der Titel ist wie mit Kreide auf eine Schultafel weiß in Sytterlinschrift darüber gelegt.



*Weills letztes in Deutschland gespieltes Stück*

**250. WEILL, K.** *Der Silbersee. Ein Wintermärchen* von Georg Kaiser. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10.464, 1933. 144 S. Klavierauszug, folio. Schön kartoniert mit aufgezo- genem O Umschl. Bestens erhalten. € 1.500,—

**Erstausgabe.** – **Mit eigenhändiger Widmung des Komponisten auf der Titelseite:** „*Der wun- dervollen Darstellerin Lina Carstens in dankbarer Verehrung*“. Die Schauspielerin L. Car- stens (1892–1978) hatte bei der Uraufführung des *Silbersee* am 18. Februar 1933 in Leipzig (am gleichen Tag auch in Erfurt und Magdeburg) die Partie der Frau von Luber übernommen. – Nachdem am 27. Februar der Reichstagsbrand den Nazis eine willkommene Gelegenheit zur rascheren Durchführung ihrer Repressalien geboten hatte, sorgten sie schon im März dafür, dass Stücke wie *Der Silbersee* aus den Spielplänen verschwanden (letzte Aufführung am 4. März). Weill emigrierte wenig später und kam am 23. März in Paris an. – Es handelt sich um Weills letztes in Deutschland geschriebenes und aufgeführtes Musiktheaterstück, und nach



*Der Protagonist* und *Der Zar lässt sich photographieren* zugleich um das dritte in Zusammenarbeit mit dem seinerzeit viel gespielten expressionistischen Theaterschriftsteller Georg Kaiser (1878–1945). Im Titel verschmelzen (vermutlich mit Absicht) drei literarische Vorbilder: *Der Schatz im Silbersee* (K. May), *Ein Wintermärchen* (W. Shakespeare) und *Deutschland – ein Wintermärchen* (H. Heine), wobei letzteres mit seiner ironischen Kritik am Heimatland vermutlich die wichtigste Rolle gespielt hat. In der Nr. 9 („Rom hieß eine Stadt“) wird die Geschichte Caesars als eines empor gekommenen und „in des Märzen Iden“ getöteten Gewalt-herrschers geschildert; die Parallele zu den aktuellen Geschehnissen in der Politik war evident und konnte sogar als Aufruf zum Tyrannenmord verstanden werden. Im Unterschied zur *Dreigroschenoper*, auf deren Musik der Jazz einen starken Einfluss hatte, wendete sich Weill nunmehr wieder der traditionellen Tonsprache zu, ohne aber die Grundarchitektur zu ändern.

### ***Von Ernst und Idealismus des „wirklichen Künstlers“***

**251. ZEMPLINSKY, Alexander von (1871–1942).** Eigenh. Brief m. U., o. O., undatiert (vermutlich Sommer 1923), an den Oberspielleiter der Berliner Staatsoper, Franz Ludwig Hörth (*Sehr verehrter Herr Professor*), 1 S. (o. WZ, 29×23 cm); in der Faltung etwas brüchig; gelocht. € 1.450,—

Nach New Grove wurde Zemlinsky 1923 durch Max von Schillings, dem Intendanten der Staatsoper in Berlin (1919–1925), der Posten des dortigen Generalmusikdirektors angeboten, was dieser aber – offiziell – im Hinblick auf die damals galoppierende Inflation abgelehnt habe. Unser Brief, in dem sich Zemlinsky ziemlich verbittert über das Scheitern der Verhandlungen zeigt, lässt die eigentlichen Gründe erahnen und legt andere Interpretationen nahe. Zemlinsky bezieht sich auf ein vorausgegangenes Schreiben von Schillings, in dem dieser die Absage offenbar auf die politisch verantwortlichen Stellen geschoben hatte: *„Der Brief des H. Intend. Schillings ist sehr freundlich u. gut gemeint u. enthält dabei immerhin das Eingeständnis seiner Schwäche eine angefangene u. doch wahrscheinlich überlegte Sache nicht zu einem Resultate führen zu können. Das „Kompliment“, die Regierung hätte das „Maß an Verständigung u. Würdigung für die Bedeutung meiner Persönlichkeit“ gezeigt, ist wohl eher eine Beleidigung als ein Kompliment. Jedoch sicher von H. Int. Schillings gut gemeint. Es tut mir nicht allzu leid, daß aus der Sache nichts geworden ist, in der Hinsicht darauf, daß mit mir [...] verhandelt wurde, aber es tut mir leid, nicht Gelegenheit zu haben in der Berliner Staatsoper zu beweisen, daß nicht immer die allerbest bekannten Werke auch gleichzeitig das Beste sein müsse! Leid tut es mir ferner, nicht mit Ihnen – das verstehen Sie nicht als eine liebenswürdige Phrase – ständig arbeiten zu können. Mir war es von je ein Bedürfnis, einen Regisseur zur Seite zu haben, der ein wirklicher Künstler, von dem Ernst und Idealismus erfüllt, wie ich ihn in Ihrer Persönlichkeit kennen gelernt habe. [...]“*

Zemlinsky war zuletzt Kapellmeister an der Berliner Kroll-Oper (1927-32), bevor er nach Österreich übersiedelte und 1934 in die USA emigrierte. Das durch die Nazis verordnete Vergessen rächte sich an ihm noch 1968 in absurd sichtbarer Weise: Die ‚alte‘ MGG speist ihn in Band 14 mit einem Artikel von gerade 41 Zeilen ab! Damit ist er dieser verehrungswürdigen Enzyklopädie nur knapp mehr als ein Fünfzehntel von Carl Friedrich Zelter ‚wert‘, der direkt davor 548 Zeilen zugebilligt bekam. Selbst ein gewisser Hermann Zenck (1898-1950; 1937-1950 musikwissenschaftlicher Ordianrius in Göttingen und Freiburg, Hrsg. von Musik der Renaissance u. des Barocks) erhält gleich nach Zemlinsky mehr als doppelt soviel Raum (111 Zeilen)!

---

## V *Strategien des Überlebens im ‚Dritten Reich‘* Flucht ins Unbestimmte, innere Emigration, Widerstand

---

**252. [Bach, J. S.] – MOSER, Hans-Joachim.** *Joh. Seb. Bach.* Berlin, Hesse, 1935. VII, 271 S. (mehrere Notenbsp.); zusätzl. 25 Tafeln m. Abb., OLn. mit Goldprägung. € 35,—

Aus der Reihe *Klassiker der Musik*, in der zuvor Bände über G. Mahler (R. Specht), G. Meyerbeer (J. Kapp) und F. Mendelssohn Bartholdy (W. Dahms) erschienen waren. Im Vorwort betont Moser, „*Bach den Deutschen wieder in seine Rechte einzusetzen*“, enthält sich aber (noch) der martialischen Diktion, wie sie bald zur Regel des ‚Dritten Reiches‘ wurde. Mendelssohns wegweisende Aufführung der Matthäus-Passion wird ebenso adäquat gewürdigt, wie die Arbeit seines jüdischen Fachkollegen Ludwig Landshoff zur Quellenüberlieferung der Inventionen und Sinfonien. Wegen dieser Haltung, insbesondere auch wegen der Würdigung jüdischer Komponisten in seinem ebenfalls 1935 erschienenen *Musiklexikon* und anderer „disziplinarrechtlicher Verfehlungen“ wurden Moser die Beamtenrechte aberkannt, worauf er 1936 in die NSDAP eintrat und sich fortan eines zunehmend regimekonformen Schreibens befleißigte.

**252. Bachfeste 1933–1939 (Köln, Bremen, Leipzig, Königsberg, Magdeburg, Leipzig, Bremen).** Sammlung der neun dazu erschienenen *Bach-Fest-Bücher* in einem Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1933–1939. 64, 68, 122, 70, 64, 94, 70 S., 8vo. HLnbd., schwach berieben. € 65,—

Fast scheint es, als ob die ‚Bach-Feste‘ bis 1939 auf einer ‚Insel der Seligen‘ stattgefunden haben, wohin der brutale Umgangston des braunen Musiklebens nicht durchdrang: Keine Grußworte irgend welcher Parteifunktionäre, keine Referate über ‚rassisch‘ adäquate, ‚arteigene‘ Musik oder die ‚arische‘ Unbedenklichkeit Bachs. Dennoch schrieben hier regimetreue Musiker und Musikwissenschaftler wie Friedrich Blume, Arnold Schering, Fritz Stein, Karl Straube oder Kurt Thomas. Neben ‚gleichgeschalteten‘ Persönlichkeiten (z. B. Furtwängler und Mauersberger) saß auch Albert Schweitzer im Beirat der Neuen Bachgesellschaft. Selbst 1935, als in Leipzig gleichzeitig das *Reichs-Bach-Fest* und das *22. Deutsche Bach-Fest* gefeiert wurden, scheint ein (anonymer) *Gruß des Reiches* das einzige zeitgeschuldete Zeichen zu sein. Dass diese durchaus repräsentative Großveranstaltungen wenig propagandaträchtig waren, dürfte auf zwei Gründe zurückzuführen sein: Barockmusik bot kaum eine ideologische Handhabe, und der Rassenwahn schlug sich allenfalls in den Bemühungen um die ‚Arisierung‘ einiger allzu ‚jüdisch‘ klingender Oratorien Händels (wie *Judas Maccabäus*) nieder. Die protestantische Kirchenmusik, deren Religiosität dem Regime ziemlich wesensfremd geblieben war, scheint eine gewisse geistige Distanz zum ‚Dritten Reich‘ gewahrt zu haben;. Gleichwohl gab es natürlich Bestrebungen, Bach als zutiefst ‚deutschen‘ Komponisten zu interpretieren, der in die nazistische Musikpolitik passte.

**253. DISTLER, Hugo (1908–1942).** *Konzertstück für Klavier und Orchester.* 1937. Kassel, Bärenreiter, BA 2783a, 1954. 1 Bl., 58 S. (Solopart und Klavierauszug in Partituranordnung – 2×2 Systeme, Vervielfältigung einer Kopistenschrift), folio. OBroschur. € 65,—

Posthume Erstausgabe. – Das heutige Bild von Distler ist von seiner Chormusik (hier besonders vom *Mörike-Chorliederbuch*) und seinem tragischen Tod geprägt (er beging, vermutlich unter dem Eindruck des Krieges und wegen der drohenden Einberufung am 1. November 1942 in Berlin Selbstmord). Dabei geriet völlig in Vergessenheit, dass er im Musikleben des ‚Dritten Reiches‘ durchaus eine gewisse Rolle gespielt hat: Bereits 1933 war er in die NSDAP eingetreten und kam den Bedürfnissen der Zeit mit einigen ‚Konjunktur-Kompositionen‘ – allerdings ohne allzu krasse propagandistische Züge – entgegen (z. B. mit dem Männerchor „Wach auf, du deutsches Land“). Seit 1937 unterrichtete Distler an der Württembergischen Hochschule für Musik (Stuttgart) und ging 1940 als Nachfolger von Kurt Thomas an die Berliner Musikhochschule. – Distler weist in der *Vorbemerkung* darauf hin, dass „der Klavierpart, namentlich in den Solopartien, durchaus frei zu gestalten“ sei. „Das Klavier ist in jedem Fall führend und das Orchester hat sich, wo es mit dem Klavier geht, ihm stets unterzuordnen.“ Das stark von Dissonanzen geprägte Stück, das kaum noch tonale Bezüge aufweist und rhythmisch ebenfalls recht vertrackt ist, entspricht kaum dem damals propagierten Stil. Jedenfalls ist es erst am 11. Februar 1955 in Oldenburg mit Hans Bohnenstingl als Solisten uraufgeführt worden, der von Distler noch das Alleinaufführungsrecht erhalten hatte.

### *Komponieren gegen Tod und Teufel*

**254. HAAS, Joseph (1879–1960).** Maschinenschriftl. Brief m. eigenh. Unterschrift, Starnberg, 6. Dezember 1936, an den Violinvirtuosen Ossip Schnirlin (1874–1939), 4 S., 4to (29,5×21 cm, zwei Blätter). Brieffaltung; Schrift leicht durchscheinend. **Verkauft**

Der vorliegende, sehr umfangreiche Brief an den jüdischen Geiger Schnirlin, ein Schüler Joseph Joachims, ist für die „innere Biographie“ von Haas außerordentlich wichtig und bestätigt die in Grove gemachte Einschätzung über einen der bedeutendsten Schüler Max Regers: „Although his [Haas’] folk oratorios and operas were enormously successful in Hitler’s Germany of the 1930s and 40s, Haas’s biographers believe that his religious faith made him immune to Nazi ideology“ (in MGG/2 blieb dieser Aspekt hingegen ausgeklammert). – Hier antwortet Haas auf die Zusendung von Liedern, die Schnirlin komponiert hatte, äußert sich seitenweise und sehr detailliert zu den einzelnen Stücken und versichert dem Geiger: „*Vor allem aber, lieber Schnirlin, gehören Sie den ganzen Tag ans Notenblatt, jede versäumte Stunde wäre ein uneinholbarer Verlust.*“ Er schickte dem Geiger zugleich noch eigene Gedichte zur Vertonung zu: „*Ich bin überzeugt, dass es Ihnen wunderbar von den Händen fließen wird, sobald Sie ganz zu sich selbst heimkommen, dem Geist dienen, der Sie bewohnt.*“ Haas spielt – wenn auch etwas verklausuliert – auf die damalige Gegenwart an, spricht Schnirlin Mut zu und fordert ihn auf, „*gegen Tod und Teufel*“ zu komponieren: „*Denn jetzt, eben jetzt, verhangen, und untergegangen in den apokalyptischen Nächten, einsam ausgeschied dem inneren Lichte zu gehören, jetzt muss es uns gelingen: das Unaussprechliche zu finden, und es aufzuheben in die Sprache jener Welt, in der schwarze und weisse Engel um die Leuchter flattern. ... Und man muss jetzt nah zu einander hinstehn – Sie haben es mit den Liedern getan.*“ Letztendlich konnte Schnirlin, der bei Stengel/Gerigk natürlich nicht fehlt, dem Druck nicht standhalten: Am 28. Juni 1939 beging er in Berlin Selbstmord.

**255. HAAS, J. Tobias Wunderlich.** Oper in drei Aufzügen (6 Bildern) von H. H. Ortner und L. Andersen, op. 90. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34789 (*Edition Schott 3200*), 1937. 3 Bll., 388 S. Klavierauszug vom Komponisten, groß-folio. OBroschur. **€ 120,—**

**Erstausgabe.** – Uraufführung: Kassel, 24. November 1937. Zweite der drei Opern von Haas. – Ebenso wie schon bei Pfitzners *Palestrina* und Hindemiths *Mathis* steht mit dem Holzschnitzer Wunderlich auch hier ein Künstler im Zentrum. Bei Haas spielt aber die Religiosität eine noch wichtigere Rolle, was im ‚Dritten Reich‘ zu Kontroversen führte: „Hier ist einer am Werk, der das Rad der Zeit zurückzudrehen versucht auf die Ebene jenes klerikalgebundenen, also verfälschten Volkstums, das sich im Laufe der Jahrhunderte tief in unser Volk hineingefressen hat“, warnte Herbert Gerigk (Mitverfasser des berühmten *Lexikons der Juden in der Musik*). „Wir bedauern das im vorliegenden Falle deshalb, weil der Komponist Haas zwar keine in sich geschlossene Persönlichkeit, aber einer der handwerklich gefestigten Musiker unserer Zeit darstellt.“ Gleichwohl wurde diese Oper mehrfach gespielt und in der Festschrift für den Komponisten als wahre „Volksoper“ gerühmt, die „aus dem Mutterboden der Heimat kommt, als Haas Volksweisen und Volkstanzrhythmen der deutschen Alpenländer übernimmt, verarbeitet und Neugeschaffenes ihnen angleicht, so natürlich und ungezwungen, wie es nur einem Künstler gelingen kann, der die Verbindung mit Volk und Heimat nie hat abreißen lassen.“ Das Werk erlangte seine größten Aufführungsziffern in den 1950er Jahren. – Beim Namen des Librettisten handelt es sich um das Pseudonym für den langjährigen Inhaber des Schott-Verlags Ludwig Strecker (1883–1978), der mehrere Operntextbücher verfasst hat.

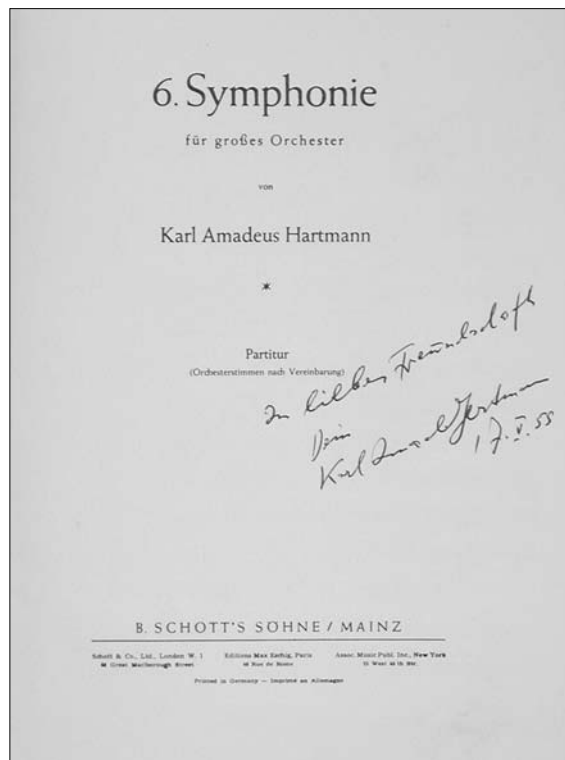
**256. HARTMANN, Karl Amadeus (1905–1963).** *Des Simplicius Simplicissimus Jugend. Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal.* Nach H. J. Chr. Grimmelshausen. Idee und Szenarium von Hermann Scherchen. Heidelberg, Süddeutscher Musikverlag, 1949. 24 S. Libretto, klein 8vo. Geklammert m. OUMschl., sehr gut erhalten (im Personenverzeichnis sind sechs Namen von Sängern einer Aufführung hs. eingetragen). – Beiliegend: Undatiertes Programm (*musikalische Veranstaltungen der Bayerischen Staatsoper und des Bayerischen Rundfunks*) zur Erstaufführung im „Theater am Brunnenhof“, unter der Leitung von Robert Heger (2 Doppelbl. mit Verzeichnis der Interpreten, 3 Bühnenbildentwürfe, Faksimile einer Partiturseite sowie Lebenslauf des Komponisten). € 45,—

Zwischen 1934 und 1936 konzipiert, wurde dies Hartmanns einziger bekannte Beitrag zum Musiktheater (1929/30 war noch *Das Wachsfigurenkabinett* entstanden, welches posthum 1988 auf die Bühne kam). Doch wurde *Simplicius Simplicissimus* erst nach Ende des ‚Dritten Reich‘ uraufgeführt: München, 2. April 1948 (konzertant) bzw. Köln, 20. Oktober 1949 (szenisch). Unser Libretto gibt diese **Erstfassung** wieder (unklar sind auf dem Umschlagtitel und der Haupttitelseite zwei Überklebungen, da – soweit feststellbar – der darunter verborgene Text mit dem darüber liegenden identisch zu sein scheint. 1956 arbeitete Hartmann das Stück um (v. a. Streichung bzw. Vertonung vieler bisher nur gesprochenen Teile und Einfügung dreier größerer Instrumentalsätze), das unter dem neu formulierten Titel *Simplicius Simplicissimus. Drei Szenen aus seiner Jugend* am 9. Juli 1957 in Mannheim uraufgeführt wurde. – Im Unterschied zur Ludwig Mauricks heiteren Oper zum gleichen Sujet setzt sich Hartmanns Stück kritisch mit Gewalt und Krieg auseinander.

**257. HARTMANN, K. A.** *6. Symphonie für großes Orchester.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 38777, © 1953 (*Edition Schott*, Nr. 4419). OBroschur, bestens erhalten. Titelseite **mit eigenh. Widmung und Unterschrift des Komponisten:** *In lieber Freundschaft Dein Karl Amadeus Hartmann. 17. V. 55.* € 280,—

Obwohl Hartmann schon seit 1928 im deutschen Musikleben eine gewisse Rolle spielte, wird er in den Musiklexika des ‚Dritten Reiches‘ nicht erwähnt. Nach 1933 hat er zwar viel komponiert, jedoch fast nichts veröffentlicht; das Hofmeister-Verzeichnis für 1929–1933 weist lediglich die *Burleske Musik*, das folgende (1934–1940) sogar gar nichts nach. In die politische Landschaft hätte damals auch kaum etwas von jenen als „Bekennntismusik“ bezeichneten Werken gepasst, die stilistisch und in ihrer Haltung gegen die herrschende Ideologie gerichtet waren: Hans Werner Henze bezeichnete die damals entstandenen Kompositionen zu Recht als „subersive Handlungen“ und verglich sie mit „Flugblättern“. Hartmann gilt deshalb als ein glaubhafter, aber auch bedeutender Vertreter der *inneren Emigration*; erst nach 1945 trat er wieder an die Öffentlichkeit. So heißt es weiter in Henzes *Laudatio*: „Die Lebensgeschichte Hartmanns ist die Geschichte eines persönlichen Engagements, eines Werdegangs im antifaschistischen Kampf. Sie hat ihn uns, seinen jüngeren Kollegen, respektabel, liebenswert und beispielgebend machte.“

Wie bei den meisten anderen seiner Werke beruht auch Hartmanns 6. Sinfonie auf älteren Arbeiten. Hier war es die 1937 komponierte Sinfonie „L’Oeuvre“, deren Beinamen sich auf den gleichnamigen Romantitel von E. Zola bezieht und wozu Henze erklärte: „Hartmann identifiziert den Helden des Romans [eine an Cézanne orientierte Künstlerfigur] mit sich selbst als einen der verbotenen, verpönten, entartet gescholtenen Künstler, die unter der Diktatur leiden, die nicht arbeiten können, deren Bilder man nicht ausstellt, denen man Leinwand und Pinsel wegnimmt, deren Partituren nicht aufgeführt werden dürfen, und deren Gedichte, Theaterstücke und Prosa öffentlich verbrannt wurden.“ – Die nunmehr endgültige Fassung der 6. Symphonie entstand im Auftrag des Bayerischen Rundfunks und besteht aus zwei Sätzen – Adagio und Presto (mit drei Fugen), für gewöhnlich *Toccata variata* bezeichnet (dieser Titel wird in den Noten allerdings nicht genannt). Die Uraufführung fand am 24. April 1953 in München unter Leitung von Eugen Jochum statt, der sich nach 1945 mehrfach für Hartmanns Sinfonien eingesetzt hat. Neben dem konventionellen großen romantischen Orchester sind noch Harfe, Klavier, Celesta, Mandoline und ein umfangreiches Schlagwerk zu besetzen. Nach Henze vermittelt der Beginn des Adagios „sogleich den Eindruck einer fürchterlichen Depression und Düsternis“. Demgegenüber entdeckte er im 2. Satz mit seinem „turbinehaften, überwältigenden Elan“ die „Darstellung und Entwicklung von Energien, kämpferischen, angreiferischen“, und sah in ihm eine „bis ins Halluzinatorische gehende neurodynamische Kraft, auch ein Element von Tanz ist darin, exaltierte Gestik des modernen Tanzes.“



**258. HAUER, Josef Matthias (1883–1959).** *Der Menschen Weg. Kantate in 5 Teilen mit Worten von Friedrich Hölderlin für Soli, Chor und Orchester op. 67.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 12159, 1953. 54 S. *Klavierauszug mit Singstimmen*, folio. OBrosch.; sehr gut erhalten. € 145.—

Es handelt sich um eine Ausgabe der Gesangsstimmen mit zwei Klavieren. – In erster Fassung 1934 komponiert (nicht publiziert und nicht aufgeführt), überarbeitete Hauer 1952 das Werk, das hier in der **Erstausgabe** vorliegt. Die Uraufführung fand erst 1953 in Wien unter Hans Rosbaud statt; sie war einer der nachhaltigsten Erfolge in Hauers Karriere und trug maßgeblich zur Popularisierung dieses Komponisten nach dessen selbstaufgelegtem Verstummen während des ‚Dritten Reichs‘ bei. – Bereits kurz vor dem Ersten Weltkrieg hatte Hauer begonnen, zahlreiche Hölderlin-Texte zu vertonen, womit er einen Trend der Komponisten der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwegnahm. Hölderlin dürfte in der neueren deutschen Musik der meistvertonte Dichter sein.

**259. KAMINSKI, Heinrich (1886–1946).** *Klavierbuch für Klavier zu zwei Händen in drei Teilen.* [Nr.] II: *Tanzspiel.* Leipzig, Peters, Verl.-Nr. 11286, © 1935 (*Edition Peters*, Nr. 4433b). 14 S., querfolio. OBroschur. € 45,—

Kaminski hatte polnische Vorfahren und konnte keinen Ariernachweis vorlegen; er stand im Verdacht, Halbjuden zu sein, doch war die Quellenlage offenbar so unklar, dass man ihn in die einschlägigen Lexika nicht aufnahm bzw. auf eine diffamierende Kennzeichnung verzichtete. Er wurde geduldet, obwohl sein Stil nicht gerade der offiziellen Kulturpolitik des ‚Dritten Reiches‘ entsprach. Ab 1936 erhielt er sogar für fünf Jahre einen ‚Ehrensold‘ vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Stengel/Gerigk zählten ihn der 2. Auflage (1943) gleichwohl „zu den lebenden Vierteljuden, die versehentlich des öfteren auch bei Veranstaltungen von Parteimitgliedern aufgeführt“ worden seien, womit der Stab über Kaminski wohl endgültig gebrochen war. – Das *Tanzspiel* besteht aus einer Folge verschiedener Nummern, teilweise mit programmatischen Überschriften (z. B. *Festlicher Tanz der Paare*, *Schwertertanz der jungen Männer* oder *Tanz der jungen Mädchen*). Tonale Strukturen bleiben gewahrt, wenn auch die chromatischen Veränderungen und viele Dissonanzen diese Bezüge stark verwischen; auffallend ist darüber hinaus eine komplexe Rhythmik.

**260. KIENZL, Wilhelm (1857–1941).** *Symphonische Variationen über das „Straßburglied“ (eigenes Thema) aus dem musikalischen Schauspiel „Der Kuhreigen“ für großes Orchester*, op. 109a. Wien, Weinberger, Verl.-Nr. J. W. 2606, 1934. 80 S. Partitur, groß-folio. OBroschur. € 65,—

Die Veröffentlichung des vorliegenden Werks fällt in eine Zeit, in der sich Deutschland bereits in der Hand des Nazi-Regimes befand, während Österreich noch weitere vier Jahre eine (allerdings von politischen Erschütterungen begleitete) Unabhängigkeit genoss. Nach dem ‚Anschluss‘ dürfte Kienzl unbehelligt geblieben sein – weder sein Stil, noch seine Herkunft (soweit bekannt) standen der braunen Kulturpolitik entgegen. Bei Stengel/Gerigk blieb sein Name im lexikalischen Teil zwar unberücksichtigt, doch im Vorwort wies man ausdrücklich darauf hin, dass Kienzl Vierteljude sei.

Mit den *Symphonischen Variationen* waren die Wiener Philharmoniker, denen das Werk gewidmet ist, vollauf beschäftigt: Neben dem traditionellen romantischen Orchester verlangt

Kienzl Harfe, Celesta und ein umfangreiches Schlagwerk. Das Thema, dem sich 17 Variationen (die letzte eine Fuge) anschließen, entnahm Kienzl seiner sechsten Oper, *Der Kuhreigen*, die am 23. November 1911 in Wien uraufgeführt worden war. Nach dem großen Erfolg des *Evangelimanns* (1895) steht sie im Hinblick auf die Aufführungszahlen unter seinen zehn Bühnenwerken an zweiter Stelle. Bis in die 1920er Jahre hielten sich seine Opern – wenn auch mit abnehmenden Aufführungszahlen – in den Spielplänen.

**261. MERSMANN, Hans (1891–1971).** *Eine deutsche Musikgeschichte. Mit 32 Tafeln, zahlreichen Notenbeispielen, Musikbeilagen und vielen Textbildern.* Berlin, Sanssouci [1934]. 523 S., 4to. OLnbd. € 45,—

Mersmann, der sich als Herausgeber von *Melos* (1924–1934) besonders für moderne Musik eingesetzt hatte, büßte nach 1933 sehr schnell seine Beschäftigungsverhältnisse ein und konnte bis 1945 nur als Privatgelehrter tätig sein. – Schon die selbstverständliche Einbeziehung von Fachliteratur nichtarischer Autoren (z. B. Paul Bekker oder Curt Sachs), die obendrein nicht einmal entsprechend stigmatisiert wurden, dürfte in der rasch gleichgeschalteten Musikwissenschaft negativ aufgefallen sein. Gleichfalls ohne rassistische Anwürfe erwähnt Mersmann beispielsweise Mahler, den Mersmann zwar nicht besonders zu schätzen scheint; doch ist ihm ein kleines Kapitel gewidmet, wobei alle vorgetragene Kritik ohne antisemitische Äußerungen auskommt. Etwas unklarer wirkt die Charakterisierung von Mendelssohn, bei dem „mehrere Vorzeichen“ zusammenträfen: „Rasse, schöpferische Begabung, Überzüchtung und eine schon zur Dekadenz hinüberneigende Familienkultur.“ Und doch: „seine Lieder ohne Worte bleiben unvergängliche Zeugnisse dieser Zeit.“ Disparat, aber ohne ‚rassekundliche‘ Begründungen, fällt Mersmanns Urteil über Schönberg aus, wenn er von der „überraschend neuen Klangwelt“ der Werke bis op. 19 spricht und dann fortfährt: „Seine spätere Musik ist ausgereift und gemäßigt; strenge Materialgebundenheit der Sprache erwächst aus vorbedingter Auswahl der Töne, das Zwölftonsystem.“ Allerdings heißt es auch an anderer Stelle: „Gegen alle diese Überspitzungen regen sich die gesunden [!] Abwehrkräfte der Musik. Die Elemente rächen sich für die Vergewaltigung, die sie erleiden mußten.“ Schließlich ist festzustellen, dass für Mersmanns Darstellung auch musiksoziologische Aspekte eine wichtige Rolle spielen. Gerade dies wurde für gewöhnlich von der nationalsozialistischen ‚Musikwissenschaft‘ negiert, was sich auch nach 1945 in einer starken Dominanz von werkzentrierten Forschungen fortsetzte.

**262. [Mozart] – TENSCHERT, Roland (1894-1970).** *Mozart. Ein Leben für die Oper.* Wien, Frick, 1941. 247 S. (davon S. 177–240 m. 114 Abb.), 4to. OLnbd mit Goldprägung. € 25,—

Es handelt sich um eine politisch überraschend unabhängige Darstellung, in der sogar die damals übliche Stigmatisierung jüdischer Personen im Register fehlt. So wird Lorenzo Da Pontes jüdische Abstammung einfach übergangen; seine dramatischen Leistungen sind ausgiebig gewürdigt. Auch in Zusammenhang mit den deutschen Fassungen, wo bspw. unter Hinweis auf Hermann Levis Übersetzung antisemitische Äußerungen opportun gewesen wären, begnügt sich der Autor mit folgender indifferenter Bemerkung: „Lange Zeit stand es um die Übersetzungen von Mozarts italienischen Opern sehr schlecht. Hier hat nun seit wenigen Jahrzehnten im wachsenden Maße eine bedeutende Besserung Platz gemacht.“ – Aufführungsgeschichtlich besonders interessant ist der Bildteil, der neben bekannten Darstellungen aus Mozarts Lebzeiten zahlreiche Photos von Aufführungen aus den 1930er Jahren enthält.



**263. ORFF, Carl (1895–1982).** *Der Mond*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 35575 (*Edition Schott 3196*), © 1938 (1. Notenseite), © 1939 (Titelbl., verso). 2 Bll. (Titel, Besetzung), 155 S. Klavierauszug von Hans Barges, folio, OBroschur; mit einigen Bleistiftnotizen des Dirigenten Otto Winkler. € 280,—

Seltene **Erstausgabe** der **Erstfassung** (später 160 S.; vgl. BSB-Musik). Vorderer Umschlagseite mit der holzschnittartigen Titelillustration von P. Neu (mehrere Szenen der Oper sind dargestellt). – Die erfolgreiche Uraufführung von Orffs erstem Bühnenwerk fand am 5. Februar 1939 in München (Nationaltheater) unter der Leitung von Clemens Krauss statt. Die Pressereaktion fiel allerdings etwas ratlos aus und blieb bei einem ‚ja, aber‘, wie beispielsweise die *Allgemeine Musikzeitung*: „Können wir auch in dem Orffschen Werke nicht viel

mehr sehen als ein raffiniert ausgeklügeltes Experiment [...], so muß doch anerkannt werden, daß dem Komponisten an den Grenzen seines „Systems“ und Werkstils manches Hübsche und Charakteristische gelungen ist.“ – Während sich die Bühnenrealisation bei der Uraufführung sehr problematisch erwies, gilt die von Otto Winkler (1908–1988) in Gera 1939 geleitete Inszenierung unter der Regie von Rudolf Scheel als „wegweisend“ (Schauplätze nicht mehr nebeneinander, sondern mit versenkbaren Bildern); sie wurde „von Orff begeistert aufgenommen“ und gilt als richtungweisend für die weitere Wirkungsgeschichte des Werks. – Die sehr vorsichtig eingezeichneten Bleistifteintragungen im vorderen Teil dürften auch von Winkler stammen (darunter auch Namen von Sängern, von denen [Karl] Erb als Interpret des „Erzählers“ der bekannteste ist).

#### *Orff in der Nähe Brechts?*

**264. ORFF, C.** *Die Kluge. Die Geschichte von dem König und der klugen Frau*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. B.S.S. 36698 (*Edition Schott 2868*), 1942. 2 Bll. (Titel, Besetzung), 140 S. Klavierauszug, folio, OBroschur. € 200,—

**Erstausgabe.** – Den Umschlag zierte eine szenische Skizze des Bühnenbildners Caspar Neher (1897–1962): Die Kluge steht vor dem König. – Das Libretto stammt vom Komponisten und beruht auf dem Märchen *Die kluge Bauerstochter* der Gebrüder Grimm. – Die erfolgreiche Uraufführung fand am 20. Februar 1943 statt, doch die parteikonforme Kritik reagierte gespalten. Während man sich zunächst lobend geäußert hatte, kam es 1944 anlässlich der Grazer Aufführung zu einer geradezu vernichtenden Pressereaktion, die auf die fühlbare Nähe zu den Lehrstücken Brecht/Weillscher Provenienz anspielte: „Sollte der Geist einer totgeglaubten



Musik [...] wieder hereingekommen sein? [...] Eines ist sicher: daß unsere Soldaten an den Fronten nicht für solche Kunst den Heldenkampf kämpfen ...“ Die kriegsbedingten Schwierigkeiten verhinderten es, dass *Die Kluge* noch weiter gespielt werden konnte (am 1. September 1944 wurden auf Befehl von Goebbels alle Theater geschlossen). Nach dem Krieg wurde das Stück nach den *Carmina burana* zu Orffs erfolgreichstem Werk. – Im Bemühen um eine möglichst günstige Vergangenheitsbewältigung wurde das Stück rückblickend als verkappter Widerstandskampf interpretiert, wofür man Passagen wie „Fides ist geschlagen tot, Justitia lebt in großer Not“ oder „Tyrannis führt das Szepter weit“ anführte. Man darf dies indessen bezweifeln, da im vorletzten Kriegsjahr die Gaukulturwoche in Cottbus noch mit dem Stück eröffnet werden konnte.



**265. PEPPING, Ernst (1901–1981).** *Lust hab ich ghabt zur Musika. Variationen zu einem Liedsatz von Senfl für Streichorchester und 6 Blasinstrumente.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 34897, © 1937. 1 Bl. (Titel), 33 S. Partitur, folio. OBroschur, unbedeutend gebräunt. € 25,—

Unser Exemplar mit der Bestempelung des Verlags: „N° 10“. – Pepping zog sich 1934 beruflich auf den kirchenmusikalischen Bereich zurück (Kirchenmusikschule, Berlin-Spandau) und komponierte vorwiegend geistliche Werke; daneben entstanden noch einige wenige weltliche, meist nach Texten klassischer Dichter, und Spielmusiken, denen – wie auch hier – oft Themen älterer Musik zugrunde liegen. So konnte er wohl weitgehend unbehelligt arbeiten und zugleich vermeiden, sich dem Regime in irgendeiner Art und Weise zu verpflichten.

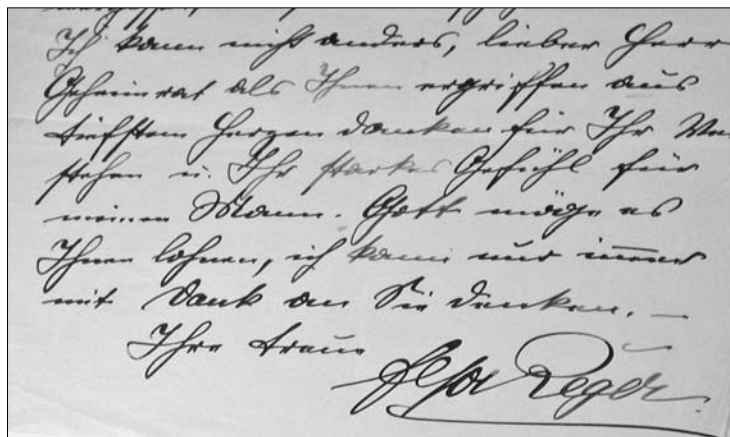
**266. RAPHAEL, Günter (1903–1960).** *Sinfonische Fantasie für konzertierende Violine und Streichorchester, op. 59.* Heidelberg, Müller (Süddeutscher Musikverlag) [1940/41]. 1 Bl. (Titel, Besetzung), 55 S. Partitur, folio, OUMschl.; allgemein gebräunt. € 65,—

Das Werk ist „Willy Schaller“ gewidmet (vermutl. ein Geiger). Das die Grenzen zur Atonalität durchaus überschreitende Stück ist einsätzig, enthält aber gegensätzliche Satzcharaktere. Als Grundbesetzung für das Orchester verlangt Raphael 3 Solo-Violinen, 3 Solo-Bratschen, 3 Solo-Violoncelli sowie 2 Solo-Kontrabässe, die aber „auch doppelt oder mehrfach (chorisch) besetzt werden“ können (Anm. in der Partitur). – Günter Raphael lehrte bis 1933 Musiktheorie am Leipziger Konservatorium und gehörte dann zu den Komponisten, die nach 1933 zwar in

Deutschland geblieben sind, mit dem Regime aber nicht kollaboriert haben. Er verlegte sich auf Kirchenmusik oder nicht programmgebundene Instrumentalmusik (wie hier vorliegend). In den beiden »Juden-Lexika« (Brückner/Rock bzw. Stengel/Gerigk) wird Raphael als *Mischling* bzw. *Halbjude* geführt, was auch Kritiker immer wieder gegen ihn vorbrachten; demnach habe er als solcher „keinen Platz im deutschen Musikleben“ und erhielt später Berufsverbot – d. h., Publikations- und Aufführungsverbot –, durfte als konzertierender Musiker jedoch zumindest in halböffentlichem Rahmen auftreten. Bei einer solchen Gelegenheit erhielt er von Elsa Reger die in unserem Katalog 58 (Nr. 50) beschriebenen Reger-Skizzen zum Geschenk, womit die Witwe des Komponisten dem bedrängten Reger-Verehrer Raphael zumindest ideell unter die Arme zu greifen suchte.

**267. REGER, Elsa (1870–1951).** Eigenh. Brief m. U., München, 12. April 1935. 1 S., folio (28×22 cm, 1 Bl.). Brieffaltungen (hier leicht brüchig), unerheblicher Randeinriss. € 80,—

Schöner Brief an **Henri Hinrichsen**, der als Inhaber des Verlags C. F. Peters viele Werke Max Regers publiziert und diesen über viele Jahre hinweg freundschaftlich unterstützt hatte. – Nachdem Elsa Reger in den Unterlagen ihres Mannes zufällig auf einen alten Brief Hin-



richsens vom 18. Dezember 1906 gestoßen war, schreibt sie sehr spontan: „*Ich kann Ihnen nicht sagen, wie erschüttert ich war. [...] Ich kann nicht anders, lieber Herr Geheimrat, als Ihnen ergriffen aus tiefstem Herzen [zu] danken für Ihr starkes Gefühl für meinen Mann. Gott möge es Ihnen lohnen, ich kann nur immer mit Dank an Sie denken.*“ – Zu Elsa Reger siehe auch Kommentar zu Kat.-Nr. 267, zu H. Hinrichsen s. Nr. 285-287.

**268. SCHERING, Arnold (1877–1941).** Zwei Briefen an Martha Hinrichsen (1879–1941), Frau des jüdischen Inhaber von C. F. Peters, Henri Hinrichsen. € 80,—

– Eigenh. Briefkarte m. U., Berlin, 11. Februar 1935, 2 S. (9×14,5 cm, gelocht), etwas ausgerissen, sonst aber sehr schön. – Schering bedankt sich überschwänglich für ein Händel-Bild, offenbar eine von Frau Hinrichsen angefertigte Photographie („... *wie viel Künstlerschaft verrät sie!*“). „*Sie soll nun einen hervorragenden Platz in meinem Arbeitszimmer bekommen.*“ Im Juni käme er zum Bach-Fest nach Leipzig und werde sich dann „*von Ihrem und Ihres Gatten Wohlergehen [...] überzeugen*“.

– Eigenh. Brief m. U., Berlin, 5. Dezember 1935, 1 S. (29,5×21 cm); gelocht u. etwas ausgerissen, sonst schönes Stück. – Schering hatte bei Hinrichsens Sohn dem „*ersten Klavierspiel Ihrer jüngsten Enkelin zugehört*“, als er ans „*Telephon gerufen wurde und Ihre Stimme hörte*“; da habe er sich erinnert, von M. Hinrichsen einmal mit Babyausstattung beschenkt worden zu

sein. „Heute sende ich Ihnen ein kleines Angedenken an meine teure Frau“ (wahrscheinlich eine Photographie), wobei er nicht genau wisse, ob er es ihr „schon früher geschickt habe“. Als Schering die beiden Briefe an die Frau des (jüdischen) Verlegers Hinrichsen schrieb, hatte er am 16. November 1933 bereits ein ‚Treuegelöbniß‘ an Joseph Goebbels gerichtet. In diesem Sinn hatte er am 28. Januar 1934 den überaus nationalistischen Vortrag über „Das Germanische in der deutschen Musik“ gehalten und im Rahmen seiner Beethoven-Exegese dessen 5. Sinfonie als ‚Sinfonie der Nationalen Erhebung‘ gedeutet.

#### *Schott gratuliert Peters*

**269. STRECKER, Ludwig E. (1883–1978).** Maschinenschr. Brief m. eigenh. U., Mainz, 19. November 1934, an Max Hinrichsen, den Sohn des damaligen Verlagsinhabers der Firma C. F. Peters, Henri Hinrichsen in Leipzig, 1 S. (26,5×21cm). € 120,—

Ludwig Strecker hielt bis in die Kriegsjahre hinein eisern zu „seinen“ Komponisten, selbst wenn es sich um Vertreter ‚entarteter‘ Musik wie Hindemith und Strawinsky handelte. Auf der anderen Seite verlegte er aber auch zahlreiche Sammlungen mit Partei-Liedern, wodurch er sich offenbar einen gewissen Handlungsspielraum einhandelte. – Im Umgang mit den jüdischen Inhabern der Konkurrenzfirma Peters in Leipzig hatte er nach 1933 offenbar keinerlei Probleme. Im vorliegenden Schreiben bedankt er sich „zugleich im Namen meines Bruders [Willi Strecker (1884–1958)] für die Übersendung der Doktor-Dissertation Ihres Herrn Bruders [Hans-Joachim Hinrichsen (1909–1940)], die mich schon bei flüchtiger Durchsicht ausserordentlich interessiert hat. Sie ist geeignet ein Quellenwerk zu werden für uns alle, die sich mit diesen Fragen zu beschäftigen haben. Ich beglückwünsche Ihren Herrn Bruder zu dieser erschöpfenden und ausgezeichneten Arbeit und bitte meinen jungen Doppel-Kollegen in jure und officio dies nebst meinen besten Grüßen zu übermitteln.“ – Mit einer anderen Schreibmaschine wurde eine leicht veränderte englische bzw. französische Fassung der lobenden Worte – offensichtlich für mögliche Werbezwecke – angefügt. Lt. freundlicher Mitteilung von Frau Irene Lawford-Hinrichsen (London) lautet der Titel der Dissertation: *Die Übertragung des musikalischen Urheberrechtes an Musikverleger und Musikverwertungsgesellschaften*, Leipzig 1934.

#### *Unbequem*

**270. WEINGARTNER, Felix von (1863–1942).** 5 Eigenh. Briefe m. Unterschrift, Basel, 27. November 1934, an Ida Wacker in Berlin, 11 S., Falze angerissen; einschließlich der dazu gehörenden Umschläge. Spuren des Postlaufs und unbedeutenden Alterungsspuren. € 350,—

Die Briefe zeigen, dass Weingartner auch 1933 und danach – obwohl ein konservativer Komponist – aus vermutlich politischen Gründen Probleme hatte. Zum Zeitpunkt des Schreibens war die ihm verhasste musikalische Avantgarde längst verboten, doch jetzt bestanden offenbar andere Vorbehalte: *Mich freut es herzlich, daß ich in Berlin, wo man mich wieder einmal gewaltsam ferne hält, im Radio zu meinen alten Freunden sprechen kann. Vielleicht schneidet man das auch eines schönen Tages ab. Lustig ist, daß ich der reinste Arier bin, den man sich denken kann. Die Erfolge, die mir bis in's Alter treu geblieben sind, sind unbequem. Das ist's.*

**Die Katalognummern 271-293 zum Thema „Unangepasst – oder gar Widerstand?“ sowie das hier nicht behandelte Kapitel „Jüdische Verleger, Händler, Sammler und Bibliographen in der Weimarer Republik und am Rande des ‚Dritten Reiches‘“ sind aus Platzgründen nur auf unserer Homepage, Ergänzungsliste zu Katalog 64, einzusehen.**

---

## VI *Exil* Die Verstoßenen und Geflüchteten

---

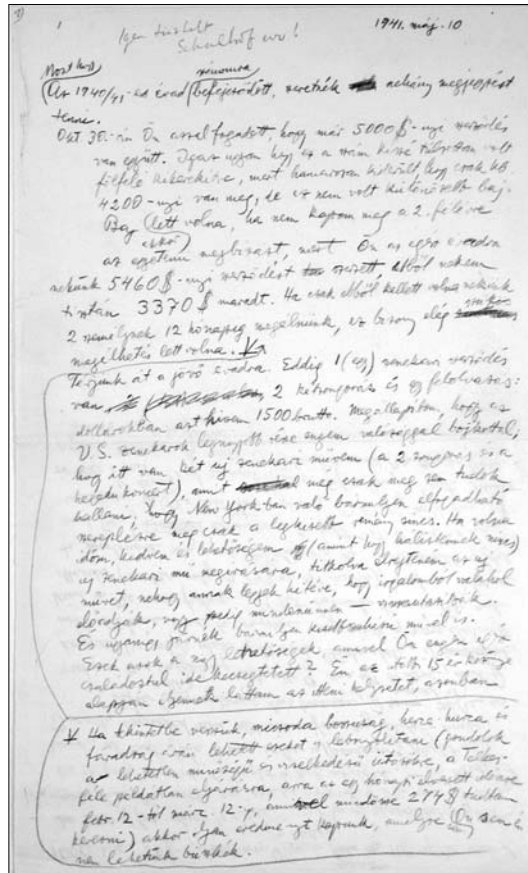
**300. BARTÓK, Béla (1881–1945) – SCHULHOF, Andrew (Boosey & Hawkes).** Maschinenschriftl. Brief in englischer Sprache m. U. von A. Schulhof, New York, 23. April 1941, an **Béla Bartók** (*Forest Hills, LI., N.Y.*). 1 S. folio (27,5×21,5 cm, 1 Bl. Firmenpapier mit Adressaufdruck). Hervorragend erhalten. **Mit einigen Anmerkungen in Bleistift von Bartóks Hand** (Adresse eines Martin Jahoda sowie Ziffern der Aufführungsdauer eines Werks an verschiedenen Tagen). € 350,—

Zunächst fügt Schulhof die Kopie eines Briefes der Princeton University mit dem Bescheid bei, dass offenbar geplante Vorlesungen Bartóks aufs nächstes Jahr verschoben werden müssten. Auch ein in Aussicht genommenes Konzert, das unter der Leitung von Erno Rapee (1891–1945) in New York stattfinden und in dem Bartóks Rhapsodie Nr. 1 für Orchester auf dem Programm stehen sollte, könne wohl erst im Herbst stattfinden. Schulhof wolle aber für die Verzögerung nicht verantwortlich gemacht werden und habe Rapee gebeten, sich in dieser Sache direkt mit Bartók in Verbindung zu setzen. Des weiteren habe er gemäß Bartóks Wunsch zwei Originalverträge an Tibor Serly (1901–1978) geschickt, wobei es sich wahrscheinlich um dessen Orchesterbearbeitung von Stücken aus Bartóks *Mikrokosmos* gehandelt haben könnte (1943 veröffentlicht). Serly gehörte zu den wenigen persönlichen Freunden des Komponisten und stellte nach Bartóks Tod die Aufführungsfassungen des fragmentarisch hinterlassenen 3. Klavierkonzerts bzw. des Violakonzerts her. – Mit gleicher Post kündigt Schulhof noch die Zusendung einer Kopie der *Rumänischen Volkslieder* an, bei denen es sich um die bis heute noch nicht veröffentlichte Sammlung von neun Stücken handeln könnte. Offenbar war Schulhof über die Zurückforderung nicht sehr erfreut: *“The printer told me that the next time you should please consider that such a job costs him at least \$ 15.00 and it would be advisable to wait until you need a larger number of copies as it would not cost much more. Naturally I did not pay this sum and asked him for special consideration in this case.”*

**301. BARTÓK, B.** Sehr umfangreicher eigenh. Briefentwurf in ungarischer Sprache, vermutlich New York, 10. Mai 1941, an Andrew Schulhof (Boosey & Hawkes) in New York. 3½ S., großfolio (35×21 cm; 2 Bl.). Rasche, aber dennoch gut lesbare Bleistiftniederschrift (teils auch als Karbon-Durchschlag) mit zahlreichen Korrekturen, sehr gut erhalten. Eine eigens für diesen Katalog angefertigte deutschsprachige Übersetzung liegt bei. € 3.500,—

Das außerordentlich lange Schreiben belegt, dass selbst ein so renommierter Komponist wie Bartók nur unter größten Schwierigkeiten im amerikanischen Exil existieren konnte (er hatte am 8. Oktober 1940 seine Heimat verlassen). Zunächst beklagt er sich über seine schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse, die nur durch seinen Lehrauftrag an der Columbia University und dem damit verbundenen Honorar abgemildert worden seien und stellt fest: *„Wenn man in Betracht zieht, wieviel Ärger, wieviel Hin und Her und wieviel Mühe uns die Abwicklung der Verträge bereitet hat [...], dann kommt ein Ergebnis dabei heraus, auf das keiner von uns bei-*

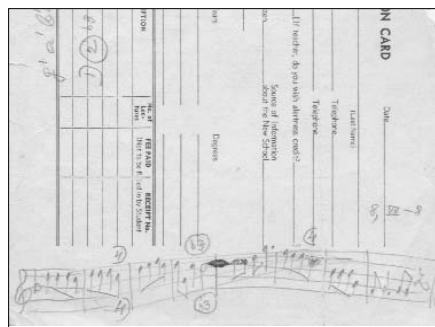
den stolz sein kann.“ Für die nächste Zeit sei nur ein Vertrag für ein Orchesterwerk und einen Vortrag zustande gekommen. „Ich möchte bemerken, dass der Großteil der US-Orchester mich regelrecht boykottiert, dass ich hier zwei neue Orchesterwerke habe [Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester sowie das 2. Violinkonzert], dass nicht einmal die geringste Chance besteht, in New York irgendeinen annehmbaren Auftritt zu bekommen. Wenn ich Zeit, Lust und Gelegenheit hätte (was ich Gott sei Dank nicht habe), ein neues Orchesterwerk zu komponieren, so würde ich das neue Werk schön geheim halten, damit ich mich nicht der Gefahr aussetze, dass es irgendwo aus Mitleid aufgeführt oder aber überall zurückgewiesen wird.“ Dann greift er Schulhof heftig an, der ihn nur aufgrund falscher Versprechungen nach New York gelockt habe: „Das Ende vom Lied ist, dass ich als Komponist-Pianist hier nicht einmal anständig leben kann. Sie haben entweder die Situation auf eine bedauerenswerte Weise falsch eingeschätzt, was bei einem Impresario freilich ein alter Fehler ist, oder Sie haben mich einfach betrogen.“ Da er als Komponist kaltgestellt sei, „werde ich mich in diesem Bereich bis an die Grenzen des Möglichen zurückziehen und nur auf dem volksmusikalischen Sektor tätig sein.“ – Eine schallende Ohrfeige versetzt er Schulhof zum Schluss und schickt 7 Dollar und 96 Cent geschuldete Tantiemen für ein Konzert in Scheveningen von Ende Juni 1939. – Die Geschäftsbeziehungen wurden trotz dieses beleidigenden Briefes offenbar nicht abgebrochen – Bartóks in Amerika noch geschriebene Werke sind alle bei Boosey & Hawkes erschienen. – Auf den beiden Blättern befindet sich ein weiterer Briefentwurf Bartóks (nun auf Englisch verfasst) an Hans Heinsheimer (Universal Edition) mit einem Umfang von ca. 1½ S., in dem er wegen eines Karinetten- bzw. Klavierkonzerts (?) vorstellig wird.



**302. BARTOK, B.** Eigenh. Album- und Korrekturblatt mit 6-taktigem Notenzitat in Blau-  
stift, auf handgezogenen Notenlinien (eine irrtümlich sechste Linie ist ausgestrichen!), über-  
schrieben „Regös-ének“ [= „Eingangslied“] und darunter signiert in sorgfältig gezeichneten  
kyrillischen Buchstaben in Schwarz „Bartok Bela“; unregelmäßiges, auf einer Seite von Hand  
schräg abgetrenntes Blatt (13 cm lang, Höhe 8,5 – 9,8 cm). Die Rückseite enthält eine zehn-  
zeilige eigenh. Korrekturanweisung Bartóks, ebenfalls mit kurzem Notenzitat. € 950,—



Nr. 302



Nr. 303

Der Text der Rückseite wurde in englischer Sprache verfasst, was eine Datierung des Blattes in die amerikanische Exil-Zeit nahelegt (1940–45); die Zitierung eines *Regös-ének* und vor allem die kyrillische Signatur erlauben eine engere zeitliche Eingrenzung auf Bartóks Arbeitsperiode an der Columbia University in New York (1941/42), wo er für ein Jahresgehalt von \$ 3000 an der Transkription serbokroatischer epischer Gesänge und Volkslieder aus der Sammlung Parry arbeitete (Veröffentlichung erst postum, New York 1951). Diese Arbeit erlaubte Bartók das Überleben im Exil, bevor er mit dem von S. Koussevitzky bestellte *Concerto* für Orchester 1943 seinen ersten amerikanischen Kompositionsauftrag erhielt, das die biographisch bedingte 3-jährige Schaffenspause beendete und das fulminante Spätwerk einleitete. Die Rückseite enthält einen längeren Korrektur-Text, in dem Bartók die Verkürzung von Notenhälsen verlangt: „*That is the only way to place properly the fingering and the missing slur.*“ In einer weiteren „*General remark*“ verlangt der Komponist allgemein kleinere Notenköpfe und kleinere Fingersatz-Ziffern. Die Rückseite könnte als erste entstanden sein; die Vorderseite, die eher den Charakter eines ‚Albumblatts‘ hat – allerdings auf ziemlich zufälligem Material –, könnte als Souvenir für einen Verlagsmitarbeiter nachträglich hinzugekommen sein.

Dokumente Bartóks mit Musikzitatzen sind außerordentlich selten!

**303. BARTÓK, B.** Eigenh. Notenblatt mit 8 Takten Musik in Bleistift auf handgezogenem, sehr unregelmäßigem Notensystem mit einigen Anmerkungen; auf einem ausgeschnittenen Formular der New School for Social Research, N. Y., 1 Bl. breites 8vo (15×14,8 cm; am oberen Rand von fremder Hand: „Bartók“), ca. 1941/42. € 750,—

Typisches Dokument, das zeigt, wie sehr Bartók schon früh zum Objekt von ‚Reliquiensammeln‘ geworden ist. Es handelt sich hier um ein Arbeitspapier, für das ein wohl aus dem Papierkorb zufällig herausgezogenes Blatt diente, um eine Volksmelodie harmonisch zu analysieren. In der Tat weisen Bartóks eigenhändigen Anmerkungen „*g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b<sup>1</sup> c<sup>2</sup>“* „*D 2 b<sup>3</sup> 4“* und „*8, VII-8“*“ offensichtlich auf harmonische Strukturen hin, die den Komponisten und Volksliedforscher interessierten.

**304. BARTÓK, Ditta (1903–1982).** Eigenh. Brief in ungarischer Sprache m. U., o. O., 4. August (o. Jahresangabe, 1940/41), an eine unbekannte Adressatin („Liebe Maria“). 2 S., 4to (25×21,5 cm, 1 Bl.). Sehr sauber und ohne Korrekturen abgefasster Brief; unwesentlich gebräunt, Brieffaltungen. Eine englischsprachige Übersetzung liegt bei. € 350,—

Béla Bartók heiratete die Pianistin Ditta Pásztorj 1923 in zweiter Ehe, aus der 1924 der

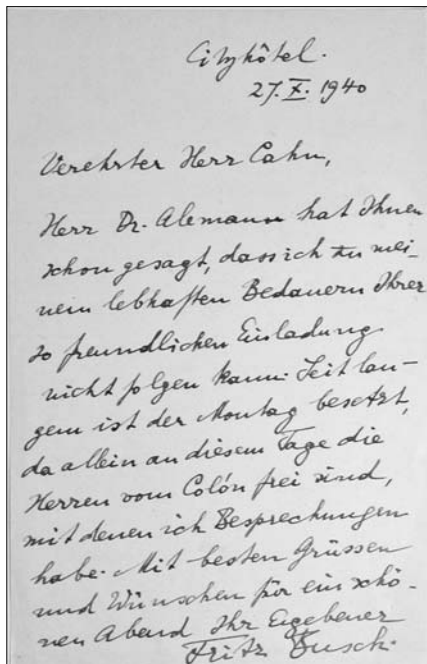
Sohn Péter hervorging (er wird im Brief genannt). Ihr sind mehrere Kompositionen gewidmet (darunter die 1927 veröffentlichte Klaviersonate). Gemeinsam traten sie auch auf (darunter mit der Uraufführungen der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 1938, sowie deren Fassung mit Orchesterbegleitung, 1943). – In jedem Fall noch zu Lebzeiten Bartóks geschriebener Brief, der darin erwähnt wird. Ditta spricht von einem sehr harten Jahr, das hinter ihr liegt (vielleicht auf 1940 – das Jahr der Emigration nach Amerika – gemünzt).

**305. BLECH, Leo (1871–1958).** Zwei eigenh. Postkarten m. der Paraphe *L.*, 19./20. Januar [wohl 1940 oder etwas früher], an W. Henniger in Berlin. Insgesamt ca. 3 S. Text. € 380,—

Während im Frühjahr 1933 der Exodus der meisten jüdischen Künstler begann, konnten einige wenige aufgrund besonderer Protektion in ihren Ämtern bleiben. Hierzu gehörte auch Leo Blech, der auf Intervention von Hermann Göring bis 1937 als GMD an der Staatsoper Berlin blieb. Allerdings kam er aus Sicherheitsgründen von einem Gastspiel aus Riga nicht mehr zurück und blieb dort bis zum Beginn des Ostfeldzuges (1941). Danach lebte er in Stockholm und ging erst 1949 wieder nach Berlin, wo er sodann das Orchester der Städtischen Oper leitete. Seine Kompositionen – darunter die äußerst erfolgreichen Opern *Das war ich* und *Versiegelt* – waren seit Beginn des ‚Dritten Reichs‘ verboten und wurden nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder in den Spielplänen heimisch. – Die beiden Karten, die offenbar in einem Briefumschlag verschickt worden waren, stellen bereits eindrucksvolle Zeitzeugnisse dar: Auf dem Weg von Riga nach Berlin mussten sie durch besetztes Gebiet (Polen) und deshalb kontrolliert werden. Beide tragen den Stempel der „Auslandsnachrichtenprüfstelle“ (ein Karte noch zusätzlich mit der Bestempelung *Von der Wehrmacht zugelassen*). – Auf der vermutlich ersten (aber undatierten) Karte teilt Blech mit: „*Wir sind mitten im Umzug. Morgen müssen wir raus*“, worauf er noch die neue Adresse mitteilt. Der zweite Text wurde am 19. Januar begonnen, und die ganze Karte bezeugt Blechs gesundes Selbstbewusstsein: „*Mein Konzert ist seit gestern (bei dieser Kälte und sonst leeren Häusern) ausverkauft. Da anhaltend immer noch Billetnachfragen sind, wird es (wahrscheinlich) wiederholt werden.*“ Am nächsten Tag fügte er hinzu: „*Das Konzert war sehr gut. Ich war wirklich gut. Die deutsche Gesandtschaft bestellte eine Loge und konnte keine bekommen.*“

**306. BUSCH, Fritz (1890-1951).** Blatt (5,5×10,5cm) m. eigenh. U. und der Ergänzung *Glyndebourne-Lewes*. Als Sammlerstück mit der neuen Reproduktion eines Porträtphotos (21,5×16,5 cm; Original vermutlich um 1930) verbunden: In gemeinsamem Passepartout (oben Photo, darunter Zettel mit Namenszug). Erhaltungszustand bestens. € 120,—

Die Photographie stammt aus dem Atelier Ursula Richter, Dresden, und wurde vom Verlag H. Leiser, Berlin-Wilmersdorf, vertrieben. Busch wird als „*Generalmusikdirektor*“ bezeichnet, eine Position, die er seit 1922 in Dresden bekleidete. Das Ende dieser Tätigkeit kam geradezu überstürzt und lief unter recht dramatischen Umständen ab: Am 7. März holte die SA Busch aus einer Ensembleprobe auf die Bühne, wo ihm der NSDAP-Gaukulturwart, der Schauspieler Alexis Posse, seine Entlassung erklärte; u. a. warf man Busch zu große Sympathien für jüdische Komponisten und Künstler vor. Da es aber keinen Ersatz für die abendliche *Rigoletto*-Aufführung gab, ließ sich Busch zur Leitung der Vorstellung überreden. Doch unter den Zuschauern störten zahlreiche Parteigenossen so aggressiv, dass Busch die Flucht ergriff. Als ‚Arier‘ wurde er von Göring zwar in Schutz genommen, entschied sich aber nach einer Opern-Stage in Argentinien 1934 zur Leitungsübernahme der neugegründeten Glyndebourne-Opera-Company.



Glynhötel.  
27. X. 1940

Verehrter Herr Cahn,  
Herr Dr. Alemann hat Ihnen schon gesagt, dass ich zu meinem lebhaften Bedauern Ihrer so freundlichen Einladung nicht folgen kann. Seit langem ist der Montag besetzt, da allein an diesem Tage die Herren vom Colón frei sind, mit denen ich Besprechungen habe. Mit besten Grüßen und Wünschen für ein schönen Abend Ihr Ergebener  
Fritz Busch.

**307. BUSCH, F.** Eigenh. Brief m. U., [Buenos Aires], 27. Oktober 1940, an einen unbekanntes Adressaten (*Verehrter Herr Cahn*). 1 S., 8vo (21,5×13,5 cm; 1 Bl.). Tinte schwach durchscheinend, sonst sehr guter Zustand. € 160,—

Schriftliche Wiederholung einer bereits von dritter Seite dem Adressaten mitgeteilten Entschuldigung Buschs, „dass ich Ihrer freundlichen Einladung nicht folgen kann. Seit langem ist der Montag besetzt, da allein an diesem Tage die Herren vom Colón [d. i. das Teatro Colón in Buenos Aires] frei sind, mit denen ich Besprechungen habe.“ In den 1930er/40er Jahren war Busch immer wieder am Teatro Colón tätig.

**308. BUSCH, F. – BUSCH, Margarete.** *Fritz Busch von 1933–40. I. Kapitel: Buenos Aires. II. Kapitel: Glyndebourne; III. Kapitel: Kopenhagen / Stockholm.* 1 Bl., 113 Typoskript

aus den 1940er Jahren für das 1949 erschienene Buch *Aus dem Leben eines Musikers*, folio. Die Bll. der einzelnen Kapitel sind mit einer Verklammerung zusammengefasst. Ganz schwach gebräunt, sonst sehr gut erhalten. € 120,—

Fritz Busch war seit 1922 Generalmusikdirektor der Dresdener Staatsoper und galt als einer der besten Dirigenten der Zeit. Sein Eintreten für zeitgenössische Musik, seine Kontakte zu jüdischen Musikern und ausländischen Sängern sowie seine deutliche Kritik an den Nazis führten nach der ‚Machtergreifung‘ zu heftigen Anfeindungen (u. a. wegen zu häufiger Abwesenheit und eines zu hohen Gehalts). Gleichzeitig wollte man den renommierten Dirigenten nicht ganz verlieren, auch wegen seiner ‚unproblematischen‘ Ahnentafel, und so wurde er nach Görings Vermittlung zu einer Gastspielreise nach Argentinien geschickt; hier setzt die Erzählung von Buschs Ehefrau ein, deren Name übrigens nie erscheint (wird immer als „*Frau Fritz Busch*“ bezeichnet). Sie berichtet, dass das Propagandaministerium „außerordentlich interessiert an einem möglichst glanzvollen Gastspiel in Argentinien“ gewesen sei. Es folgt Glyndebourne und das dortige Sommer-Festival im privaten Opernhaus, über dessen fast skurriles Zustandekommen man interessante Einzelheiten erfährt. Weitere Station ist Kopenhagen; im Sommer kamen Verpflichtungen in Stockholm hinzu. Oft in einen Plauderton verfallend und mitunter anekdotisch angereichert, schildert M. Busch die Erlebnisse in Südamerika und gewährt dabei einige Blicke ‚hinter die Kulissen‘.

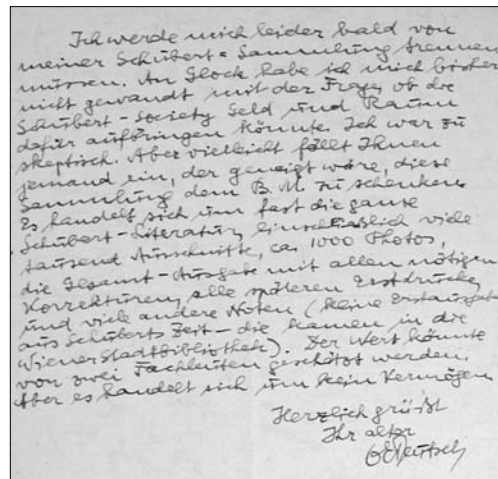
### *Sammlungsverkauf zum Überleben in der Emigration*

**309. DEUTSCH, Otto Erich (1883–1967).** Eigenh. Brief m. U., Cambridge, 24. Oktober 1944, an Cecil Bernard Oldman. 2 S., klein 8vo (17,5×14 cm, 1 Bl.). Brieffaltung; gutes Exemplar. € 75,—

Adressat ist der Bibliothekar und Bibliograph C. B. Oldman (1894–1969), der seit 1920 im



British Museum arbeitete. – Deutsch möchte im Vorwort „des neuen Schubert, der nun fertig gesetzt ist [wohl die 1946 erschienene engl. Übersetzung  *Schubert – a Documentary Biography*], das Manuskript der Aenderungen und Zusätze in Deutsch dem British Museum übergeben. [...] Können Sie mir die Zustimmung der Bibliothek beschaffen?“ Außerdem müsse er sich „leider bald von meiner Schubert-Sammlung trennen [...] vielleicht fällt Ihnen jemand ein, der geneigt wäre, diese Sammlung dem B. M. zu schenken. Es handelt sich um fast die ganze Schubert-Literatur, einschließlich viele tausend Ausschnitte, ca. 1000 Photos, die Gesamt-



Ih werde mich leider bald von meiner Schubert-Sammlung trennen müssen. Im Glock habe ich mich bisher nicht gewandt, weil der Fraga ob der Schubert-Society Geld und Raum dafür aufbringen könnte. Ich war zu skeptisch. Aber vielleicht fällt Ihnen jemand ein, der geneigt wäre, diese Sammlung dem B. M. zu schenken. Es handelt sich um fast die ganze Schubert-Literatur, einschließlich viele tausend Ausschnitte, ca. 1000 Photos, die Gesamt-Ausgabe mit allen nötigen die Gesamt-Ausgabe mit allen nötigen Korrekturen, alle späteren Erstdrucke und viele anderen Noten (keine Erstausgaben aus Schuberts Zeit – die kamen in die Wiener Stadtbibliothek). Der Wert könnte (Wiener Stadtbibliothek). Der Wert könnte von zwei Fachleuten geschätzt werden, aber es handelt sich um kein Vermögen.  
Herzlich grüßt  
Ihr alter  
Objectively

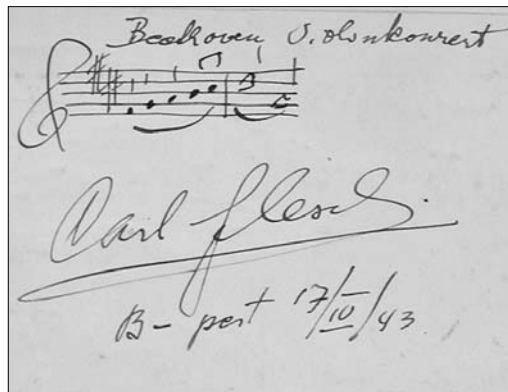
Ausgabe mit allen nötigen Korrekturen, alle späteren Erstdrucke und viele anderen Noten (keine Erstausgaben aus Schuberts Zeit – die kamen in die Wiener Stadtbibliothek).“ – Der berühmte Schubert-Forscher musste ein Jahr nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs emigrieren und lebte seit 1939 in Cambridge. Schon 1931 hatte er mit Oldman den umfangreichen Beitrag *Mozart-Drucke. Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis* veröffentlicht.

**310. EISLER, Hanns (1898–1962) / BRECHT, Bertold (1898–1956).** *Lieder, Gedichte, Chöre.* Paris, Carrefour, 1934. 115 S., 32 unpag. S. Notenbeilage, 8vo. HLn. mit aufgezo- genem O Umschl. Berieben, an den Kanten leicht bestoßen. An den Rändern unbedeutend gebräunt. € 280,—

**Charakteristisches und seltenes Dokument deutscher Exilkultur.** – Drei Komponisten sind untrennbar mit Brechts Schaffen verbunden: Kurt Weill, Paul Dessau und Hanns Eisler; von diesen dürfte aber letzterer, der seit 1930 bis zu Brechts Tod mit dem Dichter zusam- menarbeitete, der wichtigste gewesen sein. Bei dem vorliegenden Band handelt es sich zunächst um eine Gedichtsammlung von Brecht in vier Teilen: *1918–1933* (acht Gedichte), *1933* (acht Gedichte), *Lieder und Chöre aus den Stücken ‚Die Mutter‘ und ‚Die Maßnahme‘* (zehn Gedichte) und *Anhang* (fünf Gedichte); enthalten sind ausschließlich politische Texte, von denen einige sich auf den Ersten Weltkrieg (z. B. *Legende vom toten Soldaten*) beziehen; vor- wiegend greifen sie aber satirisch das soeben etablierte ‚Dritten Reich‘ an (z. B. *Das Lied vom Anstreicher Hitler* oder *An die Kämpfer in den Konzentrationslagern*). Ergänzt wird die Sammlung durch Propaganda-Gedichte der eigenen Richtung (*Lob des Kommunismus* oder *Lob der Partei*). Die Notenbeilage beinhaltet elf Vertonungen.

**311. FLESCHE, Carl (1873–1944).** Eigenh. Albumblatt m. U., Budapest, 17. Oktober 1943, ohne Widmungsvermerk: Zwei Takte der einstimmig notierten Melodie des Seitenthemas aus dem 1. Satz von Beethovens Violinkonzert, 1 S., quer-8vo (Postkarte mit rückseitig auf- gedrucktem Adressfeld und dem Absender „Hotel Bristol“). Offensichtlich von einem Blatt abgelöst (Überreste des Klebstoffs verso). Sonst sehr gut erhalten. € 160,—

Der berühmte, aus Ungarn stammende Violinvirtuose und -pädagoge wurde mit einem unverhältnismäßig langen und aggressiven Artikel von Stengel/Gerigk bedacht, der fast so umfangreich wie der zu Gustav Mahler ist. Man zählte Flesch „zu jener Kategorie von Juden, die es darauf abgesehen hat, dem Deutschen den Minderwertigkeitskomplex einzupflanzen, um ihn damit ihren Absichten gefügiger zu machen.“ Damit bezogen sich Stengel/Gerigk auf eine Bemerkung Fleschs in seinem Lehrwerk *Das Klang-*



*problem im Geigenspiel* (1931): „Gewiß gibt es ganze Rassen oder Volksstämme, bei denen sich der Klangsinne unter dem Einfluß bestimmter Lebensgewohnheiten günstiger entwickelt hat als bei anderen; allen voran die polnischen und russischen Elemente jüdischer Abstammung.“ (Die russischen und polnischen Violinschmiedern zeigen sogar bis heute, dass Fleschs Bemerkung empirisch durchaus gerechtfertigt war.)

**312. HINDEMITH, Paul (1895–1963).** *Mathis der Maler*. Oper in sieben Bildern. Mainz, Schott, Verl.-Nr. B.S.S. 34002, © 1935. 2 Bll. (Vortitel, Titel), XII S. (Personen-, Inhaltsverzeichnis, Vorspiel als Klavierauszug), 283 S. Klavierauszug vom Komponisten, folio. OBroschur (unbedeutend bestaubt); sehr schönes Exemplar. € 350,—

**Erstausgabe mit handschriftl. Namenszug des Komponisten „Gottfried v. Einem 1944“.** Trotz des Copyright-Datums ist der Klavierauszug erst 1938 im Hofmeister-Verzeichnis annonciert; vermutlich wurde die Anzeige dieser Ausgabe bis zur Uraufführung (Zürich, 28. Mai 1938) zurückgehalten. – Hindemiths musikalisch-theatralisches Hauptwerk ist in zweifacher Hinsicht ein wichtiges Dokument: Zum einen beschritt er mit dem *Mathis* (einschl. der gleichnamigen Sinfonie) einen neuen ‚neo-romantischen‘ Weg und hätte deshalb eigentlich in der Kulturpolitik des ‚Dritten Reiches‘ einen Platz finden können; zum anderen aber steht diese Oper für den Streit um Hindemith, der den neuen Machthabern durch provokante frühere Werke, wie z. B. *Mörder, Hoffnung der Frauen* oder *Sancta Susanna* ein Dorn im Auge war. Bekanntlich setzte sich Furtwängler rund ein dreiviertel Jahr nach der von ihm geleiteten Berliner Uraufführung der Sinfonie *Mathis der Maler* für den Komponisten mit dem Artikel *Der Fall Hindemith* nachdrücklich ein. Doch auf der gleichen Seite jener Zeitung konnte man auch lesen: „In dieser von Juden beherrschten internationalen Vereinigung haben sich bekanntlich musikalischer Bolschewismus, Dilettantismus und Atonalismus einen Resonanzboden für ihre Erzeugnisse geschaffen. Paul Hindemith ist bei dieser internationalen Gesellschaft sehr beliebt.“ Hindemith selbst scheint zunächst durchaus an seine Zukunft in Deutschland geglaubt zu haben, denn er schrieb am 3. März 1935 an Ludwig Strecker (Inhaber des Schott-Verlags), „daß meine Musik seit etwa 6 Jahren aus dem Zustand des Experimentierens heraus ist“.

Das Sujet des *Mathis der Maler* war höchst aktuell; Hindemith befand sich unter ähnlichem öffentlichen Druck wie sein Künstler Mathis, über den er schrieb: „Er gerät in die damals gewaltig arbeitenden Maschinerien des Staates und der Kirche ...“ Das konnte autobiographisch gemeint sein; am 12. Oktober 1933 war im *Völkischen Beobachter* zu lesen: „Betriebsam und geschäftig macht er [Hindemith] jede Modeströmung mit und schreitet von Wagner zu Schönberg, von Bach zu Händel, von der alten Musik zum Jazz, zum Film, zum Volkslied, zur Laienmusik,

*und wer weiß was noch. Kurz, Hindemith ist überall zu Hause, nur nicht in der deutschen Volksseele. Als Führer zu der von uns ersehnten neuen deutschen Musik aus Hitlers Geist kommt er nicht in Frage.“*

**313. HINDEMITH, P.** *Symphonie in Es für großes Orchester.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 36724 (Edition Schott 2960), 1943. 1 Bl. (Titel, Besetzung), 143 S. Partitur, groß-folio, OBroschur; sehr gutes Exemplar. € 280,—

**Erstausgabe.** – Nachdem Hindemiths Schicksal nach 1933 einige Jahre ungewiss geblieben war und er – nur von einer kurzen Phase in der Türkei abgesehen – weiterhin im feindlich gewordenen Deutschen Reich wohnte, begann 1938 der Trennungsprozess mit seiner Übersiedelung in die Schweiz. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ließen aber auch bald Europa als zu unsicher erscheinen, und am 6. Februar 1940 emigrierte er ein weiteres Mal, nun in die USA. Trotz alledem erschienen weiterhin Hindemiths musikalische und schriftstellerische Werke in Deutschland bei Schott. – Hindemith hatte mit der Komposition der Sinfonie in Es am 1. September 1940 in Tanglewood begonnen. Sie ist als Hommage an den amerikanischen Orchesterklang mit seiner ausgeprägten Blechbläserkultur zu interpretieren; konkret war es wohl das Boston Symphony Orchestra, das ihm bei der Ausarbeitung als Leitbild diente. Bereits die gewaltigen Fanfaren des Beginns wirken wie das ästhetische Programm des ganzen Werks, das von den Blechbläsern her komponiert worden ist. Sein monumentaler Charakter und oft choralartige Anspielungen rücken es in die Tradition von Bruckners Sinfonik. Die Uraufführung fand am 21. September 1941 in Minneapolis unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos statt.

**314. HINDEMITH, P.** *In Praise of Music (Frau Musica) after a text by Martin Luther for Mixed Voices, High and Low, and Strings (Flute and other Instruments ad libitum), revised by the Composer.* London, Schott, Verl.-Nr. S & C 5483 (A. S. 194437), © 1928, © 1945 (Edition 10735a). 20 S. Klavierauszug mit englischem u. deutschem Text, 4to. Geklammert m. O Umschl.; sehr gutes Exemplar. € 35,—

Erster Teil (drei Nummern) der *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* op. 43 (Nr. 2: 8 Kanons für 2 Singstimmen mit Instrumenten; Nr. 3: *Ein Jäger aus Kurpfalz*), von denen Nr. 1 und 3 am 27. März 1929 unter der Leitung von Constantin Bruck in Nürnberg uraufgeführt worden waren. Nur von *Frau Musica* fertigte Hindemith 1943 im Exil eine Neufassung an, die zwei Jahre später in seinem ‚Hausverlag‘ (allerdings von der Londoner Filiale) veröffentlicht worden ist (die komplizierten Verlagsverhältnisse zeigen sich in den drei verschiedenen Nummerierungen). In einer kurzen Vorbemerkung des Komponisten heißt es dazu: „*This work was not written for the concert-hall or for professional musicians. It is intended to provide interesting 20th-century material for practice by those who like to sing and play for their own pleasure [...] In keeping with this intention, no very great technical demands are made on the singers and players.*“

**315. HINDEMITH, P.** *Concerto for Woodwinds, Harp and Orchestra [...] 1949.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 37484, 1950. 2 Bl. (Titel, Widmung), 56 S. Partitur, folio. OBroschur; Umschlag mit Altersspuren, sonst sehr gut erhalten. € 65,—

**Originalausgabe.** – Nachdem Hindemith seit dem Kriegseintritt der USA dort mit dem Status eines ‚feindlichen Ausländers‘ gelebt hatte und sich in dieser Zeit regelmäßig polizeilich melden musste, erhielt er 1945 die amerikanische Staatsbürgerschaft und wohnte nun in New

Haven. In den folgenden Jahren unternahm er mehrere Europa-Reisen und ließ sich schließlich in der Schweiz nieder. – Die Titelseite hat noch einen deutschen Paralleltitel; die gedruckte Widmung weist aber auf seine damalige Heimat USA hin: „*Written for the Alice M. Ditson Fund, Columbia University, New York.*“ Mit der solistischen Instrumentalgruppe (darunter als Bläser: Fl., Ob., Klar. und Fg.) steht das Werk in lockerer Tradition des Concerto grosso.

**316. KESTENBERG, Leo (1882–1962).** Maschinenschriftl. Mitteilung (Adresse, Berufsbezeichnung, Geburtstag) m. eigenh. U. und hs. Ergänzung (Adresse in Tel-Aviv sowie Datierung 10. III. 57). Karton (6,5×10 cm). € 45,—

Vermutlich Mitteilung an eine Lexikonredaktion (hs. Karteikarte mit entsprechenden Einträgen beiliegend). – Der Musikschriftsteller, der sich v. a. mit Erziehungsfragen beschäftigte, gehörte bei Stengel/Gerigk zu den am heftigsten angegriffenen Personen: „*Kestenberg kann als typischer Vertreter des Musiklebens im Deutschland der Verfallszeit betrachtet werden. Nachdem er sich zunächst als Pianist hauptsächlich in marxistischen Organisationen betätigt hatte, nistete er sich unmittelbar nach der November-Revolution von 1918 als besonderer Referent für musikalische Angelegenheiten im preußischen Kultusministerium ein.*“ Sein Amt habe er dann dazu missbraucht, „*Juden auf alle ihm erreichbaren Posten zu schieben*“ (als Beispiele werden Schönberg, Schreker, Bekker und Klemperer genannt); obendrein sei er ein Freund Rosa Luxemburgs gewesen. Nach seiner Entlassung habe das von ihm hinterlassene Terrain „*einem von gefräßigen Nagetieren verwüsteten Erntefeld*“ geglichen, wie es im typischen Vokabular der Zeit heißt. 1934 floh Kestenberg nach Prag, wo er bis 1938 eine Musikschule leitete. Danach emigrierte er nach Palästina und betätigte sich im neu gegründeten Staat Israel in der Ausbildung von Musiklehrern. Siehe auch A. Schönbergs Brief an Kestenberg, Kat.-Nr. 328.

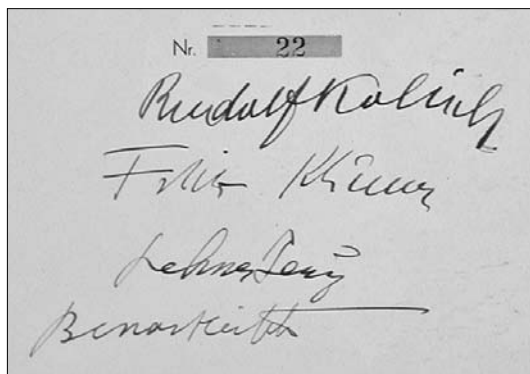
**317. KLEMPERER, Otto (1885–1973).** Schöne Porträtaufnahme (schwarzweiß), sinnend, den Kopf in die Hand gestützt nach links blickend, rückseitig signiert „**Otto Klemperer**“. Zürich, Hennch. 17,5×13 cm. € 75,—

Welch bedeutender Feind Klemperer für die Nazis gewesen war, zeigt sich an dem umfangreichen Personeneintrag bei Stengel/Gerigk. Hier heißt es zu seiner Berliner Tätigkeit: „*1927 wurde er dann zum Operndirektor und GMD der Krolloper in Berlin bestellt, die er zur jüdisch-marxistischen Experimentierbühne herabwürdigte und in wenigen Jahren künstlerisch und finanziell derart ruinierte, daß sie für immer geschlossen werden mußte. Seine Hauptaufgabe sah Klemperer in der bewußten Entstellung deutscher Meisterwerke, die teilweise so weit ging, daß ihm selbst seine Rassegenossen nicht mehr folgen konnten*“ (es folgt ein entsprechendes Zitat von Alfred Einstein). Als besondere Provokation wurde es empfunden, dass unter Klemperers Leitung im Februar 1933 der *Tannhäuser* in eine sehr modernen Neuinszenierung (Regie: Jürgen Fehling; Bühnenbild: Oskar Strad) gezeigt wurde. Die Titelfigur wurde darin als Künstler gedeutet, der an den Konventionen der Gesellschaft scheitert. Es konnten nur wenige Aufführungen stattfinden. Gleichwohl erhielt Klemperer damals von Reichspräsident Hindenburg noch die Goethe-Medaille verliehen und wurde für die nächste Saison als Gast für fünf Konzerte in Frankfurt verpflichtet. Das Mai-Heft 1933 der *Musik* meldete aber dann die Beurlaubung Klemperers, der bereits im April emigriert war.

**318. KOLISCH-QUARTETT.** *Programmbuch. Beethoven-Zyklus des Kolisch-Quartetts.* Autor: Gerth-Wolfgang Baruch; hrsg. von der Konzert-Direktion Inka Hopjanová in Prag.

Prag, 1938. XVI, 41 S., 4to. Geklammert m.O Umschl. Rücken etwas schadhaf, mehrere Lagen gelöst, Substanz sehr gut. € 275,—

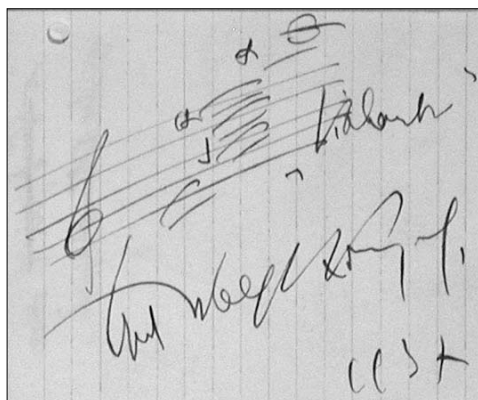
Nummeriertes Exemplar (Nr. 22); auf S. I mit den Unterschriften der vier Mitglieder des 1922 gegründeten Kolisch-Quartetts: Rudolf Kolisch, Felix Khuner, Jenö Lehner, Benjamin Heifetz; auf S. VII: Gruppenphoto, auf dem man R. Kolischs aufgrund einer Handverletzung aus seiner Kindheit außer-



gewöhnliche Haltung – Bogen in der linken, Instrument in der rechten Hand – sehen kann. – Zwischen S. 8 und 24 befinden sich knappe, aber sehr informative Erläuterungen zu den Werken, den Biographien der Widmungsträger sowie ein Kapitel über die frühesten Interpreten (Schuppanzigh-Quartett). – Die fünf Prager Konzerte fanden zwischen dem 29. April und 13. Mai 1938 statt, also nicht einmal ein halbes Jahr vor der Münchner Konferenz (29. September), auf der die Abtretung der Sudetendeutschen Gebiete an das Deutsche Reich beschlossen wurde bzw. ein knappes Jahr vor der Schaffung des Reichsprotektorats Böhmen und Mähren mit dem anschließendem Einmarsch deutscher Truppen in der ehemaligen Tschechoslowakei. – 1938 befand sich das Kolisch-Quartett auf Konzerttournee, „die wegen der neuen mitteleuropäischen Situation zu aufregenden Glücksspielen“ geworden sei (Programmtext). Wegen seiner jüdischen Mitglieder durfte das Ensemble seit 1933 nicht mehr in Deutschland auftreten. Rudolf Kolisch (1896-1978) wurde 1924 Schönbergs Schwager, nachdem letzterer Gertrud Kolisch geheiratet hatte. Schönberg schrieb über das Kolisch-Quartett, es sei „das beste Streichquartett, das er je gehört“ habe, und komponierte für dieses Ensemble das 4. Streichquartett und das Quartett-Konzert (nach Händel); zu letzterem siehe Kat.-Nr. 326.

**319. KORNGOLD, Erich Wolfgang (1897–1957).** Eigenh. Albumblatt m. U., o. O., 1937, an einen unbekanntem Empfänger. 1 S. (7,5×12,5 cm; offenbar Zettel aus einem Notizbuch: liniertes Blättchen, zwei Lochungen zum Abheften). Unwesentlich gealtert, Tinte schwach durchscheinend. € 280,—

Die äußerst flüchtige Eintragung besteht aus einem Notensystem mit einer nicht näher bestimmbar Passage und der Anmerkung „Violanta“ (darunter die Unterschrift). Das ganze Dokument erweckt den Eindruck größter Eile; wahrscheinlich stammt es aus einer Begegnung am Rande einer Aufführung, bei der kein schöneres Blatt zur Verfügung stand. Der spontane Charakter verleiht dem Schriftstück indes auch seine besondere Eigenheit. – Korngolds einaktige Oper *Violanta* war am 28. Mai 1916 in München uraufgeführt worden.



**Katalog Nr. 238 – der letzte vor der Emigration.  
Schlusspunkt einer Erfolgsstory sui generis**

**320. LIEPMANSSOHN, Leo (1840–1915).** *Musiktheorie. Z.[um] T.[eil] aus den Sammlungen von Geheimrat Professor Dr. Max Friedlaender † und Dr. Werner Wolfheim †.* Berlin [1935] (*Katalog 238*). 96 S., 8vo. Geklammert m. O Umschl. (am Falz gerissen); etwas gebräunt. Mit originaler Bestellkarte. € 35,—

Das Erscheinungsjahr des undatierten Katalogs ergibt sich aus einer Prüfnummer der ‚Reichs-schrifttumskammer‘; ferner wird im Nachtrag unter der Nr. 2197 Wilhelm Altmanns *Katalog der theatralischen Musik seit 1861* (Wolfenbüttel 1935) zur Subskription angekündigt („*erscheint in 10 Lieferungen*“). – Der legendäre Katalog 238 enthält 2200 Angebote, unter denen sich so ziemlich alles findet, was in diesem Themenbereich Rang und Namen hat (einschließlich jüdischer Autoren – etwa von Paul Bekker –, die freilich, entgegen damaliger Gepflogenheit, nicht entsprechend stigmatisiert sind). Auch heute noch bildet dieses Verzeichnis eine wertvolle bibliographische Hilfe. Die Titelseite trägt immer noch den Namen von Otto Haas, der 1903 das Antiquariat Liepmannsohn erworben hatte. Haas konnte bis 1936 in Deutschland bleiben; dann musste er nach London emigrieren. Von da an erhielt die Firma seinen Namen (seit 1955 im Besitz von A. & M. Rosenthal; seit 2003 weitergeführt von M. & J. Rosenthal und U. Drüner).

**321. RATHAUS, Karol (1895–1954).** *Three English Songs for high or medium voice and piano.* New York, Associated Music Publishers, Verl.-Nr. 194625, 194623 u. 194624, © 1946 (hier in späteren Abzügen). Geklammert m. O Umschl.; verlagsfrisch. € 35,—

Hier sind die 3 Lieder unter der Opuszahl 48 als Nr. 5,3 und 2 gezählt. Die Kompositionen entfernen sich deutlicher von der tonalen Harmonik, jedoch weisen auch sie – verglichen etwa mit der hoch komplexen Wiener Schule – eine wesentlich traditionellere und vitalere Rhythmik auf.

***Organisierung des Exils Schönbergs  
mit kräftiger Hilfe des Schirmer Verlags***

Zwei Konvolute aus der Korrespondenz zwischen Arnold Schönberg und dem Schirmer-Verlag aus der ersten Zeit des amerikanischen Exils (es dürfte sich um Unterlagen aus ehemaligem Firmenbesitz handeln). Schönberg war damals zwar sicher einer der bekanntesten Komponisten, die vor der Nazi-Verfolgung in die USA geflohen waren, er hatte aber im „real existierenden Kapitalismus“ einen großen Nachteil – seine avantgardistische Musik war nie populär, und mit einer guten Vermarktung seiner Werke konnte man deshalb nicht rechnen; unter rein marktwirtschaftlichen Aspekten war er also ziemlich uninteressant. Im Unterschied etwa zu Erich Wolfgang Korngold, der in der Filmindustrie ein verhältnismäßig gutes Auskommen gefunden hatte, war der Neubeginn für Schönberg mühsam. Zum einen fällt auf, dass er zunächst traditionelle Werke schrieb (darunter die beiden Konzert-Bearbeitungen nach Originalkompositionen von Monn und Händel oder die Suite im alten Stil), zum anderen zeigte er sich mindestens anfangs auch zu Tätigkeiten bereit, die er unter „normalen“ Umständen wohl nicht so schnell angenommen hätte (Unterricht am Bostoner Konservatorium, den er wegen der dort bestehenden unbefriedigenden Situation schon nach einem Semester wieder abbrach, oder der angebotene Vortrag bei der amerikanischen Musiklehrer-Vereinigung). Diese Situation wird in den hier vorliegenden Dokumenten sehr gut deutlich und alle genannten Aspekte der beiden ersten Jahre im Exil angesprochen.

Was die Einladung anbelangt, am Samstag, 29. Dezember in Milwaukee bei einem Meeting der "Music Teachers National Association" und der "National Association of Schools of Music" einen Vortrag zu halten, so nehme ich diese Einladung, die mich sehr ehrt, mit grösstem Vergnügen an. Ich habe nur die eine Bitte: die Reise und Aufenthaltskosten für mich und meine Frau bezahlen zu lassen, denn ich weiss nicht, wie meine Gesundheit in dem kommenden Winter sein wird und ob ich dann allein so weite Reisen werde machen können.

Ich bitte dann Weiters um rechtzeitige Mitteilung über Details meiner Rede:

1. Wie lange soll sie sein?
2. Wünscht man mir irgend ein Thema vorzuschlagen? (oder einige)
3. Soll ich an irgendeine aktuelle Frage anknüpfen und an welche?
4. oder soll ich über ein theoretisches Thema sprechen?
5. oder über ein allgemein (oder speziell) pädagogisches?

Ich danke Ihnen noch sehr für die freundliche Übermittlung der Einladung und sehe mit grossem Interesse Ihrer Antwort auf meine Frage entgegen.

Mit vielen herzlichsten Grüssen, Ihr

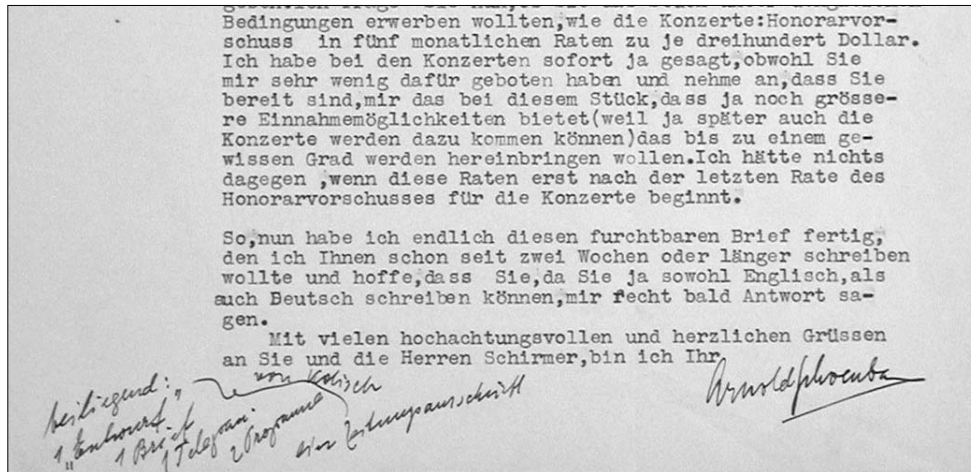
*Arnold Schönberg*

**322. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** Masch. Brief in deutscher Sprache m. eh. Unterschrift, Chautauqua (N. Y.), 8. August 1934, an Carl Engel (Leiter des Musikverlages Schirmer) in New York. 1 S., folio (1 Bl. mit rotem Adressstempel des Komponisten, 27,5×21,5cm). Brieffaltungen; etwas gebräunt. Schönes Exemplar, zugleich Teil eines Konvoluts mit weiteren Dokumenten aus ehemaligem Verlagsbesitz (s. unten). € 3.800,—

Nachdem Schönberg am 31. Oktober 1933 in New York angekommen war, stellte sich natürlich als vordringlichste Frage, wie es beruflich weitergehen sollte. Ein Semester lehrte er am Bostoner Malkon Conservatoire, eine Tätigkeit, die sich allerdings aus verschiedenen Gründen (wenig prominente Schüler, beschwerliches Reisen nach New York, wo auch Kurse stattfanden, und schließlich das unzuträgliche Klima an der Ostküste) als nicht so vorteilhaft erwies, wie man sich dies von allen Seiten erhofft hatte. Also kündigte er und – bevor er im September seinen endgültigen Wohnsitz in Los Angeles nahm – lebte im Sommer für zwei Monate in Chautauqua (Staat New York) im „Center for Religion, Education and the Arts“, ein Aufenthalt, den er durchaus als Erholung empfand. Von dort stammt dieser Brief, in dem sich Schönberg zunächst für den Empfang des Schecks über 100 Dollar bedankt und sich erfreut zeigt, dass das Blatt Ihnen gefällt; ich habe lange gesucht (es handelte sich um ein Skizzenblatt zu *Moses und Aron*, das er Engel auf dessen Bitte geschickt hatte; s. hierzu die Erläuterungen zur Beilage 2). Sodann nimmt er eine Einladung an (zu deren Hintergrund s. Dokument 1), „die mich sehr ehrt“, am 29. Dezember d. J. „in Milwaukee bei einem Meeting der ‚Music Teachers National Association‘ und der ‚National Association of Schools of Music‘ einen Vortrag zu halten. Ich habe nur die eine Bitte: die Reise und Aufenthaltskosten für mich und meine Frau bezahlen zu lassen ...“ (zu den damit verbundenen Problemen s. Carl Engels Antwort vom 15. August 1934 – Dokument 4). Sodann bittet er „um rechtzeitige Mitteilung über Details meiner Rede“ und spricht fünf verschiedene Aspekte an, die auf den Rahmen der Veranstaltung abheben und wie er den Inhalt des Vortrags ausrichten könne.

Weitere Beilagen (genaue Inhaltsangabe siehe Homepage, Zusatzliste Nr. 321a):

1. Carl Engel, masch. Brief (Durchschlag), New York, 31. Juli 1934 an A. Schönberg
2. Carl Engel, masch. Brief (2 Durchschläge), New York, 2. August 1934, an Felix Warburg.
3. Schreiben von Warburgs Sekretär vom 13. August 1934, New York, an Carl Engel
4. Carl Engel, masch. Brief (Durchschlag), New York, 15. August 1934, an A. Schönberg



**323. SCHÖNBERG, A.** Masch. Brief vorwiegend in deutscher Sprache (die ersten zehn Zeilen auf Englisch) m. eh. U., Hollywood (Cal.), 18. Oktober 1934, an Carl Engel (Leiter des Musikverlages Schirmer) in New York. 3 S., folio (2 Bll., 27,5×21,5cm). Schwache Brieffaltungen erkennbar, 1. Bl. mit unbedeutendem Einriss. Mehrfach mit roten Unterstreichungen (wahrscheinlich als Gedächtnisstütze von Engel eingetragen); einige handschriftliche Textkorrekturen Schönbergs. Am Schluss wies er handschriftlich auf mehrere Beilagen hin, die aber nicht erhalten sind. Der Brief gehört zu einem Konvolut mit Dokumenten, die in direkt Verbindung hierzu stehen (s. unten). **€ 3.900,—**

Außergewöhnlich langes Schreiben, das detailliert die Bemühungen Schönbergs um Veröffentlichungen im amerikanischen Exil dokumentiert. Bezeichnender Weise ging es dabei nicht um Originalwerke, sondern um Bearbeitungen älterer Stücke, die gegenüber dem eigenen Schaffen einen großen Marktvorteil hatten: Sie waren tonal! – Darüber hinaus versammelt das vorliegende Konvolut weitgehend das Material, das für diesen Geschäftsgang auf der Verlagsseite unmittelbar anfiel. – Schon aus äußerlichen Gründen kann der Beginn des Briefes, der offenbar schon lang hätte geschrieben werden sollen und mit dem er auf ein soeben von Engel erhaltenes Schreiben reagiert (vom 16. Oktober; Durchschlag erhalten, s. unten), den Betrachter kaum unberührt lassen: Zunächst müht sich Schönberg damit ab, höflichkeitshalber auf Englisch zu schreiben („... and it is so difficult for me [...], that I postponed it from one day to the other“) – dabei beherrschte Carl Engel (1883–1944) Deutsch hervorragend: Obwohl in Paris geboren, stammte er aus einer deutschen Familie (unter den Vorfahren befindet sich u.a. der Gründer der Berliner Kroll-Oper) und hatte bei Thuille in München studiert. Nach zehn Zeilen hatte Schönberg die Geduld verloren: „...ich muss doch Deutsch weiter schreiben, sonst wird der Brief nicht fertig und unverständlich“. Nun kündigt Schönberg die Zusendung folgender Musikalien an: *Konzert für Violoncello und Orchester in freier Umgestaltung nach*



dem *Concerto per Clavicembalo* von Matthias Georg Monn – hiervon die Partitur und den Klavierauszug, „von mir gemacht und absichtlich sehr brillant geschrieben um auch (späterhin) Aufführungen ohne Orchester zu ermöglichen“, sowie das Orchestermaterial, „welches mein Sohn (der sich von derlei Arbeiten erhält) in seiner freien Zeit für mich angefertigt hat, gegen das Versprechen, dass ein Verleger es ihm bezahle“; *Konzert für Streichquartett und Orchester in freier Umgestaltung nach dem Concerto grosso op. 6 Nr. 7* von Georg Friedrich Händel – es wurde die Lieferung der Partitur („Originalniederschrift auf Transparent-Lichtpausblätter“ und eine „Photokopie“) zugesagt. In Zusammenhang mit den Stimmen, die der gerade in Paris lebende, 1906 geborene Sohn Georg angefertigt hatte, erhält man äußerst detaillierte Informationen zur damaligen Notenproduktion: Bei der Bezahlung sei zu berücksichtigen, „dass für die I. u. II. Viol., welche ich auf Lichtpauspapier schreiben liess, um davon die billigsten Drucke (als Selbstverleger!!) herstellen zu können, der 4-fache Preis gezahlt wird, als für gewöhnliche Schrift. Ich hoffe, es gibt dieses Herstellungsverfahren auch hier. Die U.E. benützt es wegen seiner Billigkeit ebenfalls. Es werden Zink-Druckplatten, die lichtempfindlich sind, durch die aufgelegten Transparentblätter hindurch belichtet, hierauf tiefgeätzt und als Druckplatten benützt. Vier Seiten in 100 Exemplaren kosteten in Berlin 8 Mark ...“

Dann geht Schönberg noch auf zahlreiche Einzelheiten ein, die wegen der Uraufführung und anderem bei den zwei Bearbeitungen zu bedenken seien. So plane der Widmungsträger des Violoncellokonzertes, Pablo Casals (1876–1973), das Stück „zur Feier meines 60ten Geburtstages in dieser Saison (offenbar im April?)“ in Barcelona aufzuführen (die Uraufführung fand indessen erst am 7. November 1935 in London statt). Er habe das Werk unlängst mit Emanuel Feuermann „geprobt und Konzerte mit ihm verabredet“. Auch Gregor Piatigorskiy (1903–1976) käme in Betracht, während der italienische Cellist Enrico Mainardi (1897–1976), der auch schon Noten davon besitze, nicht gut genug sei. – Für die Händel-Bearbeitung, die am 26. September 1934 in Prag uraufgeführt worden war, bestehe mit dem Rudolf Kolisch und seinem Quartett eine Sondervereinbarung: „Er hatte ein [immer noch handschriftliches] Material zu erwerben, das er bei Aufführungen mitbringt [... und] mir für jede Aufführung %50 zu zahlen. Für 4 Aufführungen hat er das bereits getan“. Aus Prag habe er zudem eine außerordentlich günstige Kritik erhalten und meinte dazu: „Es muss ja wirklich beinahe so schön klingen als es beabsichtigt war“. – Probleme sah Schönberg bei einer amerikanischen Erstaufführung des Konzertes, wofür er gerne das Kolisch-Quartett verpflichten würde: „Ich weiss ganz gewiss, dass es heute kein Quartett gibt, das es annähernd so spielen kann. [...] Aber man muss vermeiden, irgend ein anderes Quartett zu beleidigen, [...]. Stock [d. i. Frederick Stock, Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra] schreibt mir, er möchte es mit „heimischen“ Kräften machen. Nun ist Mischakoff [d. i. Mischa Mischakoff, damals im dortigen Orchester] ein wirklich ausgezeichnete Konzertmeister, ein fabelhafter Musiker und ein wirklich guter Geiger. Aber ein ad hoc zusammengespieltes Quartett wird hinter einem weniger guten, als es das K-Q ist, zurückbleiben. Was ist Ihre Meinung darüber? – Ich habe auch daran gedacht, später Aufführungen mit Klavier zuzulassen und werde gelegentlich einen Klavierauszug davon machen, den das Quartett ja auch zum Probieren benützen wird.“

Schließlich kommt Schönberg noch auf ein neues, derzeit zu zwei Dritteln fertig komponiertes, aber nicht näher bezeichnetes Stück zu sprechen: „Ich werde Ihnen in einigen Tagen eine Photokopie eines Satzes senden, und Sie haben dann die Gelegenheit zu sehen, inwieweit ich eine selbstgestellte Aufgabe erfüllt habe.“ Es kann sich dabei nur um die *Suite im alten Stil* für Streicher gehandelt haben, an der Schönberg damals arbeitete und die Schirmer dann auch verlegte. – Erleichtert schloss Schönberg: „So, nun gabe ich endlich diesen furchtbaren Brief fertig, den ich Ihnen schon seit zwei Wochen oder länger schreiben wollte und hoffe, dass Sie, da Sie ja sowohl Englisch, als auch Deutsch schreiben können, mir recht bald Antwort sagen.“

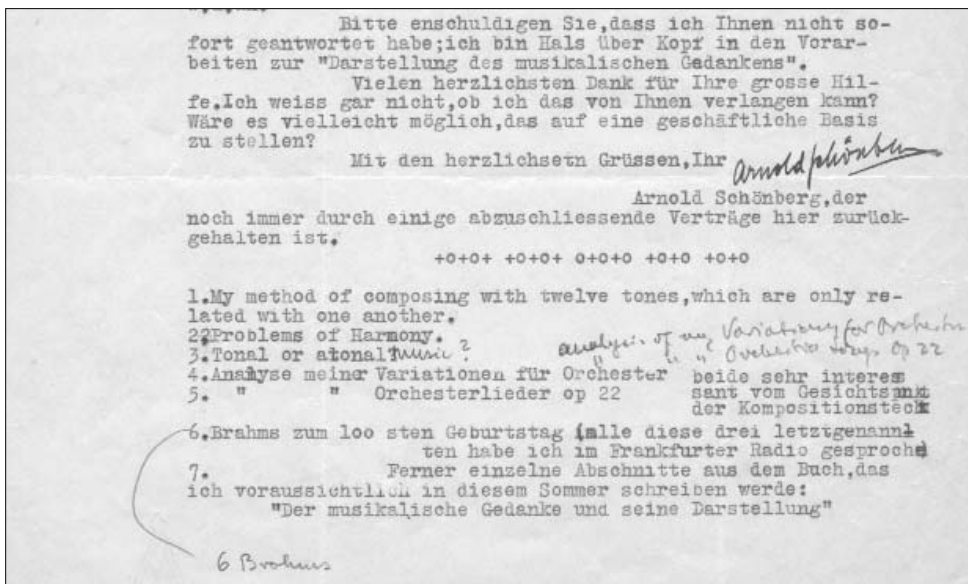
Mit 5 Beilagen, darunter zwei eidesstattlichen Erklärungen über Schönbergs Kreditfähigkeit (genaue Inhaltsangabe siehe Homepage, Zusatzliste Nr. 322a).

**324. SCHÖNBERG, A.** Langer und sehr inhaltsreicher maschinenschriftl. Brief m. eigenh. U. und mehreren Beilagen, New York (Hotel Ansonia), 18. Juni 1934, an Carl Engel (Direktor des Musikverlages Schirmer) in New York. 1 S., 4to (1 Bl., 27,5×21,5 cm); in deutscher Sprache. Brieffaltungen. Rückseite mit spiegelbildl. Schrift der Vorderseite (Schönberg hatte das Karbonpapier verkehrt eingelegt, was er am Rande eh. kommentiert: „*nun habe ich keine Copie*“). – Beilage 1: Begleitschreiben des stellvertretenden Verlagsdirektors von Schirmer Inc. zur Kopie von Carl Engels Empfehlungsbrief an amerikanische Universitäten, um Vorträge Schönbergs anzubieten. – Beilage 2: Adressliste (2 Bll.) von 47 Institutionen, an die der Angebotsbrief zu versenden war (44 Adressen davon in Bleistift abgehakt). € 2.900,—

Eindrucksvolles Dokument zu Schönbergs früher Tätigkeit in den USA. Nach seiner Kündigung als Professor für Komposition in Berlin gleich nach der ‚Machtergreifung‘ war Schönberg am 17. Mai 1933 zunächst nach Paris geflohen, wo er wieder zum jüdischen Glauben konvertierte. Die *Zeitschrift für Musik* nahm dies (unter Verballhornung seines Namens) für folgende Spottverse zum Anlass: „Beaumont ist, wie man jetzt erfährt, / zum Judentum zurückgekehrt. / Beneidenswertes, schönes Los! / Nun ruhe sanft in Abrams Schoß!“ Von Paris reiste Schönberg nach New York, wo er am 31. Oktober 1933 an Bord der *Ile de France* ankam. Bis Mai 1934 unterrichtete er am Malkin Conservatory in Boston, doch erfüllten sich hier seine künstlerischen Ansprüche nicht, und es zeigte sich, dass das Ostküstenklima ihm sehr unzutraglich war (zwei gravierende Erkrankungen im Januar und März). Die vorliegenden Schriftstücke an und vom Verlag Schirmer Inc. hängen mit seinen Bemühungen um einen Ortswechsel zusammen. (Schirmer, einer der größten und ältesten Musikverlage der USA, war bereits 1848 gegründet worden.)

Im Vorliegenden handelt es sich um Schönbergs Antwort auf ein Schreiben des „assistant to the President“ des Schirmer-Verlags vom 16. Juni 1934, das als Durchschlag vorliegt. Schönberg (der damals noch in dem riesigen Gebäude des Hotels *Ansonia* wohnte, vgl. die Photopostkarte Nr. 346 unseres Katalogs) wurde damit ein Verzeichnis zugestellt (die oben genannte Beilage 2); ferner wird erläutert: „*The draft constitutes the communication Mr. Engel suggests sending to colleges, universities, etc. throughout the country. A list containing the names of the institutions to be approached is enclosed also. If there are any changes you wish made in the letter, or if there are any names you would like added to the list, may I ask you to let me know what they are. I can then make such alterations as you desire ...*“ Die Liste enthält 47 universitäre und ähnliche Institutionen einschließlich der Namen der Ansprechpartner, darunter das *Oberlin Conservatory of Music*, die *Juilliard Musical Foundation*, das *Curtis Institute of Music* oder die *Yale University (School of Music)*. Ebenso wird die *University of Southern California (College of Music)* in Los Angeles erwähnt, wo Schönberg, offensichtlich als Folge des fraglichen Schreibens, ab 1935 tätig war.

Der Inhalt von Engels Empfehlungsschreibens erhellt sich aus dem Brief Schönbergs: Der Komponist bedankt sich zunächst „für den fabelhaften Empfehlungsbrief, den Sie so freundlich waren, mir einzusenden. Ich habe nur das eine Bedenk[e]n: ob das Honorar für die jetzige Zeit nicht doch zu hoch ist“, weil „die Fakultäten dem Musik Department nichts von der geringen Summe abgeben wollen, die Ihnen [recte: ihnen] für Vorlesungen heu[e]r zur Verfügung steht.“ Schönberg habe bereits bei der Universität in Ithaca vorgefühlt: „Sie sind an den Themen, die ich unten nenne, sehr interessiert und wollen versuchen, es zu ermöglichen. Von einem Musikklub in Baltimore bekomme ich heute eine Anfrage, ob ich für \$ 100 (ohne Reisevergütung) einen Vortrag im Januar 35 halten will. Aber ich überlasse das gerne und vertrau-



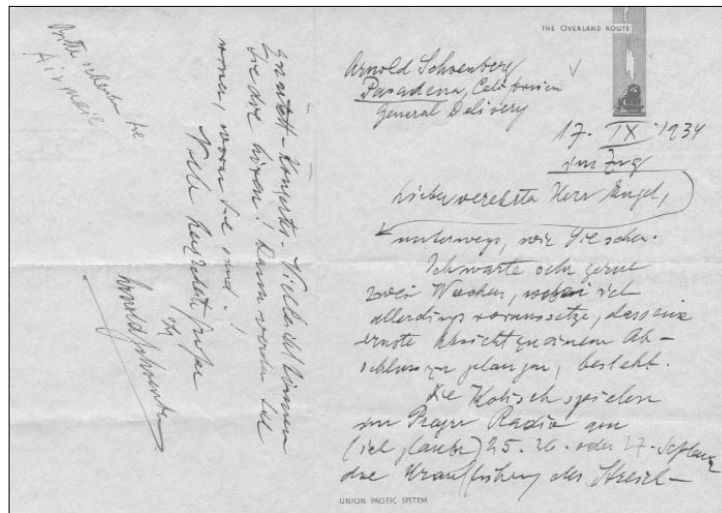
ensvoll Ihrer besseren Einsicht.“ Schönberg entschuldigt sich nachträglich für seine säumige Antwort: „Ich bin Hals über Kopf in den Vorarbeiten zur ‚Darstellung des musikalischen Gedankens‘.“ Er war sich ferner bewusst, das sich durch Carl Engels energischen Einsatz einige Möglichkeiten eröffneten: „Vielen herzlichsten Dank für Ihre große Hilfe. Ich weiss gar nicht, ob ich das von Ihnen verlangen kann? Wäre es vielleicht möglich, das auf eine geschäftliche Basis zu stellen?“

In der langen Nachschrift nennt Schönberg mehrere Themen, die er für Vorlesungen anbieten könnte (darunter „1. My method of composing with twelve tones, which are only related with another; 2. Problems of Harmony; 3. Tonal or atonal Music?“; mehrere Werkanalysen; „6. Brahms zum 100sten Geburtstag...; 7. Ferner einzelne Abschnitte aus dem Buch, das ich voraussichtlich in diesem Sommer schreiben werde: ‚Der musikalische Gedanken und seine Darstellung‘“, eine Fragment gebliebene und erst 1995 veröffentlichte Schrift. – Die Unterlagen zeigen, dass Schönberg mit seinem avantgardistischen Denken und Komponieren in einem überwiegend nach wirtschaftlichen Kriterien denkenden Lande nur mit kräftiger Protektion einflussreicher Freunde überleben konnte.

**325. SCHÖNBERG, A.** Maschinenschriftlicher Brief m. eigenh. Unterschrift, Chautauqua (N. Y.), 20. August 1934, an Carl Engel – Schirmer-Verlag (New York). 2 S., groß-4to. Gering gebräuntes Bl. mit Brieffaltungen. Einige autographe Unterstreichungen mit Rotstift sowie einer maschinenschriftl. Ergänzung mit rotem Farbband. € 1.800,—

Ungewöhnlich umfangreiches Schreiben des Komponisten, der sich meistens kürzer fasste. Doch hier ging es um Verhandlungen über die Veröffentlichung seiner Werke in Amerika und die daraus lebenswichtigen Einnahmen. – Im Sommer 1934 hatte Schönberg für zwei Monate in der Chautauqua Institution (Zentrum für Religion, Erziehung und Künste) gelehrt, bevor er sich ab September 1934 in Los Angeles niederließ, wo er bis 1944 an der University of California lehrte. – Schönberg wandt sich im vorliegenden Brief wieder an den Schirmer Verlag und erläuterte zunächst die Geschäftsbedingungen, wie er sie aus Österreich kannte; das Schreiben ist somit nicht nur ein zeitgeschichtliches Dokument, sondern gibt außerdem detaillierte Aus-

künfte über die Rechte eines damligen Komponisten: „... vom Notenverkauf 15% vom Ladenpreis, von Orchestermaterialien und Aufführungsgebühren 10%, das Recht über mechanische Vervielfältigungen zu verfügen blieb mir gewahrt, die Anteile wurden 50:50 geteilt; künftige, heute nicht vorhersehbare Rechte waren ebenso mir vorbehalten. Bei Uebergabe des Werks erhielt ich einen Vorschuss auf meine künftigen Einnahmen, der in der letzten Zeit meistens von den ersten 1500–2000 Exemplaren berechnet wurde. Bei Orchesterwerken wurden die ersten 50–100 Aufführungen zugrunde gelegt.“ Im Folgenden bietet Schönberg seine beiden Bearbeitungen nach Kompositionen von Monn und Händel an und versichert vorsichtshalber: „... die Stücke sind vollkommen tonal und überschreiten die Harmonik Brahms selten und nicht wesentlich“ Des weiteren möchte er bereits veröffentlichte Werke neu herausgeben, soweit sie nicht durch das Copyright geschützt sind. „Fertig habe ich ausserdem nur noch ein kleines Heft Lieder [vermutlich op. 48], aber wie Sie wissen, ist meine Oper ‚Moses und Aron‘ der Vollendung nahe [!] und ein theoretisches Werk ist ebenfalls auf dem Weg“ [wahrscheinlich ist *Models for Beginners in Composition* gemeint, das allerdings erst 1942 abgeschlossen worden ist]. Schönberg dachte im Übrigen nicht an eine größere Summe, sondern zielte auf eine monatliche Zahlung („300 Dollar“). – Bei Schirmer sind u.a. erschienen: *Ode an Napoleon*, die Kammerinfonie op. 38, die Orchesterfassung der Kammerinfonie op. 9 und die Bearbeitung des Violoncellokonzerts von Matthias Monn.

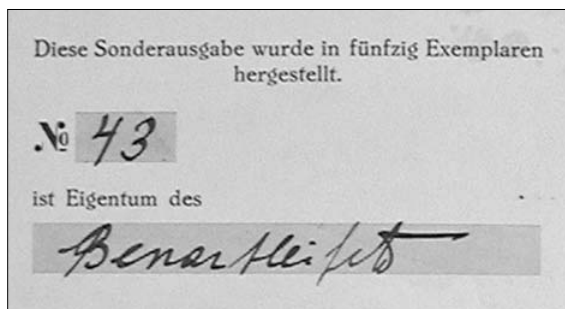


**326. SCHÖNBERG, A.** Eigenh. Brief m. U. und seiner Postadresse in Pasadena (Kalifornien), 17. September 1934, an Carl Engel (Direktor des Musikverlages Schirmer) in New York. 2 S. auf Doppelblatt, 8° (16,5×13,5cm), gefaltet; in deutscher Sprache. Mit gedrucktem, Blau eingefärbten Logo der Eisenbahngesellschaft *Union Pacific System* (leicht abstrahierte Dampflock mit dem Hinweis „The Overland Route“); bestens erhalten. € 2.600,—

Besonders schöner, gänzlich eigenhändiger Brief aus einer Zeit, da Schönberg meist die Schreibmaschine für seine Korrespondenz benützte. Diese Ausnahme erklärt sich aus dem Umstand, dass der Komponist während der Reise nach seinem künftigen Wohnsitz Los Angeles wichtige Mitteilungen an den Empfänger weiterzuleiten hatte. Anscheinend stellte der Eisenbahnbetreiber (wie man dies auch von Schifffahrtlinien kennt) seinen Gästen spezielles Briefpapier zur Verfügung. – Unserem Brief vorausgegangen war offensichtlich Schönbergs Angebot des

Konzerts B-Dur für Streichquartett und Orchester in freier Umgestaltung nach dem Concerto grosso op. 6 Nr. 7 von G. F. Händel, das zwischen April und September 1933 entstanden war und das bei Schirmer erscheinen sollte, wofür Engel aber wohl noch um Bedenkzeit gebeten hatte: „*Ich warte sehr gerne zwei Wochen, wobei ich allerdings voraussetze, dass eine ernste Absicht zu einem Abschluss zu gelangen, besteht. Die Kolisch [d. i. das 1922 Kolisch-Quartett] spielen im Prager Radio am (ich glaube) 25. 26. oder 27. Septemb. die Uraufführung des Streichquartett-Konzertes. Vielleicht können Sie die hören! Dann werden Sie wissen, woran Sie sind!*“ Die Uraufführung fand, wie im vorliegenden Brief angekündigt, im genannten Rahmen am 26. September 1934 statt. Engel hat die hier angekündigte Radioübertragung anscheinend abgehört; jedenfalls entschloss er sich, diese Bearbeitung zu veröffentlichen (1935). In Schönbergs ersten „amerikanischen“ Jahren entstanden mehrere Bearbeitungen traditioneller (d.h. tonaler) Musikstücke, die sich für den dortigen Markt besser eigneten, als die zwölftonalen Kompositionen (u. a. eine ähnliche Umgestaltung des Violoncellokonzertes von Matthias Georg Monn oder die Orchestrierung des Klavierquartetts g-moll op. 25 von J. Brahms).

***Während sich Schönberg im Exil abrackert,  
wird in Wien sein 60. Geburtstag gefeiert***



**327. [Schönberg, A].** *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934.* Wien, Universal Edition [1934]. Frontispiz (Porträtphoto Schönbergs von Man Ray, 1932), 75 S. 4to. OBroschur; außen unbedeutende Lagerungsspuren, sonst sehr gut. € 450,—

Limitierte, **nur in fünfzig Exemplaren** hergestellte Sonderpubli-

kation (unser Exemplar: Nr. 43). – Sehr beeindruckende Festschrift für Schönberg, die eineinhalb Jahre nach Hitlers ‚Machtergreifung‘ immer noch auf Deutsch, aber nur im noch selbstständigen Österreich erscheinen konnte. Die insgesamt 27, inhaltlich und in ihrem Umfang sehr unterschiedlichen Textbeiträge stammen vorwiegend von Komponisten (A. Hába, D. Milhaud, E. Wellesz, A. v. Zemlinsky) oder Musikern (W. Mengelberg, E. Steuermann); aber auch Schriftsteller sind vertreten (Th. W. Adorno, H. Broch, H. Jone, F. Werfel). Zugleich liest sich das Autorenverzeichnis wie das Who’s who der Emigranten, die 1938 nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs fliehen mussten.

**328. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** Maschinenschriftl. Brief in deutscher Sprache mit langer eigenh. Nachschrift u. U., [Hollywood], 2. Oktober 1935, an den Präsidenten des Musikverlages Schirmer, Carl Engel, in New York. 2 S., folio (1 Bl.). Sehr gut erhalten (eine Brieffaltung). – Beiliegend der Durchschlag von C. Engels Antwortbrief vom 14. Oktober 1935 in englischer Sprache, 2 S. folio. Sehr gut erhalten. € 2.450,—

Weiterer umfangreicher Brief des Komponisten, der nicht nur biographisch höchst aufschlussreich ist und Schönbergs frühe Zeit in Amerika beleuchtet, sondern auch über die damalige Herstellung von Notenmaterial sehr ausführlich informiert. Erneut erweckt das vielfach korri-

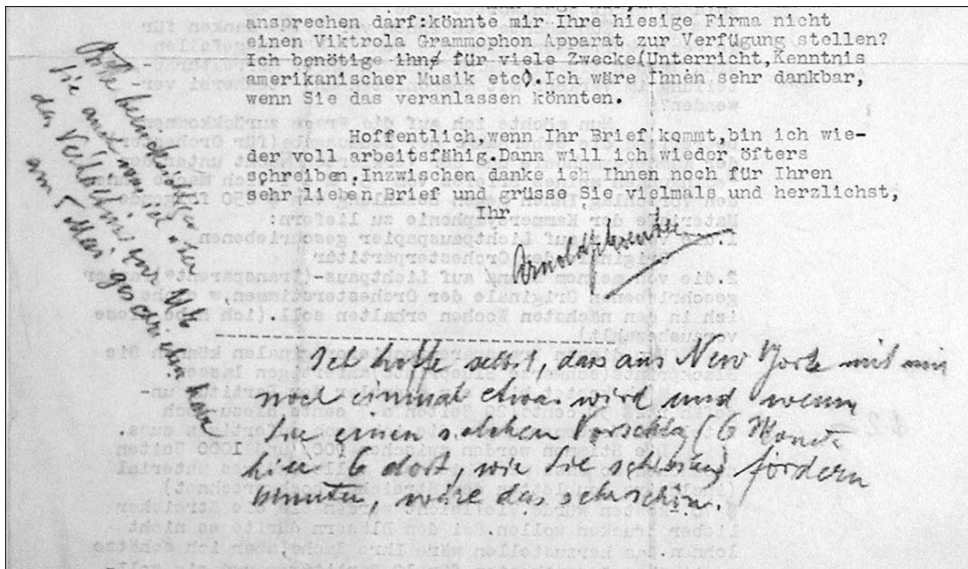
gierte Schreiben (Streichungen, handschriftliche Korrekturen und sonstige Ungeschicklichkeiten), dass Schönberg im mühevollen „Einfingersuchsystem“ tippte. – Seit September 1934 lebte Schönberg in Hollywood und wohnte hier bis 1936; danach bezog er sein endgültiges Domizil in Los Angeles. Offenbar ist schon damals eine Diabetis festgestellt worden (MGG/2 berichtet von der Erkrankung erst für 1944), denn zu Beginn berichtet der Komponist, dass er seit dem 15. September bettlägrig sei, „*hatte einen ungebührlichen Perzentsatz [sic] Zucker und diverse peinliche Erscheinungen. Ursache (vermutlich) körperliche und geistige Ueberanstrengung.*“ Er könne deshalb auch z. Zt. nicht unterrichten, wolle aber „*gerne bald wieder daran, mein Violinkonzert fertig zu bekommen*“ (es wurde erst im September 1936 beendet).

Doch hauptsächlich ging es nun darum, durch die Veröffentlichung von Werken ein regelmäßiges Einkommen zu gewährleisten. Wegen der kommerziellen Unergiebigkeit des „Modern“-Zeitgenössischen musste Schönberg nun Mittel und Wege finden, ältere Werke aus seinem spätromantischen Schaffen zu nützen; da aber die Urheberrechte bei der Universal Edition im noch freien Österreich lagen, sollte dies durch Bearbeitungen umgangen werden. Also bot er Schirmer für 250,- Dollar eine neue Orchesterfassung seiner *Kammersymphonie* [op. 9] und der *Verklärten Nacht* an und ging zunächst auf das erstgenannte Werk ein, das offenbar bereits fertig vorlag und zu dem er dem Verlag folgendes Material liefern wollte: „*1. die von mir auf Lichtpauspapier geschriebenen Originale der Orchesterpartitur; 2. die von meinem Sohn auf Lichtpau-(Transparent) Papier geschriebenen Originale der Orchesterstimmen, welche ich in den nächsten Wochen erhalten soll (ich habe diese vorausbezahlt).*“ Dann erläutert Schönberg sehr detailliert die weitere Produktion und die damit verbundenen Kosten: „*Von diesen Transparentpapieroriginalen können Sie Black-prints (schwarze Blueprints) anfertigen lassen. Mich kostet hier ein Exemplar der Partitur ungefähr 2 \$ 30 cents (29 Seiten a 7 cents), hiezu noch Titel und Vorbemerkungen, die ich noch anfertigen muss.*“ Für das Stimmenmaterial, das „*zwischen 900 und 1000 Seiten*“ umfassen werde („*inclusive Doubletten der Streicher*“), rechnete er 70 Dollar. „*Vielleicht werden Sie die Streicher lieber drucken wollen. Bei den Bläsern dürfte es nicht lohnen.*“ Insgesamt müsse man „*für 10 Partituren und ein vollständiges Orchesterleihmaterial*“ mit 330,- Dollar rechnen. Bei Einverständnis wünschte er 250,- Dollar zu erhalten, „*worauf ich Ihnen sofort die Partitur sende und sehr bald darauf die bereits avisierten Lichtpausblätter (etwa 420–450) der Stimmen.*“ Diese Fassung ist am 27. Dezember 1935 in Los Angeles uraufgeführt worden und im Folgejahr bei Schirmer erschienen.

Die Bearbeitung der *Verklärten Nacht* sei zwar noch nicht fertig, er könne sie aber „*in zwei bis drei Wochen liefern*“. Auch hier ging Schönberg bereits auf die Produktion genauer ein: Eine Abschrift auf Lichtpauspapier könne er jedoch aus zeitlichen Gründen nicht leisten, würde aber „*eine Vorlage für Ihren Schönschreiber*“ schicken oder diese „*von meinem Sohn*“ anfertigen lassen, was ungefähr 75,- Dollar kosten würde (die Veröffentlichung dieser Orchesterfassung erfolgte jedoch erst 1943). Schönberg drängte auf eine rasche Entscheidung, „*und Sie werden gewiss mit einiger Geduld dabei ebensowenig schlecht fahren, wie ich*“. Dann bat er noch um einen „*Viktrola Grammophon Apparat [...]. Ich benötige ihn für viele Zwecke (Untericht, Kenntnis amerikanischer Musik etc.)*“.

Biographisch interessant ist noch eine der beiden handschriftlichen Ergänzungen, die belegt, dass Schönberg trotz der schlechten Erfahrungen mit dem Klima an der Ostküste sich einen begrenzten Aufenthalt (vielleicht zu Lehrzwecken) vorstellen konnte: „*Ich hoffe selbst, dass aus New York mit mir noch einmal etwas wird und wenn Sie einen solchen Vorschlag (6 Monate hier 6 dort, wie Sie schrieben) fördern könnten, wäre das sehr schön.*“

Engel zeigte sich in seiner Antwort zunächst sehr interessiert am Violinkonzert und stimmte dann Schönbergs Angebot hinsichtlich der *Kammersymphonie* einschließlich des Honorars

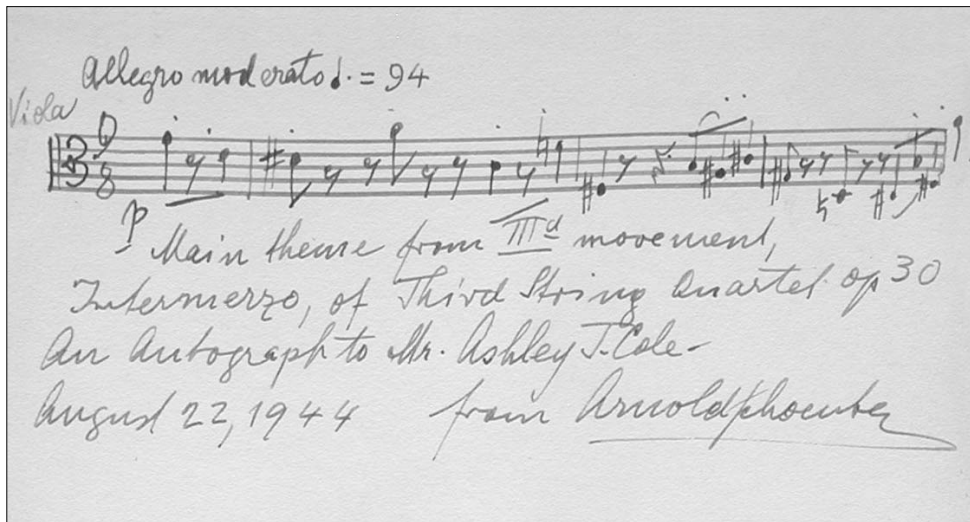


von 250,- Dollar zu. „Our check in that amount is enclosed herewith. We shall be glad to prepare scores of orchestral materials for rental purposes and would be willing to handle this work in a similar basis as the suite for string orchestra“ [d. i. die *Suite im alten Stil G-Dur*, die also zu diesem Zeitpunkt bereits erschienen war – MGG/2 datiert die Ausgabe mit „1935?“]. Dann ging Engel auf das Verhältnis zur Universal Edition ein; Schönberg hatte ihm offenbar erklärt, dass seine dort erschienenen Werke nie durch ein Copyright geschützt worden seien und er sie deshalb in den USA veröffentlichen dürfe. Doch habe Schönberg sich (allerdings ohne konkret zu werden) auch geäußert, dass er sich gegenüber dem Wiener Verlag anständig („nobly“) verhalten wolle, weshalb sich Engel nun erkundigt, ob man mit der UE doch verhandeln solle. „If the U.E. is to share in any revenues or performing fees of this work, it would stand to reason that our prospects – both of yourself and for ourselves – would be reduced by so much as the U.E. would claim.“ Bis zur Klärung dieser Fragen sei der Scheck mehr als eine Geste des Verlagsinteresses zu verstehen: „If such objections should be raised and prove insurmountable, the deal would have to be cancelled.“ Dies alles gelte auch für *Verklärte Nacht*.

**Widmung des Autors  
in einem der wichtigsten Musikbücher des 20. Jahrhunderts**

**330. SCHÖNBERG, A.** *Harmonielehre*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 3370, © 1911. X, 475 S. (zahlr. Notenbsp.), 8vo. Zeitgenöss. HLwdbd.; erste Seiten etwas gewellt u. an den Rändern fachmännisch hinterlegt (Titelseite m. Stempel eines Wiener Antiquars). Sonst sehr gut erhalten. € 950,—

**Erstausgabe mit Widmung Arnold Schönbergs.** Einem Bekannten, der vermutlich das Buch bei dem Komponisten liegen gelassen hatte, meldet er durch diese Widmung in etwas vorwurfsvollem Ton: „*You would have got it back, you can believe me, if you only believe in this book. Your Arnold Schönberg. November, 20, 1940.*“ – Besonders wertvolles Exemplar dieses legendären Lehrbuchs.



**331. SCHÖNBERG, A.** Eh. Albumblatt in englischer Sprache m. U., o. O., 22. August 1944, für Mr. Ashley T. Cole. 1 S., quer klein-8vo (ca. 8,5×13,5 cm). Im Silberrahmen (17×22,5 cm), hinter Glas mit rotem Passepartout. Außergewöhnlich schönes Sammlerstück. € 1.900,—

Drei Takte einer Bratschenstimme mit dem Hinweis: „Main theme from IIIrd movement, Intermezzo, of Third String Quartet op. 30. An Autograph to Mr. Ashley T. Cole.“ – Wie später das 4. ist auch das 3. Streichquartett als Auftragswerk der Widmungsträgerin Elizabeth Sprague Coolidge entstanden, und zwar zwischen Januar und März 1927. Es dürfte zugleich das erste Werk dieser Gattung sein, das dodekaphonisch komponiert worden ist.

**332. SCHÖNBERG, A.** *Concerto for Violoncello and Orchestra. By Arnold Schoenberg after a Concerto for Cembalo By Georg Matthias Monn (1717–1750).* New York, Schirmer, Verl.-Nr. 36491, © 1936. 35 S. *Edition for Violoncello and Piano, Reduction by A. Schoenberg,* folio. Geklammert m. OUMschl.; schwach gebräunt, sonst gut. € 95,—

Schönberg beschäftigte sich mit dem 1746 komponierten Konzert schon zwischen November 1932 und Januar 1933 (es schlossen sich ähnliche Arbeiten in Zusammenhang mit Händels Concerto grosso op. 6 Nr. 7 an). Die vorliegende Edition dürfte die erste Veröffentlichung im amerikanischen Exil gewesen sein, mit der er sicher dem breiten Musikgeschmack entgegen kam.

**333. SCHÖNBERG, A.** *Fourth String Quartet. Op. 37.* New York, Schirmer, Verl.-Nr. 38236, © 1939 (hier in späterer Auflage). 2 Bll. (Titel, Widmung, Zeichenerklärungen), 107 S. Partitur, folio. OBroschur; sehr gutes Exemplar. € 25,—

Das Werk ist der Auftraggeberin, die bereits die Komposition des 3. Streichquartetts veranlasst hatte, und dem Ensemble der Uraufführung gewidmet: “To the ideal patron of chamber music Elizabeth Sprague Coolidge and to the ideal interpreters of it, the Kolisch Quartet.” Wie dies seit langem bei Werken der ‚Neuen Wiener Schule‘ üblich ist, werden einige neu eingeführte und regelmäßig verwendete Zeichen erklärt (z. B. der Hinweis auf die Haupt- oder Nebestimmen). – Otto Schumann erklärte in seinem Konzertführer (1937) kurz und bündig: „Der



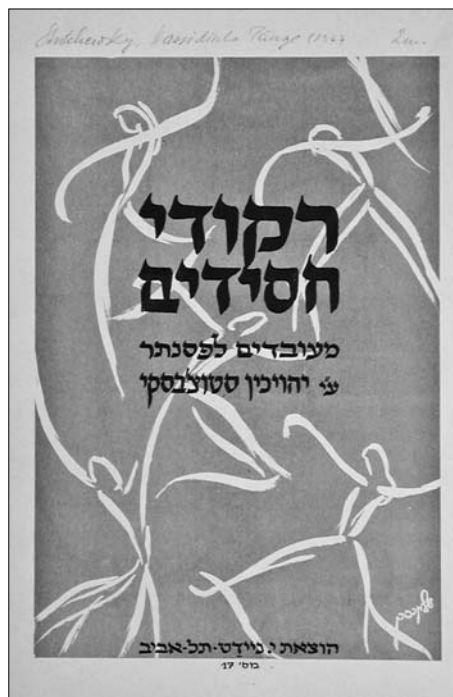
*jüdische Komponist Schönberg steht mit seinen Werken, die heute selbstverständlich nicht mehr aufgeführt werden, jenseits alles dessen, was man gemeinhin als Musik bezeichnet. [Er] ist nicht unsres Blutes und spricht nicht unsre Sprache.“*

**334. SCHÖNBERG, A.** *Vier Lieder Op. 22 für Gesang und Orchester.* O. O., Universal Edition, Verl.-Nr. 6060, © 1944. 16 S. vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur (hiezuein Vorwort), quer-8vo. OKart.; ausgeschiedenes Bibliotheksexemplar (mit Klarsichtfolio überzogen, wodurch der Aufdruck gelitten hat). € 65,—

Photomechanische Verkleinerung der Erstaussage mit der Beifügung: *Copyright renewed 1944 by Arnold Schoenberg* und unter Tilgung des Verlagssitzes. Erstaunliches Dokument der bereits 1944 wiederbeginnenden Schönberg-Rezeption. – Die Lieder op. 22 (nach Gedichten von Ernest Dawson – deutsch von Stefan George und Rainer Maria Rilke) stellen in dieser Veröffentlichung ein zwar vergebliches, aber dennoch wichtiges musikgeschichtliches Dokument dar. Aufgrund der immer komplexer werdenden harmonischen Vorgänge, eines gleichsam polyphonen Irrgartens und des extrem angewachsenen Orchesterapparats (man denke nur an *Elektra*), gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach Bemühungen, die immer schwerer überschaubaren Partituren zu vereinfachen und so wieder übersichtlicher zu gestalten. In einem Vorwort begründet Schönberg seine gefundene Lösung, deren Erscheinungsbild sich wie folgt darstellt: Ein Particell von drei bis fünf Systemen, in dem es keine transponierten Stimmen gibt und die musikalische zusammengehörenden, unisono oder parallel geführten Instrumente zusammengefasst werden. Dadurch entstand allerdings das Problem, dass unzählige Male und völlig unübersichtlich die Instrumentenbezeichnungen in das Notenbild eingefügt werden mussten. Deshalb konnte sich diese Variante nicht durchsetzen, und Schönberg selbst hat davon später wieder Abstand genommen. – Die Lieder gehören (wie der bekanntere *Pierrot lunaire*, op. 21) zu Schönbergs atonaler Phase.

**335. STUTSCHEWSKY, Joachim (1891–1981).** *Hassidic dances adapted for piano.* Tel Aviv, Naidat, 1947 (edition J. Naidat, Nr. 17). 12 S., fol. Geklammert m. OUmschl. € 45,—

Der aus der Ukraine stammende Stutschewsky hatte in Leipzig Cello studiert und lebte seit 1924 in Wien, wo er zeitweise Mitglied des berühmten Kolisch-Quartetts war. 1938 emigrierte er kurz nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs nach Palästina, wo er bald eine wichtige Rolle im Musikleben spielte. Als Sohn eines Klezmers war Stutschewsky in der jüdischen Musiktradition groß geworden und gehörte damals zu den wenigen Musikern, die sich bewusst zu ihrer Herkunft bekannten (u. a. veröffentlichte er schon in seiner Wiener



Zeit Artikel in jüdischen Zeitschriften und war 1937 an der Gründung des „World Centre of Jewish Music“ in Jerusalem beteiligt). Er ist bei Stengel/Gerigk mit einem knappen Eintrag nachgewiesen. – Auch die hier vorliegenden neun *hassidic dances* belegen Stutschewskys Bemühungen, sein Schaffen mit der traditionellen jüdischen Musik zu verbinden. Umschlagtitel und Haupttitelseite sind hebräisch gedruckt, der Name des Komponisten weist in den Noten eine anglizistische Form auf („Stutschewsky“).

**336. SZELL, George (1897–1970).** Konzertzettel m. eigenh. U., New York (Carnegie Hall), 24. Juni 1945. 1 Doppelbl., 8vo (22,5×15 cm). Eine Knickfalte; sehr gut erhalten. € 75,—

Der vollständige Eintrag lautet (in deutscher Sprache!): „*Herrn Dr. Edward Hulles. Vielen Dank für die freundlichen Zeilen. George Szell.*“ – Der aus Budapest stammende Szell hatte in Wien als elfjähriger Pianist debütiert (es folgten noch weitere solistische Konzerte). Engagements an verschiedenen Theatern – vorwiegend als Kapellmeister – ließen ihn diese Laufbahn einschlagen. Seit 1936 leitete er das Scottish Orchestra, und wenn er also nicht schon außerhalb Deutschlands gelebt hätte, so wäre er als Jude zur Emigration gezwungen gewesen (vgl. den Eintrag bei Stengel/Gerigk). – Auf dem Programm mit dem Philharmonic Symphony Orchestra standen die Sinfonien in g-moll von Mozart und in D-Dur von Brahms. Letztes Stück: *The Star-Spangled Banner* (Notiz im Programm: „*The conductor will lead the audience and orchestra in our national anthem*“).

**337. VOGEL, W.** *Tripartita pour orchestre [...] réalisé 1933–34 à Strasbourg*. Brüssel, Ars Viva [1934]. 2 Bll. (Titel, Besetzung, Widmung), 68 S. Partitur, folio. OBroschur. Sehr gut erhalten. € 140,—

VWV 111. – Die Musik des Stücks geht auf Vorarbeiten aus den Jahren 1920/21 zurück, die als *Suite für Streichorchester mit Pauken* (VWV 98) konzipiert, aber nie veröffentlicht worden ist. Hier liegt die 1933/34 in Straßburg komponierte erste Fassung vor; die *2ème édition*, die substantiell allerdings nicht abweicht, kam noch im gleichen Jahr im Selbstverlag heraus. Die Uraufführung, die auf der Erstfassung beruhte, fand 1936 im Rahmen der Biennale *Festival di musica contemporanea* 1936 in Venedig statt; es zeigt sich hier ein weiteres Mal, dass der politisch durchaus gewalttätige Faschismus in Mussolinis Italien wenigstens im kulturellen Bereich noch größere Freiheiten zuließ, als im ‚Dritten Reich‘, und dass die rassistische Ideologie noch keine Rolle spielte (W. Vogel war Halbjude und ist bei Stengel/Gerigk nachgewiesen). – Der in Moskau geborene Vogel, der noch bei A. Skriabin Unterricht gehabt hatte, kam 1918 nach Berlin, wo er u. a. bei F. Busoni studierte. Ab 1931 lehrte er am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, engagierte sich aber auch politisch in der kommunistischen Arbeitermusikbewegung. Aus diesem Grund und wegen seiner rassistischen ‚Belastung‘ (die Mutter war Jüdin) musste er 1933 aus Deutschland fliehen und gelangte nach einer Odyssee durch Europa 1939 in die Schweiz, wo er seitdem wohnte (1954 Schweizer Bürgerrecht). – Schöne Ausgabe mit dem prononciert sachlich gestalteten Umschlagtitel des Schweizer Graphikers Max Bill (1896–1984), der damals für die Verlagsveröffentlichungen von Ars Viva verwendet worden ist. Dabei handelt es sich um eine Gründung von Hermann Scherchen, der 1933 aus politischen Gründen emigriert war. In diesem Musikverlag wurden zeitgenössische Kompositionen veröffentlicht, die in Deutschland verboten waren.

**338. VOGEL, Wladimir (1896–1984).** *Thyl Claes, Fils de Kolldraeger d'après Charles de Coster (2ème Version – 1942)*. Ohne bibliogr. Angaben (vermutlich Selbstverlag, ca. 1942). 91 S. Chorpartitur, quer-8vo. OBrosch., bestens erhalten. Offenbar für eine Aufführung verwendet (spärliche Einzeichnungen mit Blei- und Rotstift). € 180,—

Diese Ausgabe fehlt im Werkverzeichnis (erst 1949 sind Partitur und Klavierauszug bei Ricordi in Mailand erschienen). Vermutlich gab es 1942 nur handschriftliches Aufführungsmaterial, wobei allerdings die Noten für den Chor (wie vorliegend) privat gedruckt wurden, weil man sie in vielen Exemplaren benötigte. – Das zweiteilige Oratorium *Thyl Claes*, das auf dem Roman *La légende et les aventures héroïque, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak, au pays de Flandres et ailleurs* (1868) des flämischen Schriftstellers Ch. de Coster (1827–1879) beruht, war eine Auftragskomposition des Brüsseler Sprechchors *Les Renaudins* und gilt als Vogels Hauptwerk. Die Handlung spielt in Flandern während der spanischen Herrschaft und befasst sich mit der Gewaltherrschaft der Inquisition. Vogel wollte dies als direkten Bezug zur Gegenwart verstanden wissen: „Als Zeuge der Nazigreuel setzte ich den Opfern, den Unterdrückten und Gefolterten mit diesem Werk ein tönendes Denkmal.“ – Hier liegt die Introdution und der erste Teil in der Neufassung vor; sie wurde nötig, nachdem die Uraufführung 1939 durch den Kriegsausbruch verhindert und die Originalpartitur damals von den Nazis bald requiriert und zerstört worden war. (Der 2. Teil entstand erst zwischen 1943 und 1945.) – Wie in Vogels gesamtem Vokalwerk wird auch dieses Stück wesentlich vom Sprechchor bestimmt. Dessen Partien wurden rhythmisch exakt, aber ohne Bestimmung einer genauen Tonhöhe, notiert, hier mit französischem Text. Die Uraufführung dieses Teils hat am 19. Mai 1943 in Genf (Radio Sottens) unter der Leitung von Ernest Ansermet stattgefunden. In der Widmung des Autographs spiegelt sich die Kriegszeit wider: *Au génie du peuple belge à la mémoire des victimes de l'oppression*. – Auf der unbedruckten S. 2 hat ein Vorbesitzer eine Anzahl von Probenterminen (am 25. April beginnend) bis zum Datum der Aufführung (17. Mai) in Französisch eingetragen (ohne Jahresangabe).

**339. [Wagner, Richard] – FRIEDENREICH, Carl Albert.** *Richard Wagner im Lichte der Anthroposophie. Eine geisteswissenschaftliche Studie über Wesen und Aufgabe der Musik*. Buenos Aires, Micein [1944]. V, 125 S., 8vo. Dunkelblauer OLnbd. m. Goldprägung. € 45,—

Wie die meisten anderen nichtstaatlichen Organisationen, war auch die Anthroposophie im ‚Dritten Reich‘ verboten. Nur noch im Exil gab es die Möglichkeit, für diese Geistesrichtung pädagogisch und publizistisch tätig zu sein. – Die hier vorliegende Studie geht davon aus, dass „alle Deutungen [...], welche intellektuellen, weltanschaulichen und persönlichen Denkgewohnheiten und dergl. entspringen“, dem Werk Wagners nicht näher kommen könnten. Dieses lasse sich weder „mit unserem modernen intellektualistisch-rationalistischen Verstande“, noch „durch eine mehr gefühlsmäßige Annäherung“ begreifen. Erst die „Auseinandersetzung mit der Anthroposophie Dr. Rudolf Steiners“ habe es „bei strengster Befolgung ihrer Erkenntnismethoden gestattet, Schöpfer und Werk herauszuheben aus nur irdisch bedingten Faktoren und sie in den Bereich geistiger Menschheitsvorgänge zu stellen.“ Anhand einer für Unvorbereitete hermetisch wirkenden Terminologie („nachatlantische Kulturepoche, Lebens- und Ätherleib, Geistselbst“ usw.) konstatiert der Verfasser, dass „Richard Wagner einer ganz bestimmten musikalischen Entwicklung ein Ende setzt, welche nicht weiter fortgeführt werden kann ohne ins Antimusikalische zu verfallen.“ Dabei spielt *Parsifal* eine besonders wichtige Rolle, bei der „vielen Seelen eine fast religiöse Erbauung [vermittelt

werde], *ohne jedoch geistiges Bewußtsein zu entfachen*“. Letztlich sei Wagner ein „genialer Wegbereiter zur Anthroposophie im Dienste der Michael-Strömung“ gewesen. – In einem Anhang (*Anthroposophische Erläuterungen*) werden Grundzüge dieser Richtung referiert.

**340. WAGNER, Friedelind (1918–1991).** *Heritage of Fire. The Story of Richard Wagner's Granddaughter: First Edition.* New York, Harper & Brothers, 1945. XV, 225 S. (8 Schwarzweißphotos auf ungezählten Einschaltbl.), 8vo. OLn., leicht bestoßen, einige Bleistiftanstreichungen. Aufgeschnitten. Ex libris des amerikanisch Opernsängers Kieth Engen. € 120,—

Extrem seltene **Erstausgabe**. – Nachdem Friedelind Wagner in der Kindheit zunächst die ‚gute Tochter‘ des Hauses war und in ihrer Familie keine Probleme bereitet hatte (man denke nur an die berühmt-berüchtigten Photos am Arm von Adolf Hitler), entwickelte sie sich allmählich zu einer entschiedenen Nazi-Gegnerin. Mit Hilfe von Arturo Toscanini emigrierte sie 1940 und lebte längere Zeit in den USA. In diesem Buch, das 1947 auch auf Deutsch erschien, berichtet sie über das Familienleben und den vertrauten Umgang, den *Wahnfried* mit Hitler hatte. Nach dem Krieg war Friedelind im Gespräch, die Leitung der Bayreuther Festspiele zu übernehmen; so sollte eine deutliche Zäsur zur Zeit gemacht werden, in der die Nazis das Sagen am ‚Grünen Hügel‘ hatten. Ihre beiden Brüder, Wieland und Wolfgang, die mit Hitler nie öffentlich gebrochen hatten, erhielten indes die entscheidende Unterstützung derjenigen Kreise, die am offenen Umgang mit Geschichte weniger interessiert waren.

**341. WEILL, Kurt (1900–1950).** *This Is New. Words by Ira Gershwin.* New York, Chappell, Verl.-Nr. C-1093-4, 1941. Klavierauszug mit Akkordsymbolen *for Ukulele and Banjo*. Doppelbl. (von 2 bis 5 paginiert). € 175,—

Song aus dem zweiaktigen ‚Musical Play‘ *Lady in the Dark* (Buch: Moss Hart; Gesangstexte: Ira Gershwin; Uraufführung: New York, 23. Januar 1941). – Zu Weills Rolle für die Nazis als ‚kulturelles Feindbild‘ s. Katalog-Nr. 249. 1933 emigrierte Weill zunächst nach Paris und ließ sich 1935 endgültig in New York nieder (amerikanische Staatsbürgerschaft: 1943). Hier schwenkte er rasch auf den Broadway-Stil um und schrieb zahlreiche Musicals, zu denen auch *Lady in the Dark* gehört (der Songschreiber war übrigens der Bruder von George Gershwin).

---

## VII. *Grüße an den „Beschützer der Zwölftonmusik“* Ein Emigrantenschicksal: David Josef Bach (1874–1947)

---

David Josef Bach wurde 1874 in Lemberg geboren, doch wohnten seine Eltern damals schon in Wien, wohin sie – wie so viele aus dem Osten stammende jüdische Familien – um 1871 unter dem damals herrschenden sozialen und gesellschaftlichen Druck gezogen waren. Hier promovierte Bach 1897 nach Studien in Philologie und Philosophie; anschließend war er als Journalist tätig (u. a. bei der *Arbeiter-Zeitung*). 1905 gründete er die „Arbeiter-Sinfonikonzerte“, die bis 1934 bestanden Klassikern bis zu den damals Gustav Mahler und Schön-Einsatz für zeitgenössische der IGNM (Internationale Musik), das er 1932 in Wien ordem Komponisten Julius Bittner und 1922 *Der Merker – Österreichische Musik und Theater* heraus; die Verbindung zwischen Bach zahlreichen Postkarten unsewerden (s. Kat.-Nr. 344-345). derer von Talenten, die es ihm, oft bewegenden Worten dankemigrieren, da für ‚Sozialisten‘ die Arbeitsbedingungen in Österreich schon vor 1938 unerträglich geworden waren. Ende 1934 war Bach in die USA gereist, wo er ohne Erfolg versuchte, drei Filmprojekte zu vermarkten. Ab 1935 lebte er bis zu seinem frühen Tode unter sehr schwierigen Bedingungen in London, wo er im ‚Austrian Labour Club‘ einen Kammermusik-Zyklus aufbaute, der von niemand geringerem als Musikern des späteren *Amadeus-Quartetts* bestritten wurde! Marianne Pollak schilderte Bach, wie er in London „nach so viel Glanz nun Alter, Kränklichkeit und Armut mit großer Würde trug“ (*Arbeiter-Zeitung*, Wien, 2. 2. 1947).



und in denen Werke von den neuesten Komponisten (u. a. berg) gespielt wurden. Bachs Musik gipfelte im Musikfest Gesellschaft für neue Musik organisierte. Zusammen mit ner gab er zwischen 1918 *reichische Zeitschrift für anhaltende freundschaftliche und Bittner* kann durch die res Katalogs bis 1937 belegt Bach war Entdecker und Förderer wie nachfolgend zu sehen, in ten. Dennoch musste Bach

Bach hatte mit allen Mitgliedern der ‚Zweiten Wiener Schule‘ und vielen weiteren liberal gesinnten Künstlern engen, freundschaftlichen Kontakt, wie die nachfolgenden Autographen belegen. Doch ganz besonders war er spätestens seit 1893 dem gleichaltrigen Arnold Schönberg verbunden. Er förderte den Komponisten nachhaltig und hatte eine kaum zu überschätzende Wirkung auf ihn; insbesondere lenkte er „die Aufmerksamkeit auch auf politische Fragestellungen und schuf die Grundlagen für den hohen ethischen Anspruch, der für Schönbergs künstlerische Haltung kennzeichnend ist und den seine späteren Schüler immer wieder als besonders charakteristisch hervorgehoben haben“ (*MGG/2*). Schönberg selbst sprach von einem „so großen Einfluß auf die Entwicklung meines Charakters, daß er diesem die ethische und moralische Kraft zu verleihen vermochte, die meinen Widerstand gegen Gewöhnlichkeit und Allweltvolkstümlichkeit begründen konnte.“ Bachs Verbindungen zu sozialdemokratischen bzw. sozialistischen Kreisen und seine damit verbundenen Tätigkeiten dürften ein Grund dafür sein, dass auch Schönberg sich hier engagierte (s. Kat.-Nr. 235). Siehe Literaturangaben.

**Es ist uns sehr daran gelegen, die David J. Bach betreffenden Dokumente zusammen zu belassen. Dazu ist ein Sonderpreis vorgesehen, der auf Anfrage gerne mitgeteilt wird.**

*Aus der Friedenszeit vor dem Exil*

**342. WEIGL, Karl (1881–1949).** *Weltfeier. Symphonische Kantate nach Gedichten von Heinrich Hart für Tenor- und Bariton-Solo, gemischten Chor und grosses Orchester [...]* Opus 17. Mainz, Schott, Verl.-Nr. 3113, © 1924. 91 S. Klavierauszug, 4to. OBroschur; außen Alterungsspuren, Buchblock stellenweise etwas gebräunt, sonst aber sehr gut erhalten. Autographe Widmung m. eigenh. U. auf dem vorderen Umschlagblatt: „Herrn Dr. David J. Bach in dankbarer Verehrung überreicht. Wien, Jenner 1925“. € 180,—

Weigl hatte bei Zemlinsky Komposition studiert und war während Mahlers Direktion an der Wiener Hofoper Korrepetitor (1904–1906). 1918–1928 lehrte er am Wiener Konservatorium, danach an der Universität. Nach dem „Anschluss“ emigrierte Weigl in die USA, wo er nach großen Anfangsschwierigkeiten schließlich ab 1942 an verschiedenen Hochschulen Kompositionsunterricht erteilte (1943 Einbürgerung). Sein dort erworbenes Ansehen dokumentiert sich in dem *Karl Weigl Memorial Fund*, der sich der Pflege seines Werkes widmet. Während er im ohnehin unzuverlässigen Brückner/Rock fehlt, weist ihn Stengel/Gerigk nach (hingegen nicht bei Prieberg). – Den Musikalien liegt noch der handschriftl. Begleitbrief Weigls vom 25. Januar 1925 bei (1 S., m. U.), mit dem dieser sich für Bachs Einsatz bei der Uraufführung (Wien 1922) bedankt: „... spät aber doch wird mir die Freude zu Teil, Ihnen das erste gedruckte Exemplar meiner Kantate zu überreichen. Möge es Sie stets freundlich an den Autor erinnern, dem Sie durch die erste Aufführung innerlich und äußerlich um ein gutes Stück seines beschwerlichen Weges vorwärts gebracht haben!“ – Das monumentale Werk mit seiner spätromantisch gesteigerten komplexen Harmonik (vielleicht zwischen Schönbergs *Gurre-Liedern* und Schrekers *Gezeichneten* anzusiedeln) ist in vier Sätze gegliedert, in dem z. T. lange Orchesterpassagen eingebaut sind. Neben der großen Besetzung (einschließlich zweier Harfen und großem Schlagwerk, Orgel ad libitum) verlangt Weigl noch vier separat postierte Posaunen.

**343. KRALIK [von Meyrswalden], Mathilde (1857–1944).** *Mutter! Es wird bald gut. Gedenkblatt zum Muttertag.* Wien, Österreichischer Bundesverlag [1928]. 7 S., 8vo (Noten auf separatem Bl.). Geklammert; unbedeutende Alterungsspuren. **Autographe Widmung** auf der Titelseite: *Herrn und Frau Dr. D. Bach. Mathi. Kralik, Mai 1929.* € 120,—

Die aus Linz stammende und überwiegend in Wien lebende Komponistin war u. a. Schülerin von Anton Bruckner. Ihre Werke sind fast ausnahmslos vor dem Ersten Weltkrieg entstanden; das hier enthaltene *Mutterlied* („Ich denke dein, lieb Mütterlein“) gehört zu den wenigen späteren Kompositionen. Im Titel wurde – wohl als Datum des Entstehens – „30. 4. 1927“ angegeben, doch ist die Ausgabe im *Deutschen Musiker-Lexikon* mit „1928“ datiert. Das Werk ist in volkstümlichem Stil gehalten. – Die kleine Broschüre besteht im wesentlichen aus einer kleinen, thematisch dem Anlass entsprechenden Sammlung von Gedichten oder knappen Prosatexten (darunter von Carmen Sylva, Annette von Droste-Hülshoff und den Gebrüdern Grimm). Die Titelvignette (Mutter mit Kind) kann als stilistischer Vorläufer der im ‚Dritten Reich‘ so sehr geschätzten kräftigen (um nicht zu sagen: brutalen) Holzschnittästhetik gelten.

**344. BITTNER, Julius (1874–1939).** 29 Postkarten an D. J. Bach aus den späten 1920er und den 1930er Jahren (zuletzt 1937). Viele etwas gebräunt, insgesamt aber noch sehr gut erhalten (einige mit Landschaftsphotographien, meistens aus Österreich). € 450,—

Bittner und Bach gaben von 1918 bis 1922 den *Merker – Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* heraus. Während ersterer v.a. durch seinen einstigen Opernerfolg *Das höllisch*

*Gold* im musikgeschichtlichen Bewusstsein präsent ist (s. Kat.-Nr. 10), entdeckt man den Musikschriftsteller Bach nun erst wieder. Im ‚Dritten Reich‘ wurde Bittner als konservativer, stark dem volkstümlichen Stil verbundener Komponist geschätzt, während Bach als Jude das Los der Emigration in England und ein Leben in schwierigsten und prekären Umständen verblieb.

**345. BITTNER, J.** Postkarte m. eigenh. U., Ossiach (?), 27. März 1926 (Poststempel), an D. J. Bach in Wien. Schwarzweißphoto mit Blick auf den Ossiacher See. € 50,—

Offenbar aus gesundheitlichen Gründen war Bittner an den Ossiacher See gefahren („*Wir sind seit Sonntag wieder hier, da ich schon wieder erhöhten Blutdruck habe*“), und er erwartet, dass „*Luft und Ruhe*“ ihm gut tun werden. „*Emilie kommt am 10/IV zu den letzten Proben nach Wien. Sie kennt die Symphonie ja auswendig. Ist schon ein Tenor da?*“ Eventuell stehen die letzten Bemerkungen mit einer Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie in Zusammenhang.



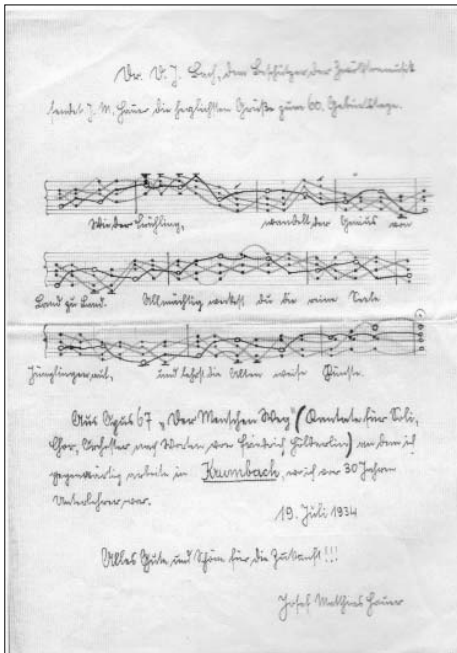
### *Post aus dem Exil an einen noch nicht Exilierten*

**346. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** Eigenh. Postkarte m. U., New York, Poststempel: 12. April 1934, an David J. Bach in Wien. Bildseite mit dem Photo des riesigen Hotels Ansonia (im Zuckerbäckerstil à la Neuschwanstein), oben mit der eingedruckten, rot unterstrichenen Adresse und dem roten Stempel *Arnold Schönberg*. Umseitig ausführliche Mitteilung in der winzigen Schreibrschrift Schönbergs. € 1.600,—

Der Komponist bedankt sich „*sehr für den sehr schönen Artikel zum 50. [recte: 60.] Geburtstag*“ [der übrigens erst am 13. September war]. Er habe ihn zum Wiederabdruck „*einer hiesigen Musikzeitung*“ gegeben. „*Wenn sie ihn bringen bekommst du pro Wort 1 cent (so wie ich) ich schätze 15 Dollar. Wenn sie ihn nicht bringen können, so werden sie einen anderen Artikel bei dir bestellen (über Componisten, nicht über Reproduzierende) und dir das Geld im Voraus senden.*“ Des weiteren weist er auf seine neue Adresse in New York hin: „*Boston musste ich wegen des furchtbaren Klimas verlassen. Ich war ununterbrochen krank.*“

**Musik-Notation als Kunstwerk**

**347. HAUER, Josef Matthias (1883–1959).** Äußerst attraktives eigenh. Albumblatt m. U., Krumbach, 19. Juli 1934, an Dr. D. J. Bach, dem Beschützer der Zwölftonmusik [...] zum 60. Geburtstag. 1 S., 4to (29×20,5 cm, 1 Bl.). Sehr gut erhalten. **Siehe Farbabbildung vorde- rer Innenumschlag.** € 4.000,—

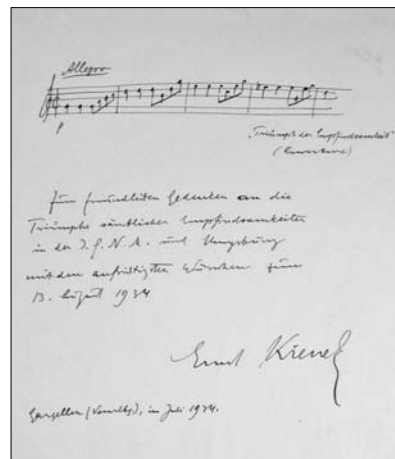


Nicht nur die ganz ungewöhnliche Seltenheit von eigenhändigen Schriftstücken Hauers macht das vorliegende Blatt zu einem herausragenden Dokument; es dürfte hier zugleich eines der originellsten Autographen des derzeitigen Antiquariatshandels vorliegen. Dies beginnt bereits bei der Niederschrift der vierstimmigen Notenreihe in drei Systemen zu acht Linien (alles schwarze Tinte), welche von Hauer erfunden worden war und von der er glaubte, dass so seine Musik übersichtlicher festgehalten werden könnte. Um die Zusammengehörigkeit der sich mehrfach überkreuzenden Tonfolgen zu verdeutlichen, verband Hauer die Stimmen mit schwarzer Tinte bzw. **rotem, grünem und braunem Farbstift.** Doch handelt es sich dabei nicht um eine abstrakte Übung, sondern um die Übertragung einer aktuellen Komposition: *Aus Opus 67 „Der Menschen Weg“ (Kantate für Soli, Chor, Orchester nach Worten von Friedrich Hölderlin) an dem ich gegenwärtig*

*arbeite in Kulmbach, wo ich vor 30 Jahren Unterlehrer war.* Der Text („Wie der Frühling wandelt der Genius ...“) ist den Noten unterlegt; alle Texteintragungen sind in der seltsam schulmäßigen Schönschrift Hauers eingetragen, die eine traumhafte Deutlichkeit aufweist. – Zu Hauers Verbindung s. Kat.-Nr. 258.

**348. KRENEK, Ernst (1900–1991).** Eh. Albumblatt, Juli 1934, an David Josef Bach. 1 S., folio (29×20,5 cm, 1 Bl.). Bestens erhalten. € 350,—

Zunächst sind vier Takte aus *Triumph der Empfindsamkeit* (Ouvertüre) eingetragen (einstimmig), worauf als Widmungstext folgt: „Zum freudlichen Gedenken an die *Triumphe sämtlicher Empfindsamkeiten in der I. G. N. M. und Umgebung mit den aufrichtigsten Wünschen zum 13. August 1934*“ (60. Geburtstag von D. J. Bach; vgl. auch die ähnlichen Grüße von J. M. Hauer und E. Wellesz in diesem Katalogabschnitt). – Die Noten stammen aus Kreneks Schauspielmusik op. 43 zu Goethes gleichnamigem Bühnenwerk.





**349. SCHMIDT, Franz (1874–1939).** Eigenh. Albumblatt m. U., o. O., o. D. (1934?). 1 S., 4vo (29,2×20,5 cm). Bestens erhalten. € 280,—

Niederschrift der ersten fünf Takte vom Beginn der 4. Sinfonie (einstimmige Melodie mit dem Hinweis: „1. Trp.“). Das Werk wurde 1932/33 unter dem Eindruck des Todes seiner ersten, kurz nach der Geburt verstorbenen Tochter Emma geschrieben und von ihm ausdrücklich als „Requiem für meine Tochter“ bezeichnet; hier begleitet es den Widmungstext „*Herrn Dr. David J. Bach in dankbarer Verehrung*“. Diese Verehrung für einen jüdischen Sozialisten scheint Schmidt an seinem Lebensende abhanden gekommen zu sein, als er sich genötigt sah, eine nazikonforme Entgleisung wie die Kantate *Deutsche Auferstehung* (1939) zu komponieren.

**350. STIEDRY, Franz (1883-1968).** Eigenh. Widmungsschreiben an D. J. Bach, o. O. [Wien], o. D. [1934?], 1 S. 4to. € 90,—

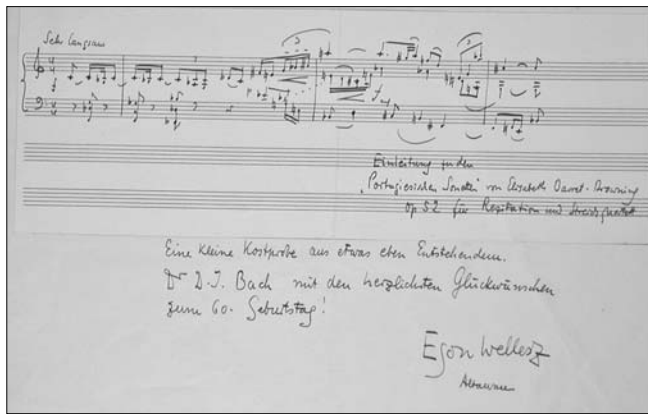
„*Dr. D. J. Bach hat sich um das Musikleben Wiens die grössten Verdienste erworben. Ich wüsste niemanden in dieser Stadt zu nennen, der – wie er – nur den einen Masstab hat gelten lassen, den der Genialität. Für ihn gibt es weder ‚alte‘, noch ‚neue‘, ‚tonale‘ oder ‚atonale‘ etc. Musik, sondern nur gute und schlechte; noch weniger kennt er Parteiungen, Parteien, Kliken, – ...unter den Musikern selbst. Er ist das Vorbild für rein künstlerische Einstellung. Fritz Stiedry.*“ – Stiedry wurde nach dem Studium in Wien auf Gustav Mahlers Empfehlung hin Ernst von Schuchs Assistent in Dresden und war dann 1914-23 Erster Kapellmeister der Berliner Staatsoper. 1924-25 an der Volksoper Wien (Uraufführungsdirigent von Schönbergs *Die glückliche Hand*), dann wieder Berlin, wo er 1929 als Nachfolger Bruno Walters Chefdirigent der Städtischen Oper wurde, wo er 1932 die Uraufführung von Kurt Weills *Die Bürgschaft* leitete. Als Jude musste Stiedry 1933 Berlin verlassen. 1933-37 in Leningrad, dann Übersiedlung in die USA (Chefdirigent Chicago Opera).

**351. SZELL, Georg (1897–1970).** Eigenh. Brief an „*Lieber, verehrter Dr. Bach*“, ohne Ort [Wien], ohne Datum [August 1934]. 1 S. quer-4to. € 120,—

„*Es gereicht mir zur besonderen Freude, mich heute der Schar Ihrer Gratulanten anschließen zu dürfen. Erlauben Sie mir, bei dieser Gelegenheit meinen Dank für vielfache Förderung, die Sie mir in schwierigen Anfängen zuteil werden ließen, herzlich zu wiederholen. GergSzéll*“ – Als Széll dies schrieb, hatte seine kometenhafte Dirigentenkarriere bereits begonnen: 1924 Erster Kapellmeister der Staatsoper Berlin, seit 1929 als Chefdirigent in Prag, erste Auftritte in den USA 1930, in London und Den Haag 1933. Von den vielen nachfolgenden Stationen sei nur noch die genannt, die zur Legende einer Orchestererziehung zur Weltspitze wurde: Cleveland (1946 bis zu seinem Tod 1970).

**352. WELLESZ, Egon (1885–1974).** Eh. Albumblatt m. U., undatiert (1934). 1 S. querfolio (20,5×29 cm); 1 Bl. m. aufgeklebtem Notenpapier (10×28,5 cm). Bestens erhalten. € 450,—

Autographe Niederschrift dreier Takte aus den *Portugiesischen Sonnetten*, op. 52, nach Gedichten von Elisabeth Barrett-Browning (Übersetzung: Rainer Maria Rilke), die zu diesem Zeitpunkt noch für Rezitation und Streichquartett konzipiert waren (hier Wiedergabe des



Instrumentalsatzes ohne Textierung als Klavierauszug); in der veröffentlichten Fassung ist der Vokalpart mit Sopran zu besetzen. Als Widmungstext schrieb Wellesz unter das aufgeklebte Stück Notenpapier: „Eine kleine Kostprobe aus etwas Entstehendem. Dr. D. J. Bach mit den herzlichsten Glückwünschen zum 60. Geburtstag!“

**354. ZENK, Ludwig (1900-1949).** *Sommer* [„Am Abend schweigt die Klage“] Lied mit Klavierbegleitung, Text von Georg Trakl, *op. 3 N° 3*. Mit Widmung: „Dem lieben Dr. Bach zum 13. August 1934“. 4 S. eigenhändige Reinschrift, folio. Doppelbl. eines gedruckten Notenpapiers (12 Systeme). Leichte Lagerungsspuren **€ 150,—**

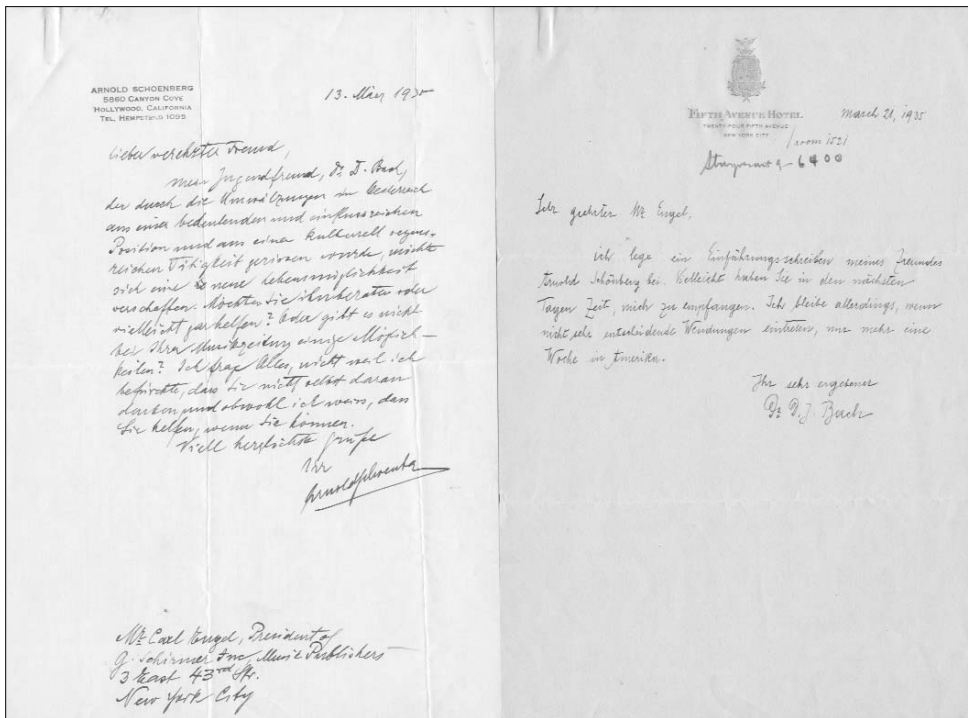
Zum 60. Geburtstag von Bach überreichtes Liedmanuskript, dessen Notation so akribisch erfolgt ist, dass man stellenweise sogar fast an gedruckte Symbole glauben möchte. – Ludwig Zenk war gebürtiger Wiener; in Wien ist er, erst 49-jährig, gestorben. Er war ein versierter Kapellmeister und anerkannter Komponist; er arbeitete auch für die Universal-Edtion. Sein Nachlass wird in der Paul Sacher Stiftung zu Basel aufbewahrt. – Bei Zenks Op. 3 handelt es sich um eine atonale, vermutlich dodekaphonische Komposition (Zwölftonfelder lassen sich lokalisieren, doch ist mindestens stellenweise die Reihenstruktur nicht streng fixiert). Die Gesangsstimme weist einen enormen Ambitus von cis<sup>1</sup> bis h<sup>2</sup> auf. Zenk scheint sich in der Schule Hauers ebenso heimisch gefühlt zu haben wie in der Schönbergs.

***Beginn des Exils***  
***Schönberg setzt sich für seinen Jugendfreund ein***

**355a. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** Eigenh. Brief m. U., Hollywood, 13. März 1935, an Carl Engel, den damaligen Geschäftsführer des Musikverlages Schirmer in New York. 1 S., quarto (Blatt mit eingestempeltem Briefkopf, 26,5×18cm).

**355b. BACH, David Josef (1874–1947).** Eigenh. Brief m. U., New York, 21. März 1935, an den gleichen Adressaten. 1 S., quarto (Blatt mit gedrucktem Briefkopf: *Fifth Avenue Hotel*, 26,5×18,5cm). **Zusammen € 3.900,—**

Dieses Doppeldokument belegt eindrücklich, dass schon längere Zeit vor dem ‚Anschluss‘ Österreichs im März 1938 die dortige Lage vom nationalsozialistischen Deutschen Reich beeinflusst und von vielen auch als Gefährdung verstanden wurde. Aufgrund des bedrohlicher werdenden Klimas rechnete D. J. Bach wohl fest damit, emigrieren zu müssen. Deshalb war



er Ende 1934 in die USA gekommen, um dort seine beruflichen Möglichkeiten auszuloten. Da er publizistische Erfahrungen hatte, bestand eine Hoffnung auf eine Stelle bei einem Verlag. – Für seine Kontaktaufnahme mit einem der wichtigsten amerikanischen Musikverlage hatte er das vorliegende Empfehlungsschreiben Arnold Schönbergs erhalten, mit dem er seit Mitte der 1890er Jahre befreundet war und der sich nun bei Engel für ihn einsetzte: „Mein Jugendfreund, Dr. D. Bach, der durch die Umwälzungen in Oesterreich aus einer bedeutenden und einflussreichen Position und aus einer kulturell segensreichen Tätigkeit gerissen wurde, möchte sich eine neue Lebensmöglichkeit verschaffen. Möchten Sie ihn beraten oder vielleicht gar helfen?“ Konkret weist Schönberg auf die Musikzeitung des Verlags hin (gemeint ist wohl der 1915 gegründete und sehr renommierte *Musical Quaterly*) und gibt sich sicher, „dass Sie helfen, wenn Sie können.“ Mit dieser Beilage wandte sich Bach an Engel: „Vielleicht haben Sie in den nächsten Tagen Zeit, mich zu empfangen. Ich bleibe allerdings, wenn nicht sehr entscheidende Wendungen eintreten, nur noch eine Woche in Amerika.“ Dass eine solche Unterredung stattgefunden hat, ist sehr wahrscheinlich, doch müssen diese Pläne ebenso gescheitert sein, wie alle anderen. In der Folgezeit lebte Bach unter ärmlichen Verhältnissen in London, wo er den Zweiten Weltkrieg um gerade zwei Jahre überlebte. – Diese Briefe belegen, dass Bach nicht nur – wie Henriette Kotlan-Werner in ihrer Monographie schrieb – wegen der Vermarktung seiner Filmprojekte in den USA weilte, sondern auch andere Optionen in Betracht zog. Sie dokumentieren exemplarisch, wie ungeheuer schwierig das Schicksal der zum Exil Gezwungenen war – selbst wenn sie so berühmte Fürsprecher wie Schönberg hatten. Dessen Schreiben belegt auch seine tiefe menschliche Wärme und seine Treue zu seinem Jugendfreund. Unser Beispiel zeigt auch, wie niederträchtig manche Darstellungen der Nachkriegs-Musikologen sind, wenn sie in vielen biographischen Notizen die wahren Hintergründe des Exils verschweigen oder böse verzerren darstellen (s. Kat.-Nr. 411).

***Berg beklagt, dass man ihm die „Bodenständigkeit“ abspricht***

**356. BERG, Alban (1885–1935).** Eigenh. Postkarte mit Unterschrift, [Wien] 14. Februar 1935, an David J. Bach in New York. Geringe Lagerungsspuren, sonst sehr gut erhalten. € 1.700,—

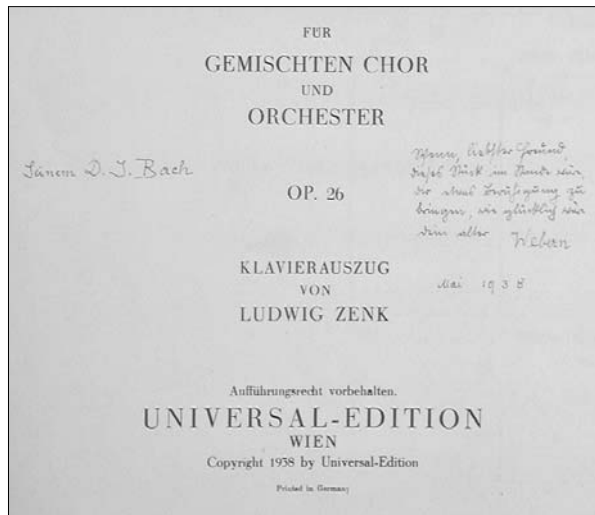
„*Mein lieber Doktor Bach, daß Sie in dem amerikanischen Trubel meines Geburtstages [9. Februar] gedachten, hat mich geradezu gerührt [...]*“ Berg gibt anschließend einen Kurzbericht über seine Geburtstagsaktivitäten. „*Dank, mein lieber Doktor, dafür und ebenfalls Alles Gute für Ihr weiteres Leben*“ (Bach war kurzfristig in New York, bevor er sich ins definitive Londoner Exil begab). – Berg verwendete eine Postkarte, auf deren Bildseite sich ein historischer, wahrscheinlich von ihm selbst handkolorierter Stich mit dem *Prospect des Visendischen Hauses unter den Tuchlauben* (vermutlich ca. 1800) befindet. Die schwierige Zeit schlägt sich in den dort angefügten Zeilen Bergs nieder, der durchaus ein Nationalbewusstsein hatte: „*Der in diesem Haus am 9. Februar 1885 Geborene mußte 50 Jahre danach [...] erfahren, daß er dort [in seinem Vaterland] – kein bodenständiger Komponist ist.*“ – Gleichwohl hob man in der nationalsozialistischen Fachliteratur Bergs Begabung hervor, obwohl auch ein solches Lob letztlich nur die heftigste Ablehnung in sich bergen konnte. So folgert H. Gerigk 1937 in *Die Musik*: „Da er aber dem Einfluß Schönbergs erlag, ging er am Juden zugrunde. Vergeblich versuchte er, ein System in die jüdische Unlogik, in die zersetzende Bestrebungen seiner Zeit zu bringen.“

**357. BRUNNGRABER, Rudolf (1901-1960).** Biographisch bedeutender eigenh. Brief m. U., o. O. [Wien?] und o. D. [1935 oder kurz danach], 1 S. 4to, in kalligraphischer Schönschrift. € 180,—

Rührender Dankesbrief eines damals bereits erfolgreichen Autors, dessen Berufsstart Bach durch eine erste Veröffentlichung in der *Arbeiter-Zeitung* in Gang gebracht hatte: „*Lieber Genosse Bach, ich stand einmal, nach vierzehnjähriger ergebnisloser Mühsal, als namenloser armer Teufel in Ihrer Kanzlei und erfuhr durch Sie die erste Aufmunterung. Über den Roman, den Sie damals für die Arbeiter-Zeitung annahmen und der seither in fünf Sprachen erschienen ist, habe ich dieser Tage aus Australien einen Brief erhalten. Der Zuspruch in diesem Brief bezog sich, gleich ähnlichen Stimmen aus anderen Ländern, auf die Idee, der meine Arbeit dient und der Sie Ihr ganzes Leben gewidmet haben. So kommen über die Entfernung von halben Erdumfängen Bestätigungen, die nicht nur jenen Augenblick in Ihrer Kanzlei in einem hohen Licht erstrahlen lassen, sondern die allem, wofür Sie gelebt haben, neuerdings den Glanz einer Gerechtigkeit geben, die weit über das jetzige Ungemach hinaus tröstlich ist. Ich bin mir bewußt, daß Sie an dieses kostbarste Unterpfand aus größeren Zusammenhängen her und vonseiten Berufenerer begeistert und dankbar gemahnt werden; allein ich weiß nichts besseres, meine aufrichtigen und herzlichen Wünsche zu begleiten. Vor allem den: der Tag möge nicht mehr fern sein, an dem wir Sie in einem gewachsenen Wirkungskreis wieder begrüßen können.*“ – Brunngraber, österreichischer Schriftsteller, Journalist und Maler, veröffentlichte zunächst Romane, später auch einige Drehbücher, und war Präsident der Vereinigung sozialistischer Schriftsteller Österreichs. Bei dem in unserem Brief angesprochenen Titel dürfte es sich um den Romanerstling *Karl und das 20. Jahrhundert* handeln, der aufgrund der vor 1933 anzusetzenden Publikation in der *Arbeiter-Zeitung* sodann in Buchform in Frankfurt 1933 erschien (jüngste Ausgabe: Göttingen 1999). Es folgten *Radium* (1936), *Die Engel in Atlantis* (1938) und *Opiumkrieg* (1939), sein erfolgreichster Vorkriegstitel, der bereits 1943 die Grenze von 100.000 Exemplaren überschritt und heute bei Rowohlt (rororo 529) weiterläuft. Nach dem Krieg veröffentlichte Brunngraber 1947-1958 weitere 11 Werke.



Nr. 358



Nr. 359

*Zwei ausnehmend seltene Widmungsexemplare Weberns*

**358. WEBERN, Anton (1883–1945).** *Variationen für Klavier. Op. 27.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10881, © 1937. 11 S., folio. OBroschur. Außen schwach bestaubt, sonst fast frisch. **Signierte autographe Widmung auf der Titelseite: „Seinem lieben Freunde David Josef Bach. Mai 1937. Anton Webern.“** € 1.800,—

**Erstausgabe** (mit Verlagsverzeichnis „Nr. 123 IV. 1937“ auf der letzten Umschlagseite). Schönes Widmungsexemplar von größter Seltenheit. – Diese berühmten Klaviervariationen sind dem Pianisten „Eduard Steuermann gewidmet“. Vermutlich handelt es sich um eines der ersten Exemplare, die Webern erhalten hatte und umgehend mit persönlicher Widmung an Bach schickte – schier gemalt in seiner fast rührend um Sauberkeit bemühten Schrift.

**359. WEBERN, A.** *Das Augenlicht von Hildegard Jone für gemischten Chor und Orchester. Op. 26.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11004, © 1938. 14 S. Klavierauszug von Ludwig Zenk, OBroschur. Schwach bestaubt. **Signierte autographe Widmung auf der Titelseite: „Seinem D. J. Bach. Wenn, liebster Freund, dieses Stück im Stande wäre, Dir etwas Beruhigung zu bringen, wie glücklich wäre Dein alter Webern. Mai 1938.“** € 2.200,—

**Erstausgabe**, die im Mai 1938 – kurz nach dem ‚Anschluss‘ – herauskam und bereits den Herstellervermerk „Printed in Germany“ aufweist. Weberns Formulierung der Widmung dürfte auf die für den Emigranten Bach nicht besonders aussichtsreiche Situation und die damit verbundenen Zukunftssorgen anspielen. – Das Stück ist „Meiner Tochter Amalie Waller“ gewidmet (Aufdruck in Versalien über der Titelei). Webern vertonte erstmals Texte der österreichischen Dichterin H. Jone für ein orchesterbegleitetes Werk (vorausgegangen waren die Lieder op. 23 und 25); es folgten noch die beiden Kantaten op. 29 und 31. Siehe auch Kat.-Nr. 247 und 439.

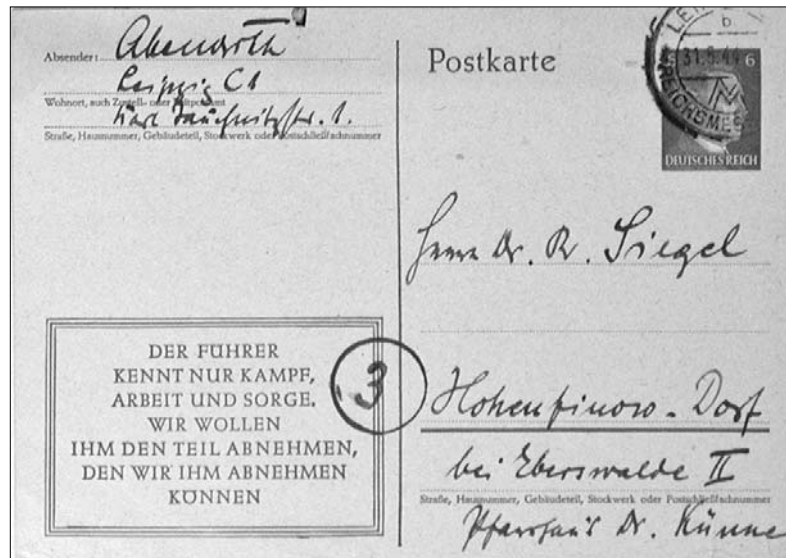
**Der hier nicht behandelte Abschnitt zum Thema „Die großen Musikschriftsteller des Exils“ (Nr. 360-381) sowie „Weitere Dokumente des Exils“ (Nr. 382-391) befinden sich aus Platzgründen auf unserer Homepage, Ergänzungsliste zu Katalog 64.**

---

# VIII *Bruch und Kontinuität*

Mühsamer Wiederbeginn Neuer Musik nach 1945 und  
verschleierte Überleben „brauner“ Musikwissenschaft

---



### *Erleben der letzten Kriegs- und der ersten Nachkriegszeit*

**400. ABENDROTH, Hermann (1883–1956).** Korrespondenz mit Rudolf Siegel (1878–1948) bzw. dessen Witwe Maria sowie von Elisabeth Abendroth (geb. Walter) mit Maria Siegel vom 28. November 1943 bis zum 12. Oktober 1950. Insgesamt 18 meistens sehr umfangreiche Briefe (14 von H. Abendroth, 4 von M. Abendroth, davon einer mit knapper hs. Notiz ihres Mannes) und 4 Postkarten (alle von H. Abendroth); 3 Briefe und 1 Postkarte autograph m.U., die übrigen maschinenschriftlich, jeweils m. eh. Unterschrift, *Hermann* bzw. *Liesel*. Formate: gr.-4to u. 8vo. Mit einem Photo (8,5×6 cm) mit Maria Siegel, H. Abendroth, R. Siegel (vermutlich 1925–30; aus unbeschwerten Tagen stammendes Dokument der freundschaftlichen Verbundenheit). Die meisten Dokumente mit Lochung f. Aktenordner. € 1.200,—

Hermann Abendroth war Schüler von Ludwig Thuille und begann seine Dirigenten-Karriere in Lübeck; es folgten Essen, Köln und Berlin, bevor er 1934 die Leitung des Leipziger Gewandhausorchesters übernahm. Aus der Messestadt stammen auch die Briefe vor 1945. Danach war er Generalmusikdirektor in Weimar. Während des ‚Dritten Reiches‘ übte er offenbar unangefochten seinen Beruf aus und wirkte auch bei der einen oder anderen Parteiveranstaltung mit; Priebergs Dokumentensammlung (Handbuch) vermittelt ein disparates Bild Abendroths, in dem neben systemkonformem Verhalten (bis zum Parteieintritt 1937) auch deutliche Distanz zur Ideologie des Regimes festzustellen ist (so etwa die Aufführung von Mendelssohns Violinkonzert 1934). – Rudolf Siegel hatte ebenfalls bei Thuille, aber auch bei Humperdinck, studiert und sich zunächst als Dirigent einen Namen gemacht; München (hier die Erstaufführung von Pfitzners *Der arme Heinrich*), Königsberg, Krefeld und seit 1930 Berlin waren seine Hauptwirkungsstätten. In einem der frühen rassistischen Komponistenverzeichnisse

(Gerhard Tischer, *Das musikalische Juden-ABC*, 1936) wurde er unzutreffenderweise geführt. Siegels Werke konnten während des ‚Dritten Reiches‘ zwar aufgeführt werden, doch spielte er selbst im musikalischen Leben keine Rolle. Kurz vor Ende des II. Weltkriegs hatte er sich nach Hohenfinow und schließlich nach Ebing bei Bamberg zurückgezogen, wohin auch ein Teil der vorliegenden Post adressiert ist. Neben Liedern und einigen größeren Orchesterwerken (darunter die in der Korrespondenz erwähnte *Minna von Barnhelm-Suite* op. 15) hatte er die komische Oper *Herr Dandolo* geschrieben (Uraufführung: Essen, 21. Mai 1914), die in der Tradition von Götz, Cornelius und Wolf steht und seinerzeit an einigen Theatern gespielt wurde (Abendroth berichtet von seinen Bemühungen um weitere Aufführungen); das Libretto stammte übrigens von Will Vesper, einem besonders im ‚Dritten Reich‘ zu Ehren gekommenen Schriftsteller. In MGG/1 (Bd. 12) heißt es von Siegel als Komponisten, er habe „zwischen R. Strauss und H. Pfitzner einen eigenen Weg beschritten. Seine Musik gehört zu den schönsten Blüten der Spätromantik.“ Während seine Werke heute nahezu vergessen sind, lebt sein Andenken in ganz anderer Weise nach: Sein Sohn ist der seit den 1930er Jahren als Schlagerkomponist überaus erfolgreiche Ralph Maria Siegel (1911–1972), von dessen Evergreens hier nur die *Caprifischer* oder *Sing ein Lied, wenn du mal traurig bist* erwähnt sein sollen.

Die Briefe dokumentieren eine Zeit, in welcher der Krieg längst die gesamte Bevölkerung erreicht hatte. Dies und der ebenfalls schwierige Neubeginn danach werden unter den verschiedensten Aspekten und höchst informativ beleuchtet. Bereits äußerlich schlug sich der Zeitgeist deutlich nieder: Drei der Postkarten vor 1945 weisen eine aufgedruckte Durchhalteparole auf: „Der Führer kennt nur Kampf, Arbeit und Sorge. Wir wollen ihm den Teil abnehmen, den wir ihm abnehmen können.“ Die Not der Nachkriegszeit zeigt sich bei Abendroths erstem nach Kriegsende verfassten Brief, der nur mit Bleistift geschrieben ist – Tinte oder eine funktionierende Schreibmaschine waren wohl nicht vorhanden.

Aus dem ersten Brief (Leipzig, 28. 11. 1943) geht hervor, dass die Familie Siegel kurz zuvor in Berlin ausgebombt worden war und sich nun in Hohenfinow aufhielt. Abendroth hat diesen Luftangriff offensichtlich miterlebt: „*Sahst Du die Bernburger-, Köthener- und Saarlandstraße? Da steht kaum noch ein Haus. Von der Philharmonie ist nur der große Saal erhalten und Garderobenräume. [...] Na ja – was viel reden und schreiben. Untergang des Abendlandes!*“ Doch bisher war Leipzig noch weitgehend verschont geblieben, und aus dem Folgenden ist von der großen Anspannung zu erfahren: „*Wir hatten außer gestern jeden Abend Alarm. Geschehen ist bisher nichts, aber wir warten drauf, täglich, stündlich! Die Folge der allabendlichen Bedrohung schlug sich auch im Musikleben nieder: Wir fangen die Konzerte schon um 5 an. (Wie bald können wir nur noch Matineen veranstalten!!)*“ Tatsächlich folgte schon bald die Katastrophe (4. Dezember 1943): „*Hölle, Chaos, Inferno!! – Untergang einer Stadt!! – Leipzig kann sich in Generationen nicht wieder erholen*“, schreibt Abendroth am 12. 12. 1943. „*Hier ist das ganze Innere der Stadt zu Tode getroffen. – Ich sammle das Orchester. Von 87 Kriegsbestand sind 30 spielfähig. Die Anderen Totalgeschädigten (12), ohne Instrumente oder mit Nerven zusammengebrochen.*“ Am 2. April berichtet Abendroth über das kriegsbestimmte Konzertleben: „*Alles Zeitgenössische habe ich streichen müssen. Ungezählte Zuschriften und Telefonate beschworen mich immer wieder, für Neues hätte man jetzt keine Nerven, man brauche seine geliebten alten Götter, von Bach bis Brahms, höchstens Bruckner.*“ War Abendroth aber lange selbst noch verschont geblieben, so muss er am 4. März 1945 berichten: „*Wir sind persönlich heil geblieben. Haus und Wohnung schwer beschädigt. Sprengbombe aufs Dach, Bomben in nächster Nachbarschaft. Bei uns alles drunter und drüber. Alle Tür- und Fensterrahmen heraus, die Möbel umeinandergewirbelt und kaputt, Glasscherben und Dreck fußhoch, kein Wasser, kein Licht, kein Gas, keine Heizung, kaum zu ertragende Kälte tags und nachts, kommen nicht aus den Kleidern, schlafen sitzend in Stühlen*

*im Keller, in Mäntel, Pelze und Decken gehüllt. Dazu dauernd Alarme, heute 9 Uhr 10 der erste, eben 23 [Uhr] ist der dritte zu Ende gegangen.*“ Obwohl auf einer Postkarte und damit offen lesbar, folgt noch der nicht gerade vom ‚Endsieg‘ überzeugte und vermutlich strafbare Seufzer: *„Es möchte kein Hund so länger leben!“* – Abendroths letzter Brief vor Kriegsende (2. April 1945; 1 Bl., unvollst.) drückt dann nur noch reine Verzweiflung aus: *„Wir sind am Ende, das steht fest. Und ich fürchte, daß dieses Fine auch sonst das Ende bedeutet, das Ende von Allem. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Feind – ob er nun von Osten oder aus dem Westen kommt – uns z. B. erlaubt, als Musiker hauptamtlich überhaupt noch tätig zu sein. Sie werden uns knechten und auspressen, bis nichts mehr übrig bleibt, und auch diesen Rest, dieses Nichts werden sie noch zertreten und vernichten wollen.“*

Trotz allem ist es dazu nicht gekommen, und am 7. Oktober 1946 (zugl. erster Brief nach Kriegsende) berichtet Abendroth vom keineswegs unkomplizierten Leben. Zunächst beklagt er die durch die Teilung erzwungene Trennung und fasst die schlechten Zeiten (unter Hinweis auf den mit Bleistift geschriebenen Brief) zusammen: *„Mein Federhalter ist unterernährt, wie wir alle.“* Aus weiteren Mitteilungen ist zu erfahren, dass, *„von den Russen befohlen, Umgestaltungen im Lisztmuseum“* (Weimar) vorgenommen werden müssten. Dann geht er auf die politischen Zustände ein, die vom Machtanspruch der von der sowjetischen Besatzung unterstützten SED bei deren gleichzeitiger Ablehnung in großen Teilen der Bevölkerung gekennzeichnet ist: *„Die Atmosphäre in Weimar, überhaupt in unserer Zone, ist durch das Ergebnis der Wahlen [gemeint sind die Gemeindewahlen vom 8. September, bei denen die SED nicht sehr erfolgreich war] leicht ‚getrübt‘. Die Landtagswahlen Ende [20.] Oktober werden den Zustand nicht verbessern. Die Oberbürgermeister in Weimar, Jena, Gotha, die der SED angehörten, sind schon abgetreten. Statt ihrer amtieren neue Männer von der LDP und CDU, denen das Leben von der Besatzungsmacht nicht eben leicht gemacht wird.“*

Von nun an haben die geschichtlichen Ereignisse nicht mehr so ‚greifbare‘ Auswirkungen, und die Musik kann wieder mehr Platz einnehmen. So berichtet Abendroth am 2. November 1947 von einem *„kurzfristig anberaumten Russenkonzert mit der höchst eigenartigen Neunten von Schostakowitsch (und lausig schwer!)“* oder von einem lange verbotenen Komponisten, der damals auch bei den Interpreten noch auf großes Unverständnis stieß: *„Wenn schon einen nicht zu langen Mahler, dann nur die Kindertotenlieder, die zumindest achtungsgebietend sind. Während ich sonst alles von M. außer dem Lied von der Erde für unausstehlich halte.“* Geringschätzig erkundigte er sich auch nach dem *„neuen Strauss, den Fu[rtwängler] uraufgeführt hat [gemeint sind die Vier letzten Lieder], besonders nachdem ich im Kurier eine niederschmetternde Kritik las. Seniles Altersprodukt.“* Auch erfährt man von den Nöten eines Weimarer Generalmusikdirektors im ‚Goethe-Jahr‘ 1949 (*„Man möchte sich vierteilen, um alles hinzubringen!“*), welches *„unser Pensum gewaltig gesteigert hat und dauernd weiter steigert“* (so am 15. 4. 1949).

Die Briefe von Elisabeth Abendroth ergänzen die ihres Mannes ganz ausgezeichnet. Hier ist natürlich weniger von konkret Musikalischem die Rede, als vielmehr vom Alltag, der vom Dirigentenberuf und von der allgemeinen politischen Lage geprägt ist. Viel Privates – wie z. B. eine frühere Affaire von Rudolf Siegel – kommt hier zur Sprache.

### ***Jubel zum Ende von Diktatur und Krieg***

**401. EISLER, Hanns (1898–1962).** *Für Österreichs Freiheit.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11641, © 1945. 3 S. Ausgabe für Gesang und Klavier, 4to. Doppelbl.; unbedeutend gealtert. € 100,—





Extrem seltenes Zeitdokument aus den Tagen unmittelbar nach der Kapitulation von 1945. Nicht im Werkverzeichnis von New Grove (2nd ed.) und MGG/2. – Das harmonisch und melodisch einfach gehaltene Marschlied gehört zu den damals zahlreich entstandenen Kompositionen Eislers mit tagespolitischem Text (hier: „Faschistische Schergen, ins Land eingedrungen“; Dichter nicht genannt, vielleicht sogar vom Komponisten selbst stammend); dazu gehört auch seine wenige Jahre später geschriebene Vertonung der Nationalhymne für die ‚DDR‘. Der Klaviersatz lässt darauf schließen, dass die originale Begleitung für Orchester konzipiert war.

### *Mit jüdischer Frau überlebt*

**402. HOESSLIN, Franz von (1885–1946).** Eigenh. Brief m. U., Genf, 22. Juni 1946, an Anita Pfeiffer in Wuppertal-Elberfeld (*Rheinprovinz Britische Zone, Germany*). 2 S., folio (29,5×21cm; 1 Bl.). Brieffaltungen, Tinte schwach durchscheinend, insgesamt aber gut erhalten; m. Briefumschlag. € 145,—

Der Dirigent und Komponist Hoesslin war zwischen 1926 und 1932 in Barmen-Elberfeld als GMD tätig; aus dieser Zeit dürfte die Bekanntschaft mit der Adressatin herrühren, die vermutlich mit dem im Städtischen Orchester Wuppertal tätigen Fagottisten und Komponisten Karl Pfeiffer verheiratet war (ein Brief über Hoesslin an Karl Pfeiffer: s. Winifred Wagner, Kat.-Nr. 153). Hoesslin verunglückte am 25. September 1946 tödlich (auf dem Umschlag der diesbezügliche handschr. Eintrag: „*Mit dem Sportflugzeug abgestürzt*“). – Eindrucksvolles Dokument über die unsicheren Verhältnisse, die mehr als ein Jahr nach Kriegsende in Deutschland noch herrschten. Auf dem Briefumschlag wurde ein Klebestreifen mit dem Aufdruck *Opened by examiner* angebracht (der Inhalt ist also von der Militärregierung kontrolliert worden). – Besorgt erkundigt sich Hoesslin zuerst nach dem Schicksal der befreundeten Familie Pfeiffer und berichtet dann von den eigenen Erlebnissen. Demnach haben seine fünf Kinder (davon drei Söhne als Soldaten) überlebt. Seine Frau, die Sängerin Erna Liebenthal, „*war viel krank, mit ihren Nerven – es war zu viel des Schweren für sie – aber ich bekomme sie immer wieder hoch.*“ Hinter dieser Bemerkung verbirgt sich aber weniger die allgemeine Kriegsangst: Erna wird nämlich bei Stengel/Gerigk als Jüdin genannt, und das Ehepaar dürfte deshalb größte

Schwierigkeiten gehabt haben. Bis 1936 war Hoesslin noch an der Breslauer Oper, dann zog die Familie nach Italien und lebte (wie er hier berichtet) „*seit Herbst 1943 in der Schweiz*“. Seit Anfang 1946 dirigierte er in Italien und Spanien. „*Ich hab die Kriegsjahre über viel komponiert, manches ist aufgeführt, vieles ruht noch ungehört im Schrank.*“

**403. MARTINŮ, Bohuslav (1890–1959).** *Lidice*. Prag, Melantrich, Verl.-Nr. 276, 1946. 20 S. Partitur, folio. Fadengeheftet m. O Umschlag. Sehr gut erhalten (unbenutzt). € 120,—

Martinů lebte nach der deutschen Besetzung der Tschechoslowakei (März 1939) zunächst als Kulturattaché der tschechischen Opposition in Paris und betreute dort geflohene Landsleute (damals wurden Aufführungen seiner Werke im Protektorat Böhmen und Mähren verboten). Der deutsche Westfeldzug zwang ihn zur Flucht nach Südfrankreich, von wo er Anfang 1941 über Lissabon in die USA emigrierte. – Am 27. Mai 1943 wurde auf Reinhard Heydrich, Chef des Sicherheitshauptamtes (als solcher Hauptverantwortlicher für die ‚Endlösung der Judenfrage‘) und stellvertretender Protektor in Böhmen und Mähren, in Prag ein Attentat verübt; er erlag am 4. Juni den dabei erlittenen Verletzungen. Mit unerbittlicher Kriegslogik folgte als Vergeltung die Vernichtung des unweit von Prag gelegenen Dorfes Lidice, wobei sämtliche männlichen Einwohner ermordet wurden. Aus der viersprachig wiedergegebenen Vorbemerkung Martinůs (Tschechisch, Russisch, Englisch, Französisch) geht hervor, dass das Orchesterwerk im August 1943 innerhalb weniger Tage komponiert worden sei. Die Uraufführung fand am 2. Oktober 1943 in New York (Carnegie Hall) unter der Leitung von Artur Rodzinski statt (zugleich Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag der Gründung der Tschechoslowakei). Die tschechische Erstaufführung folgte am 14. März 1946 in Prag (Rafael Kubelik). Es handelt sich um eine der in Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Trauermusiken, zu denen beispielsweise auch K. Pendereckis später komponierter *Threnos* gehört.

**404. SCHÖNBERG, Arnold (1874–1951).** *A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus, and Orchestra*. New York, Boelke-Bomart, © 1949 (hier Abzug ca. 1954). 2 Bll. (Titel, englischer, französischer und deutscher Text, Hinweise zur Ausführung, Orchesterbesetzung), 23 S. Partitur, folio. Geklammert m. O Umschlag (unbedeutende Lagerungsspuren); insgesamt sehr gut erhalten. € 80,—

**Originalausgabe** (späteres Exemplar: Rückseite mit Anzeige von E. Kreneks 1954 erschienener *Viola-Sonate*; auch war der Verlag seit 1951, wie hier angegeben, in Hillsdale, New York, angesiedelt). Widmung: „For the Koussevitzky Music Foundation dedicated to the memory of Natalie Koussevitzky“ (die zweite Frau des Dirigenten S. Koussevitzky war 1942 gestorben). Entstehungszeit: 11. bis 23. August 1947; Uraufführung: 4. November 1948 in Albuquerque. – Ein Stück wie Schönbergs *Survivor* konnte erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges geschrieben werden, als Berichte von KZ-Überlebenden nach und nach bekannt geworden waren. Im original englischen Text, den Schönberg selbst verfasst hatte, sind deutsche Kommandos eingestreut. Es wird aus der Sicht eines Beteiligten und Betroffenen die grauenhafte Szenerie im KZ beschrieben, wo sich die Häftlinge zum Morgenappell aufstellen müssen und der „Feldweibel“ seine Opfer anherrscht: „In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern!“ Das Abzählen verwandelt sich schließlich in den vom einstimmigen Männerchor angestimmten „Shema Yisroel“ („Höre, Israel! Er ist unser Gott“). Neben der Oper *Moses und Aron* sowie den Fragmenten *Israel exists again* (für Chor und Orchester) und *Moderne Psalmen* stellt *A Survivor from Warsaw* eines der bedeutendsten Zeugnisse von Schön-

bergs jüdischem Selbstverständnis dar, wobei hier das Religiöse mit einem politischen Bekenntnis verbunden wird. Dazu erklingt die vermutlich brutalste Musik, die Schönberg je geschrieben hat. Dennoch dokumentiert der Männerchor am Schluss ein unerschütterliches Gottvertrauen.

**„Diese Psalmen gebe ich denen, die hassen und lieben...“**

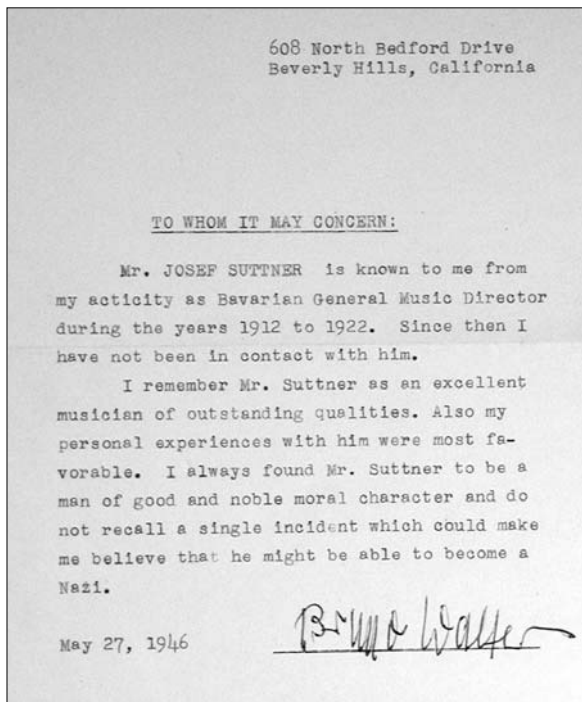
**405. SCHÖNBERG, A.** *Moderne Psalmen*. Mainz, Schott, 1956. 3 Teile: 1. *Die Skizzen zum Ersten Psalm* und *Die Texte der Modernen Psalmen* (30 Bll., folio); 2. [Faksimile des Particells] (8 Bll., querfolio); 3. *Der Erste Psalm für Sprecher, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester. Partitur nach den hinterlassenen Skizzen Schoenbergs*, hrsg. von Rudolf Kolisch (hier und auf der letzten Seite die Verl.-Nr. 39328; 1 Bl., 22 S., folio). Drei Hefte m. OBrosch. (jeweils mit der faksimilierten, vom Komponisten stammenden Aufschrift *Moderne Psalmen von Arnold Schoenberg*) in OHLn.-Mappe. Bestens erhalten. € 250,—

**Erstausgabe.** – Es handelt sich um das letzte Werk Schönbergs, das er im September 1950 angefangen hatte, aber nicht mehr beenden konnte. Fertig gestellt wurden lediglich die Texte zu zehn durchnummerierten Psalmen, denen eine zweite Gruppe aus fünf (nummehr ungezählten) folgt; ein sechster, den Schönberg zehn Tage vor seinem Tod begann, blieb Fragment. Zur Vertonung gelangte nur der erste Psalm der ersten Gruppe, wobei die Arbeit im Stadium einer Kompositionsskizze stecken blieb. Das gesamte Material liegt hier in einer aufwendigen Dokumentation vor. Die Veröffentlichung geschah mit Genehmigung von Gertrud Schönberg, die im 1. Teil (verbunden mit einem Photo des bereits vom Tod gezeichneten Komponisten) folgende, wohl nur in Zusammenhang mit den erlittenen Verfolgungen verständliche Zueignung abdrucken ließ: „*Diese Psalmen gebe ich denen, die hassen und lieben, verzweifeln und hoffen, verfluchen und beten. Denen, die diese Seele verstehen werden, weil sie selbst eine besitzen.*“ Es schließt sich ein knapper Text von Rudolf Kolisch an, der auf die Kompositionsskizze eingeht. – Die in deutscher Sprache verfassten Texte sind als Faksimile mit beigegefügtm Druck veröffentlicht. Auch sie stellen Schönbergs Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben und dem Judentum dar, aus denen – trotz kritischer Untertöne – sein Stolz auf die Zugehörigkeit zu diesem Volk spricht: „*Fremde Völker, unsere Feinde, nehmen Anstoß an dem Hochmut, uns ‚das auserwählte Volk‘ zu nennen*“, heißt es etwa im fünften Psalm. „*Sie verkennen das Martyrium, dem unsere Beharrlichkeit uns stets aussetzt.*“ Im neunten Psalm beklagt er: „*Es ist tragisch, daß die jüdische Geschichtsschreibung es unterlassen hat, die Geschichte Jesu's zu berichten.*“ Im letzten, nur bruchstückhaft ausgeführten Text heißt es aber: „*Inzucht, Blutschande, wird verboten, weil es die Rasse zerstört. Nationale Inzucht, nationale Blutschande, ist der Rasse ebenso gefährlich, wie der Familie und dem Stamm.*“ – Im Particell, das bei den Worten „*und trotzdem bete ich*“ abbricht, sind vielfach Instrumentierungshinweise eingearbeitet. Das Fragment ist am 29. Mai 1956 in Köln uraufgeführt worden.

**Ein ‚Persilschein‘ von Bruno Walters Hand**

**406. WALTER, Bruno (1876–1962).** Maschinenschriftl. Ehrenerklärung in englischer Sprache m. eh. U., Beverly Hills, 27. Mai 1946, für ein Orchestermittglied der Bayerischen Staatsoper. 1 S., quarto (1 Bl., 26×18,5cm). Brieffaltungen, sehr gut erhalten. € 350,—

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges versuchten die Alliierten, durch akribische Untersuchungen (sog. Entnazifizierungs- und Spruchkammerverfahren) die Mitschuld jedes Deutschen an den Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ zu ermitteln. Je nach dem Stärkegrad der



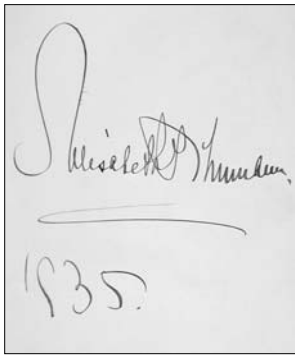
Verstrickung galten sie beispielsweise als Mitläufer oder Mittäter und mussten mit entsprechenden Strafen rechnen. Wer einen Bekannten, Freund oder Verwandten hatte, der als Verfolgter des Regimes zweifelsfrei feststand, konnte sich an diesen mit der Bitte wenden, ihm eine Ehrenerklärung (in der Alltagssprache ‚Persilschein‘ genannt) zu erteilen. Nicht selten gelangten so auch Täter des Naziregimes an Entlastungsmaterial, weil der Angesprochene aus Unkenntnis und falsch verstandener Freundschaft diesen Hilfsdienst erteilte; aber genau so gut konnten sich so Unschuldige, die etwa durch Verleumdung oder unklare Aktenlage belastet worden waren, vor einer irrtümlichen Bestrafung retten. – Mit dem vorliegenden

Schriftstück, das ganz allgemein an die mit dem Verfahren betrauten Behörden gerichtet und dem deshalb statt einer Adresse am Anfang die feierliche Formel „*To whom it may concern*“ vorangestellt ist, weist Bruno Walter zunächst auf seine Tätigkeit als bayerischer Generalmusikdirektor (1912–1922) hin, während der er „*Mr. Suttner as an excellent musician of outstanding qualities*“ kennen gelernt habe. „*Also my personal experiences with him were most favorable. I always found Mr. Suttner to be a man of good and noble moral character and do not recall a single incident which could make me believe that he might be able to become a Nazi.*“ Freilich konnte Walters Einschätzung für die Zeit vor 1933 zutreffend sein, schloss aber für die Jahre danach auch nichts aus. – Es handelt sich hier um **Josef Suttner**, der 1881 in Prag geboren worden und seit 1918 Solo-Hornist in München war. Ferner ist dem *Deutschen Musiker-Lexikon* (1929) noch zu entnehmen, dass er aus einfachen Verhältnissen stammte und Katholik war. Da er in Priebergs Handbuch deutscher Musiker 1933–1945 nicht erwähnt wird, ist es sehr wahrscheinlich, dass Suttner sich tatsächlich nichts hatte zu Schulden kommen lassen.

***Die neue Normalität:  
Fast wie wenn nichts geschehen wäre...***

**407. Autogrammbuch** aus Frankfurter Besitz mit Einträgen zwischen 1935 und 1963. 62 Bll. (teilweise mit Bildmaterial, Konzertzetteln oder Zeichnungen). Privater Lnb.; Lagerungsspuren, an den Gelenken unbedeutend schadhaf. Bindung und Buchblock sehr gut. € 750,—

Die Einträge beschränken sich oft auf Unterschriften, manchmal sind aber auch längere Widmungstexte vorhanden. Das Album gibt einen eindrucksvollen Querschnitt durch das kulturelle Leben in Frankfurt zwischen 1935 und 1963 und demonstriert die weitgehende Kontinuität im Musikleben vor und nach 1945 (mehrere Künstler sind in beiden Zeitabschnitten ver-



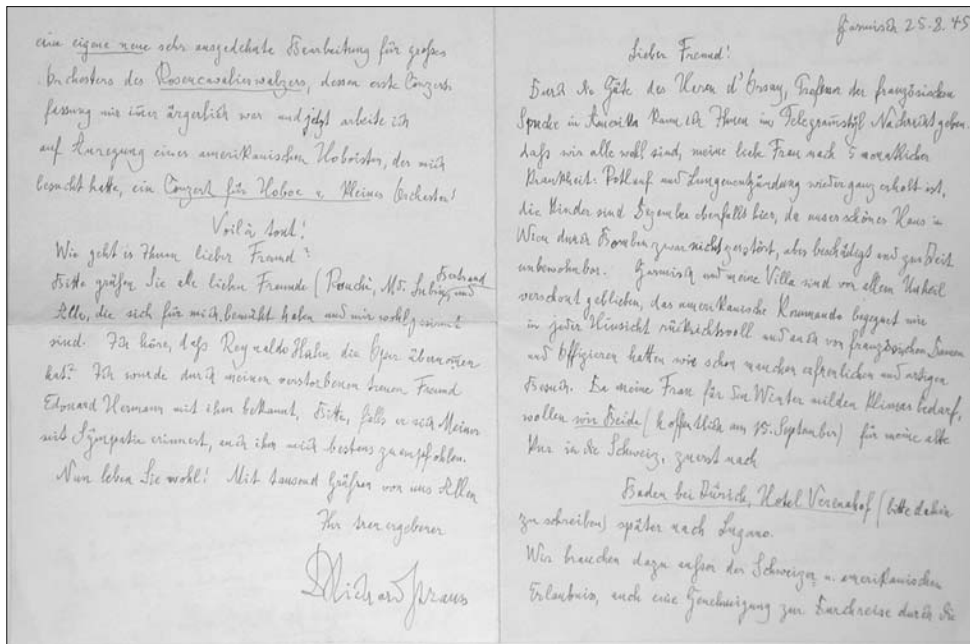
treten). Sänger, Dirigenten, Instrumentalisten und Dichter sind bunt gemischt, darunter Claudio Arrau, Martina Arroyo, Wilhelm Backhaus, Monique de la Brucholerie, Adolf Busch, Hans Carossa, Gaspar Cassado, Aldo Ciccolini, Karl Erb, Christian Ferras, Edwin Fischer, Pierre Fournier, Ferenc Fricsay, Walter Gieseking, Christel Goltz, André Gertler, Arthur Grumiaux, Monique Haas, Manfred Hausmann, Herbert von Karajan, Wilhelm Kempff, das Koeckert-Quartett, Clemens Krauss, Enrico Mainardi, Branca Musulin, Edith Peinemann, Ruggiero Ricci, Hans Rosbaud, Wolfgang Schneiderhan, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Tibor Varga, William Steinberg, Heinz Wallberg, Günther Weißenborn.

**„Mein Lebenswerk ist beendet“ -**

**Die „Krönung“ der Verbrechen des Dr. Goebbels: Schließung der Opernhäuser!**

**408. STRAUSS, Richard (1864–1949).** Eigenh. Brief m. U., Garmisch, 25. August 1945, an den Musikkritiker und Komponisten Gustave Samazeuilh in Paris, 4 S. (mit vielen Textunterstreichungen), 8vo (Doppelbl., 22,5×17cm), mit Briefumschlag (unfrankiert). Sehr gut erhalten. **€ 2.750,—**

Sehr inhaltsreicher und ungewöhnlich langer, dreieinhalb Monate nach der Kapitulation geschriebener Brief, der viele biographische Details dokumentiert. Der Adressat, G. Samazeuilh (1877–1970), hat sich als Komponist und Kritiker einen Namen gemacht, war aber nicht zuletzt als Übersetzer von *Capriccio* von besonderer Bedeutung für Strauss. – „Durch die Güte des Herrn d’Orsay, Professor der französischen Sprache in Amerika [vermutlich handelt es sich bei dem Genannten um einen Besatzungssoldaten, der den Brief für Strauss nach Paris befördert hat] kann ich Ihnen im Telegrammstyl Nachricht geben, dass wir alle wohl sind“. Zunächst berichtet Strauss, dass mittlerweile die ganze Familie in Garmisch wohne, „da unser schönes Haus in Wien durch Bomben zwar nicht zerstört, aber beschädigt und zur Zeit unbewohnbar“ sei und „Garmisch und meine Villa [...] von allem Unheil verschont geblieben sind“. Obwohl Strauss im Ausland wegen seines Verhaltens nach 1933 sicher keinen besonders guten Ruf hatte, musste er offenbar keine Repressalien erdulden und konnte ein vergleichsweise idyllisches Leben führen: „... das amerikanische Kommando begegnet mir in jeder Hinsicht rücksichtsvoll und auch von französischen Damen und Offizieren hatten wir schon manchen erfreulichen und artigen Besuch.“ Wegen seiner Frau, die „milden Klimas bedarf“, wolle er mit ihr „hoffentlich am 15. September“ in die Schweiz reisen. Da dies damals nicht so einfach war, bittet Strauss um Hilfe und kommt damit auf sein



eigentliches Anliegen zu sprechen: „Wir brauchen dazu außer der Schweizer u. amerikani-  
schen Erlaubnis, auch eine Genehmigung zur Durchreise durch die französischen Besat-  
zungszonen in Bregenz, Lindau oder Konstanz. Wäre es Ihnen oder Freund Bertrand möglich  
zu veranlassen, daß von Seite der Militärregierung in Paris an den französischen Verbin-  
dungsoffizier in München eine Weisung ergeht, uns für die Durchreise nach der Schweiz mit  
großem Gepäck einen Passepartout zu erteilen und hieher zuzenden.“ Die Übersiedelung er-  
folgte erst am 11. Oktober 1945 und sollte bis Mai 1949 andauern. – Anschließend geht  
Strauss noch überraschend ausführlich auf seine künstlerische Situation ein, wobei er (bis auf  
die *Vier letzten Lieder*) zwar nahezu alle um 1944/45 entstandenen Kompositionen nennt, aber  
mit einem resignierten Resümee beginnt: „Mein Lebenswerk ist beendet: der Abschluss war  
am 16. August [1944] eine großartige Generalprobe in Salzburg (vor geladenem Publikum)  
unter Clemens Krauß [musikalische Leitung] und Rudolf Hartmann [Regie] meiner vorletzten  
Oper: die Liebe der Danae mit Hans Hotter als wunderbarem Jupiter und der ausgezeichneten  
Ursuleac als Danae. Die 6 projektierten Aufführungen waren durch Dr. Goebbels bereits  
verboten worden, der seine Verbrechen damit krönte, dass er ab 1. September alle Opernhäu-  
ser und Konzertsinstitute schliessen liess und das gesamte Künstlerpersonal u. alle Orchester  
in Rüstungsfabriken verbannte“ [die öffentliche Uraufführung fand posthum unter gleicher  
Leitung und Ausstattung, jedoch mit anderen Sängern am 14. August 1952 ebenfalls in Salz-  
burg statt]. In dem anschließenden Fazit zeigt sich Strauss' staunenswert egomanische Dispo-  
sition, aus der er in den Trümmern Deutschlands nur eines zu beklagen weiß: „Seit diesem  
Tage hat das ganze schöne deutsche Musikleben aufgehört und kein Werk von mir wurde mehr  
aufgeführt. Das ist ein hartes Schicksal!“ Zur Einschätzung dieser Äußerung darf man nicht  
vergessen, dass Strauss Ende 1933 „Herrn Reichsminister Dr. Joseph Goebbels“ das Lied  
*Das Bächlein* (Trenner 264) „verehrungsvoll zugeeignet“ und in der Kriegszeit gewiss zu den  
privilegiertesten Persönlichkeiten gehört hatte. – Weiter berichtet Strauss: „Da ich noch bei  
leidlicher Gesundheit bin, habe ich diesen Winter einige musikgeschichtlich belanglose Werk-  
stattarbeiten geschrieben, nur zur Übung des Handgelenks und um unsren braven Instrumen-

talisten ein Paar Studienwerke zu hinterlassen“. Dabei hat sich Strauss in der eigenen musikgeschichtlichen Einschätzung etwas geirrt, denn unter Folgendem ist durchaus Wichtiges:

„2 dreisätzig *„Sonaten“* für 16 Blasinstrumente (*Es dur, F dur*)

*Metamorphosen*, Studie für 23 Solostreicher (für das Collegium musicum in Zürich, *Uraufführung im Februar 46*)

2 a *Cappellachöre* (achtstimmig) der zweite ein Epilog Gregors zu *Daphne*, dem *Wiener Opernchor* unter Cl. Krauss gewidmet [von den zweien existiert nur der – allerdings neunstimmige – Chorsatz *An den Baum Daphne*]

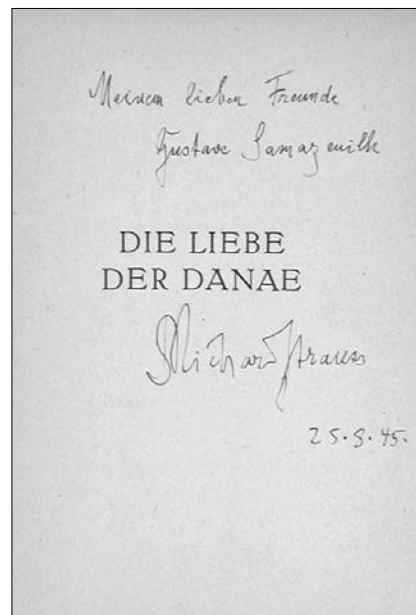
einen kleinen *Concertwalzer München* (s. Z. für einen *Münchner Film* gedacht u. jetzt vollendet) ein 2. *Concert für Waldhorn* (*Es dur*)

eine *eigene neue sehr ausgedehnte Bearbeitung für großes Orchester des Rosencavalierwalzers*, dessen erste *Concertfassung mir immer ärgerlich war, und jetzt arbeite ich auf Anregung eines amerikanischen Hoboisten, der mich besucht hatte, ein Concert für Hoboe und kleines Orchester! Voilà tout!*“

Zum Schluss erkundigt sich Strauss nach Samazeuilhs Ergehen und bittet, „*Alle, die sich für mich bemüht haben und mir wohlgesinnt sind*“ zu grüßen. Besonders bedenkt er Reynaldo Hahn.

**409. STRAUSS, R.** *Die Liebe der Danae. Heitere Mythologie in drei Akten* von Joseph Gregor. Musik von Richard Strauss, op. 83. Berlin-Grunewald, Oertel, 1944. 90 S. Libretto, 16°. OBrosch, gut erhalten. **Widmungsexemplar** mit dem autographen Eintrag auf der Vortitelseite: „*Meinem lieben Freunde Gustave Samazeuilh, Richard Strauss, 25. 8. 1945*“ und weiteren eigenhändigen Anmerkungen auf S. 5 (Besetzungsliste). € 950,—

Widmungsempfänger ist der Komponist und Kritiker G. Samazeuilh (1877–1970), den Strauss kurz nach Kriegende um Hilfe bei den erforderlichen Dokumenten gebeten hatte, um von Garmisch in die Schweiz ausreisen zu können (siehe vorangehende Katalog-Nr.). – In das Personenverzeichnis trug Strauss die Mitwirkenden der denkwürdigen Generalprobe vom 16. August 1944 in Salzburg ein, der allerdings keine öffentlichen Aufführungen mehr folgen durften (kriegsbedingte Schließung aller Theater zum 1. September). Strauss ergänzt zur gedruckten Besetzung „*Dirigent: Clemens Krauss / Regie: Rudolf Hartmann / [Jupiter:] Hotter / [Merkur:] Plarwein / [Pollux:] Ostertag / [Danae:] Ursuleac / [Midas:] Taubmann*“. Die Sängernamen der vier Königinnen ersetzt er durch Fragezeichen, merkt aber an: „*ausgezeichnet*“. Es folgt zum Schluss: „*Orchester die Wiener Philharmoniker / Dekorationen: Prätorius*“. – Der Druck ist möglicherweise der zweite, da im Januar 1943 bei einem Bombenangriff auf Leipzig die soeben fertig gestellte Auflage der *Danae* vernichtet worden war und neu hergestellt werden musste (Müller von Asow, S. 1049, präzisiert aber nicht, ob die Librettoausgabe davon auch betroffen war). Die eigentliche Uraufführung fand posthum in Salzburg am 14. August 1952 statt.





**410. STRAUSS, R.** Postkarte (9×14cm) mit Schwarzweißfotografie und gedruckter Aufschrift am unteren Rand „Landhaus Richard Strauss – Garmisch“, im Vordergrund der Komponist und dessen Frau. Auf der Bildseite **mit eigenhändiger Widmung** „Mr. William F. Günther / DrRichardStrauss / 28. 8. [19]45“. Ecke rechts beschädigt, doch gut ausgebessert; Ecke rechts unten beschabt (Bildbereich kaum betroffen). Eindrucksvolles Sammlerstück. **€ 650,—**

Die Aufnahme dürfte aus den 1920er/30er Jahren stammen und von Strauss als Geschenkobjekt in Auftrag gegeben worden sein. – Die Fotografie mit ihrer idyllisch anmutenden alpenländischen Kulisse steht in fundamentalem Widerspruch zum kriegszerstörten Europa, in dem zum Zeitpunkt der Widmung seit knapp vier Monaten wieder Friede herrschte. – Beim Widmungsträger handelt es sich wahrscheinlich um einen der amerikanischen Besatzungssoldaten, die sich um den einundachtzigjährigen Komponisten sehr zuvorkommend bemüht hatten (s. Kat.-Nr. 408).

**„Braune“ Spuren in der Nachkriegs-Musikwissenschaft**  
(Weitere Beispiele in der Homepage-Zusatzliste)

**411. BLUME, Friedrich (Hrsg.)** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume.* 17 Bände. Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1986. OLn., leichte Gebrauchsspuren. **€ 650,—**

Erste Auflage des epochalen Werks, das seinerzeit neue Standards in der Musiklexikographie setzte.



Bereits 1940 definierte Alfred Rosenberg die seit 1937/38 in Planung befindliche „Hohe Schule“ als „die oberste Stätte für nationalsozialistische Forschung, Lehre und Erziehung“. Der Krieg verhinderte zwar die Realisierung dieser Kadenschmiede, doch hatte man bereits eine Bibliothek aufgebaut und dafür beschlagnahmte Bücher aus jüdischem Besitz bzw. aus den besetzten Ländern verwendet (s. Literatur unter [Vries 1998](#)). Die Planung der Abteilung „Musik“ unterstand Herbert Gerigk, und vermutlich entstanden dabei auch die ersten Pläne zu einem großen Musiklexikon, das der Bärenreiter-Verlag seit 1943 konkret plante und das unter der Herausgeberschaft von Friedrich Blume im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Musik im Kriege* angekündigt wurde. Doch brauchte *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* nach 1945 noch einen vierjährigen Vorlauf, bis 1949 die ersten Lieferungen ins Land gehen konnten. 37 Jahre später wurde das opus summum damaliger deutscher Musikwissenschaft abgeschlossen.

*MGG/1* weist zahllose vorbildliche Artikel auf, die bleibenden Wert behalten werden, und trotz der nachfolgenden Großlexika *The New Grove* und *MGG/2* bleibt die ‚alte‘ *MGG/1* wohl für alle Zeiten die beste Quelle für musikalische Ikonographie, deren Reichhaltigkeit heute nicht mehr finanzierbar wäre. Wenn dennoch angesichts rasch fortschreitender Forschung und des ab 1968 sich abzeichnenden politischen Paradigmenwechsels ein Aktualisierungs- und Revisionsbedarf relativ früh offensichtlich wurde, so lag dies insbesondere an der Tatsache, dass die Schriftleitung von *MGG/1* die Probleme der jüngeren Geschichte zu keinem Zeitpunkt in den Griff zu bekommen vermochte: Das Unvermögen (oder der mangelnde Wille), die Vergangenheit zu ‚bewältigen‘, war in wenigen Forschungsbereichen der jungen Bundesrepublik so spürbar wie in der Musikwissenschaft. Angesichts der teils sehr unterschiedlichen Redaktionsformen zwischen in- und ausländischen Mitarbeitern scheint es auch keine verbindlichen Richtlinien zur bio- und bibliographischen Behandlung der Musiker und Forscher der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben zu haben. Um so bedrückender wirkt die (wie stillschweigend vereinbarte) Neigung fast aller deutschen MGG-Redakteure zu Beschönigung und Informationsunterdrückung, wodurch viele der relevanten Texte zur Geschichtsklitterung werden. Es ist hier nicht möglich und nicht beabsichtigt, diese Einschätzung statistisch zu untermauern; es wurden immerhin 65 Stichproben bei Personen vorgenommen, die zwischen 1870 und 1915 geborenen sind und im Musikleben des ‚Dritten Reichs‘ involviert waren (wobei es sich unter den Forschern und Komponisten um die namhaftesten handelt, während ausübende Musiker nur sporadisch berücksichtigt sind). 30 dieser Personen sind ‚Juden‘, 35 sind ‚Nichtjuden‘. Die Art ihrer Behandlung in *MGG/1* bringt nachfolgend skizzierte Tendenzen zutage.

*In der Regel* wurden Biographien soweit als irgend möglich entpolitisiert. Sowohl bei den 1933-45 tätigen Forschern (die, wie Bessler, Blume, Boetticher, Müller-Blattau u. v. a., über sich selbst schreiben), als auch bei den Musikern ist das Verhältnis zum ‚Dritten Reich‘ nicht angesprochen, außer bei den wenigen Personen, die eine politische Funktion (z. B. in der Reichsmusikkammer) ausübten; im Falle Boetticher wird jedoch selbst dessen Tätigkeit im Stab Rosenberg unterschlagen. Einige Musik-Manager und -Schriftsteller, deren Tätigkeit im ‚Dritten Reich‘ besonders verhängnisvoll war (z. B. Theo Stengel und Herbert Gerigk), bleiben völlig unerwähnt; bei anderen, wie Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, werden kühnste Entschuldungsfloskeln bemüht („verstand es, sich von der herrschenden politischen Richtung unabhängig zu erhalten“); sein Adlatus Paul Graener wird ethisch überhöht und sogar „hart an die Geniegrenze“ gestellt! Unerwähnt bleiben etliche stramme, äußerst einflussreiche und auflagenstarke Nazi-Komponisten und -Schriftsteller, wie Arno Pardun, Gottfried Müller, Karl Blessinger, Hans Brückner, Otto Schumann oder Erwin Schwarz-Reiflingen. Bereits vom Titel her erkennbare Nazi-Kompositionen oder -Schriften bekannter

Komponisten und Schriftsteller (z. B. bei C. Bresgen, J. N. David, W. Fortner, F. Philipp, H. Pfitzner; W. Boetticher, J. Müller-Blattau und E. Valentin) wurden unterschlagen; die reichhaltigen ‚braunen‘ Referenzen in Schriften von Bessler, Blume, Boetticher, Bücken, Grunsky, Moser, Müller-Blattau, Raabe, Steglich, Valentin u. v. a. bleiben in den MGG-Kommentaren *prinzipiell unerwähnt*. Das Musikleben des ‚Dritten Reiches‘ nimmt sich in der weit überwiegenden Mehrheit der fraglichen MGG-Artikel wie eine ‚Insel der Seligen‘ aus, vor der die Niederungen barbarischen Denkens und mörderischer Politik anscheinend Halt gemacht hatten!

Dieser Eindruck setzt sich mit genau umgekehrten Resultaten in den Artikeln über die ‚jüdischen‘ (bzw. jüd. ‚versippten‘) Personen im Musikleben 1933-45 fort. Bei 26 der 30 untersuchten Personen fehlt jeglicher Hinweis auf Zugehörigkeit zum Judentum, was als Prinzip diskutabel wäre, wenn man auf landsmannschaftlich-kulturelle Hinweise grundsätzlich verzichtet hätte. Das ist jedoch bei berühmten Komponisten sowieso nicht der Fall, und selbst Personen wie Robert Haas oder Heinrich Bessler werden von *MGG/1* mit Angaben zur Provenienz geschmückt („Sohn einer deutsch-böhm. Patrizierfamilie“ / „aus niederrhein. Familie“). Die nahezu durchgängige Unterdrückung von Zugehörigkeitshinweisen zum Judentum bringt indes gravierendste biographische Ungereimtheiten mit sich. Für den Unwissenden bleibt unersichtlich, warum Schreker „1933 jeder pädagogisch-musikalischen Wirksamkeit beraubt“ wurde oder warum Braunfels seine „Stellung aufgeben“ musste. Noch dramatischer werden die Verzerrungen bei den Emigranten. Wenn in keiner Weise erklärt wird, warum Carl Flesch 1935 „seinen Wohnsitz nach London verlegte“ (nachdem der Rausschmiss aus der Berliner Hochschule bereits unterschlagen ist), warum Klemperer 1933 „seinen Wohnsitz nach den USA“ verlegte und Zemlinsky „nach Wien und 1934 nach Amerika“ ging, dann wird das furchtbare Los der Emigration gleichsam zur ‚touristischen‘ Nebensache verharmlost oder gar zur optimierten Job-Suche deformiert. Mehr noch: In der oft in gehässigem Ton geführten Emigranten-Diskussion der frühen Bundesrepublik (auf die noch heute in Blättern wie *Die Zeit* häufig Bezug genommen wird) musste bei vielen MGG-Lesern zwangsläufig der Verdacht aufkommen, Leo Blech, O. E. Deutsch, A. Einstein, Eisler, Dessau, Flesch, Goldschmidt, Kestenber, Klemperer, Korngold, Loewenberg, Sachs, Szell, Toch, Walter, Weill, Wellesz, Zemlinsky und die vielen anderen seien keine *Verfolgten*, sondern vaterlandsflüchtige *Verräter* gewesen! Die Angst vor der geschichtlichen Realität wirkt sich in all diesen MGG-Artikeln letztlich als blanker Zynismus gegenüber den Emigranten aus – ganz abgesehen vom kulturgeschichtlichen Aspekt: Was die Nazis beabsichtigten, nämlich *die Auslöschung des Jüdischen*, wird durch die Verschweigungs-Strategie der Nachkriegszeit, so wie sie in *MGG/1* Form angenommen hat, zum *fait accompli*, wird zur *Realität nicht mehr existierender jüdischer Identität*. Die frühen MGG-Mitarbeiter wurden so *volens nolens* zu ‚Erfüllungsgehilfen‘ des Faschismus und bescheren diesem einen späten Sieg.

Ein weiteres MGG-typisches Problem ist das der Wertung der Musiker unter dem ‚Tausendjährigen Reich‘. Detaillierte Darlegung muss hier unterbleiben – nur einige Hinweise zu Artikel-*Umfängen*. Obgleich das kein alleiniges Kriterium ist, erscheint es absurd, wenn Alexander von Zemlinsky mit 41 Zeilen abgefertigt wird, während (nazikonforme) Leute wie Gerhard Maasz 97, Cesar Bresgen 119 und Armin Knab sogar 277 Zeilen bekommen. Fragen muss man sich auch, warum Hans Pfitzner 10 ganze Spalten, Arnold Schönberg jedoch nur 9 Spalten erhielt – das war bereits 1965 disproportioniert. Bei Schönberg ist das Judentum so extrem knapp erwähnt, dass für dessen werkimmanente Bedeutung nicht einmal eine Silbe übrig blieb. Adorno wurde in *MGG*, Band 1, schlicht ‚vergessen‘ (man findet ihn erst im Supplement), während der dilettierende Biograph und Schwiegersohn Wagners, Houston Stewart Chamberlain, bereits in Band 2 umfassend (allerdings auch kritisch) besprochen wird. ‚Braune‘

Formulierungen findet man in Artikeln z. B. über Gerster und Haas („im Sinne eines gesunden Musikantentums“ / „gesunde Volkslied-Tradition“). – Als erwähnenswerte Ausnahmen seien die Artikel über Leo Blech und Paul Bekker (beide von Karl Laux) sowie über Curt Sachs (von Eric Werner) genannt. – Abschließend muss hier gesagt werden, dass es der Neuausgabe MGG/2 gelungen ist, mit den historischen Verzerrungen von MGG/1 weitgehend aufzuräumen.

Weiteres zum Thema „*Geschichtsklitterung, Flucht ins Apolitische und andere bundesrepublikanische Arrangements*“ sind aus Platzgründen auf unserer Homepage, *Ergänzungsliste zu Katalog 64* (Nr. 412-429) zu finden.

---

## VIII<sub>a</sub>. *Lebenszeichen der ehemals Verfehmten*

---

*„Es ist zum verzweifeln und es erscheint als fürchterlich, mit diesem Volke zu leben“  
Karl Amadeus Hartmann über die Nachkriegs-Deutschen*

**430. HARTMANN, Karl Amadeus (1905–1963).** Maschinenschriftl. Brief m. U., München, 1. Februar 1948, an Egon Wellesz in Oxford, 1 S., Din A4. **Verkauft**

Aus den Anfängen der Münchner *Musica Viva*-Konzerte, die K. A. Hartmann begründet hatte: „*Im Juni dieses Jahres werden es 10 Jahre, dass ich Sie besucht habe [...] Dr. Redlich schrieb mir, dass Ihr 5. Streichquartett nun erschienen ist. Heute möchte ich die Bitte äußern, es mir zur deutschen Uraufführung zu geben. [...] Jedes meiner Konzerte wird automatisch vom Radio auf Bänder aufgenommen und gesendet. Leider ist die neue Musik eine sehr unbeliebte Sache. Das Publikum denkt mit Sehnsucht an die vergangenen 12 Jahre: Kunst dem Volke! Das war schön, das konnte der Spiessbürger mitmachen. Deshalb wird ein vollständig unkünstlerischer Mensch, wie Orff, heute mit Ehren überschüttet. Wenn man all diese Unmöglichkeiten sieht, dann, glauben Sie mir geehrter Herr Professor, ist es zum verzweifeln und es erscheint als fürchterlich, mit diesem Volke zu leben. – Wir bilden Gruppen und Zirkel und für die muss man arbeiten. In meinen Konzerten halte ich einen festen Stamm von 250 Personen, die immer kommen, die auch mitgehen und für diese bitte ich Sie herzlichst, senden Sie mir Ihr Quartett.*“

**431. HARTMANN, K. A.** Eigenh. Brief m. U., München, 20. Juni 1955, an Dr. med. Wilhelm Trautmann in Frankfurt/Main. 1 S., folio (1 Bl., 29,5×21cm); Brieffaltungen, bestens erhalten. Briefumschlag mit rückseitig aufgedrucktem Absender beiliegend. **€ 350,—**

Offensichtlich verspätete Reaktion auf ein vorausgegangenes Schreiben des Arztes: „*Bitte verzeihen Sie, daß ich den Brief von Ihnen so lange liegen ließ.*“ – Der Briefumschlag ist ein eindrucksvolles Dokument der Zeitgeschichte: In die Bestempelung durch die Post sind die beiden ersten Takte der berühmten Melodie von Joseph Haydn einbezogen sowie der Beginn der dritten Strophe von Hofmann von Fallerslebens Gedichts, das für die Bundesrepublik Deutschland als Text für die deutsche Nationalhymne dient.

**432. HAUER, Josef Matthias (1883–1959).** *Zwölftonspiel für Klavier zu vier Händen und Harmonium.* Selbstverlag [vermutlich 1952]. Unpag. Doppelbl. (Partitur als Vervielfältigung der autographen Reinschrift), folio, gebräunt, sonst sehr gut erhalten. € 75.—

Sehr seltene **Erstausgabe.** – Datierung im Explicit: *Wien, 31. Juli 1952, JM Hauer* (in der peinlich akkuraten Sytterlinschrift des Komponisten). – Die Partitur enthält zunächst den Notentext in konventioneller Notation, doch darunter wurde in einem weiteren System ein „melischer Entwurf in der Zwölftonschrift“ hinzugefügt; diese hatte Hauer erfunden (System mit sechs Notenlinien, wobei keine Akzidenzien mehr notwendig waren), um die musikalischen Vorgänge (jedenfalls nach seiner Überzeugung) leichter vermitteln zu können. – Hauer unterschied sich sehr stark von der ‚Neuen Wiener Schule‘ und pochte auf der Eigenständigkeit seines dodekaphonischen Verfahrens; allmählich löste er sich auch vom traditionellen Werkbegriff und nannte seine Kompositionen ab ca. 1937 nur noch *Zwölftonspiele*, von denen er an die Tausend verfasste (seit 1939 auch Wegfall der Opuszahl).

**433. HAUER, J. M.** *Labyrinthischer Tanz. Klavier zu vier Händen.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 12166, 1953. 11 S., folio. Geheftet m. O Umschl.; sehr gut erhalten. € 65.—

**Erste Ausgabe.** Im Unterschied zur ‚Zweiten Wiener Schule‘ fällt bei Hauer hier besonders auf, dass er rhythmisch verhältnismäßig konventionell komponierte. Hier liegt eines der wenigen späteren Stücke vor, das noch einen individuellen Titel aufweist. In MGG/2 wird dazu ‚Op. III‘ angegeben, wozu die Notenausgaben wohl erst in späteren Auflagen entsprechende Angaben erhielten.

**434. HAUER, J. M.** *Zwölftonspiel für Klavier zu vier Händen.* Wien, Fortissimo-Verlag, Verl.-Nr. 485 [1955]. 7 S., folio. Ungeheftet (2 Doppelbl.). Sehr gut erhalten. € 45.—

Im Untertitel ist das Stück mit *Mai 1955* datiert.

**435. HAUER, J. M.** *Zwölftonspiel Juli 1956. Harmonie-Melodie-Rhythmus in kristallischer Bindung im vierfachen Kontrapunkt für Klavier zu vier Händen.* Wien, Fortissimo-Verlag, Verl.-Nr. 532, 1956. 7 S., folio. Ungeheftet (2 Doppelbl.). Sehr gut erhalten. € 45.—

Hauers esoterisch wirkende Kunstauffassung spiegelt sich nicht zuletzt in dem fast barocken Titel wider.

**437. RAPHAEL, Günter (1903–1960).** *Kammermusik, op. 47. Nr. 2 Duo für Geige und Bratsche.* Heidelberg, Süddeutscher Musikverlag (Willy Müller), Verl.-Nr. 1619, © 1959. 15 S. Partitur, folio. Geklammert; sehr gut erhalten. € 25,—

Das vorliegende Duo ist 1940 komponiert worden und besteht aus vier verhältnismäßig umfangreichen Sätzen. Es gehört zu den zahlreichen Werken, die Raphael während der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ komponiert hatte, infolge des gegen ihn als Halbjuden ausgesprochenen Berufsverbotes jedoch nicht veröffentlichen konnte. Siehe auch Kat.-Nr. 92, 267 und 279.

**438. WEBERN, Anton (1883–1945).** *Drei Volkstexte. Op. 17, für Gesang, Geige (auch Bratsche), Klarinette in B und Baß-Klarinette in B.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 12272, © 1955. 7 S. Partitur, folio. Ungeheftet m. O Umschl. Leichte Lagerungsspuren. Einige Bleistifteintragungen (wohl in Zusammenhang mit einer Aufführung vorgenommen). € 60,—

**Erstausgabe** (Verlagsverzeichnis auf der letzten Umschlagseite mit der Datierung VII/55) mit englischem Paralleltitel und einer englischen Übersetzung des Textes im Notenteil von Eric Smith. – Die Lieder waren 1924/25 entstanden, kamen aber (bis auf das zweite, das 1930 in der amerikanischen Quartalszeitschrift *New Music* veröffentlicht worden war) erst zehn Jahre nach Weberns tragischem Tod heraus. Aufgrund der rhythmischen Schwierigkeiten sollte die Partitur auch bei einer Aufführung verwendet werden. Um das Blättern zu vermeiden, verzichtete man auf eine Heftung; das erste, drei Seiten umfassende Lied kann nun auf zwei Doppelblättern (mit der Seitenzählung 2, 3, 3a) nebeneinander gelegt werden. – Bemerkenswert ist die charakterliche Diskrepanz zwischen den anonym überlieferten „Volkstexten“ und der alles anderen als ‚volkstümlichen‘ Vertonung. Alle Stücke sind von aphoristischer Kürze und weisen den für Webern typischen, zuweilen spartanisch-streng wirkenden Satz auf.

**439. WEBERN, A.** *Das Augenlicht* [„Durch unsre offenen Augen fließt“]. *Op. 26.* Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11004, © 1938 (hier vermutlich ca. 1950). 1 Bl. (Titel, Besetzung), 14 S. Klavierauszug von Ludwig Zenk, folio. Geklammert m. O Umschl. Oben etwas braunrandig, sonst sehr gut erhalten. € 85,—

Titelaufgabe mit neu gesetztem Umschlagtitel (jetzt weniger ausführlich), Titelseite (Widmung kursiv nicht mehr in Versalien; Ergänzung der Verlagsangabe mit „A. G.“; jetzt: „*Printed in Austria*“) und Besetzungsangaben (Aufmachung jedoch identisch). Das Copyright blieb unverändert und wurde auch nicht durch die aktuelle Jahreszahl ergänzt. Zur Erstausgabe, siehe Kat.-Nr. 247 und 359. Die Wiederveröffentlichung der Werke Weberns begann nach 1945 sehr zögerlich.

**Der Abschnitt „Die Emigranten kehren meistens nicht heim“ ist auf unserer Homepage, Ergänzungsliste zu Katalog 64 (Nr. 440-451) zu finden.**

---

## **IX** *Kunstraub und Restitution* Beispiele von Nazi-Enteignung und Rückgabe nach 1993

---

Die hier angebotenen Musikalien dokumentieren punktuell den Umgang mit jüdischem Besitz, wenn sich die Eigentümer zur Emigration entschlossen hatten und es zur Ausreise kam. Die Herkunft dieser Objekte waren anhand der eingeklebten Exlibris meist leicht zu klären; oft war auf dem vorderen Vorsatzblatt ein Bild des Verlagshauses Peters in Leipzig angebracht, auf das hier zusätzlich in der Regel der Name *Hans Joachim Hinrichsen* aufgedruckt ist. Der Besitzer H. J. Hinrichsen (1909–1940) gehört zu jener berühmten Familie, die seit 1900 den traditionsreichen Musikverlag Peters leitete und von der viele Mitglieder in Auschwitz ermordet wurden. Die meisten Musikalien waren entweder direkt beschlagnahmt oder bei der Ausreise der Besitzer aus deren Gepäck ‚entfernt‘ und bei den berüchtigten Bremer ‚Judenauktionen‘ dem Meistbietenden zugeschlagen worden. ‚Zwischenbesitzer‘ waren etwa die *Bibliothek der Hansestadt Bremen* (Stempel mit Zugangsnummer), die Stadtbibliothek Leipzig (Exlibris) und die Landesbibliothek Dresden (Stempel). Rund sechzig (!) Jahre später hat man die Werke wieder zurückgegeben, was zumeist mit einem Stempel auf dem vorderen Buchdeckel (verso) amtlich und ordnungsgemäß festgehalten ist, z. B.: *Staats- und Universitätsbibliothek Bremen. Aus jüdischem Eigentum zurückgegeben an Vorbesitzer lt. Vfg. D v. 2. 3. 83* (hs. datiert: 1/2 94). Die Restituierung der nachfolgenden Bücher erfolgte erst 1994 (Stempel mit hs. Datierung: „1/2 94 Bb“).

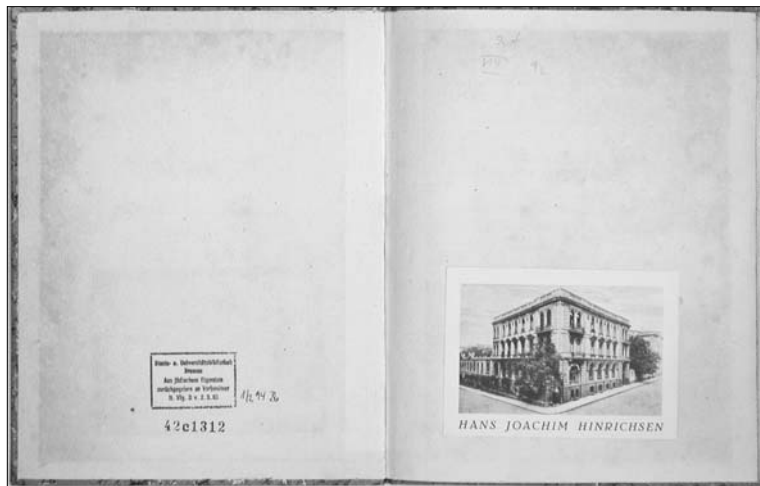
Literatur-Empfehlung zur Verlags- und Familiengeschichte: **Irene LAWFORD-HINRICHSEN**, *Music Publishing and Patronage. C F Peters: 1800 to the Holocaust*. Kenton 2000; mit einem Vorwort von Yehudi Menuhin. XXIV, 332 S. gr.-8vo (24 x 17 cm), Lnbd. – Bestellung über uns möglich (€ 38,—).

### **a) *Noten und Musikbücher***

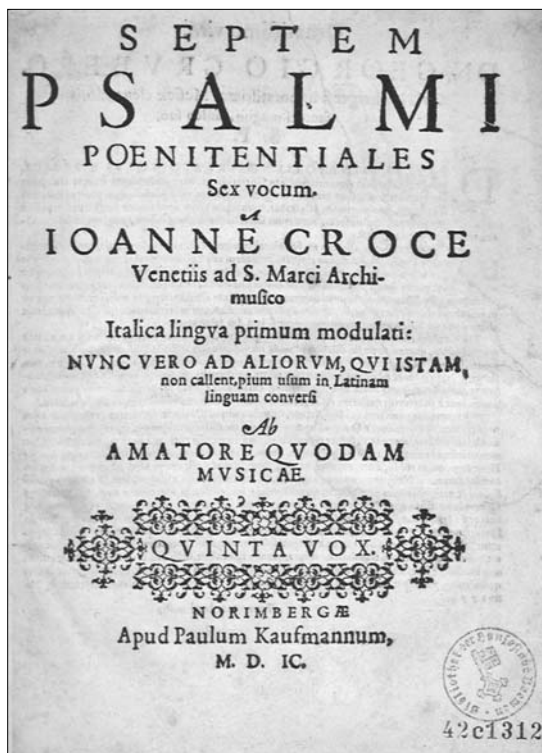
Siehe Homepage, Ergänzungsliste zu Katalog 64, Nr. 452-464

### **b) *Alte Musikdrucke***

**465. CROCE, Giovanni (ca. 1557–1609).** *SEPTEM PSALMI POENITENTIALES Sex vocum. [...] Italica lingua primum modulati: NVNC VERO AD ADLIORVM, QVI ISTAM, non callent, pium usum in Latinam linguam conversi Ab AMATORE QVODAM MVSICAE. QVINTA VOX.* Nürnberg, Kaufmann, 1599. 8 unpag. Bll. (Bl. 1: Titel / Widmung; Bll. 2–8: Stimmheft »quinta vox«), quarto. Schöner historisierender Pappbd. mit Marmorpapierbezug (vermutlich Anf. 20. Jh.); unbedeutend bestoßen. Notenteil schwach fleckig; insgesamt schönes Exemplar. **€ 1.200,—**

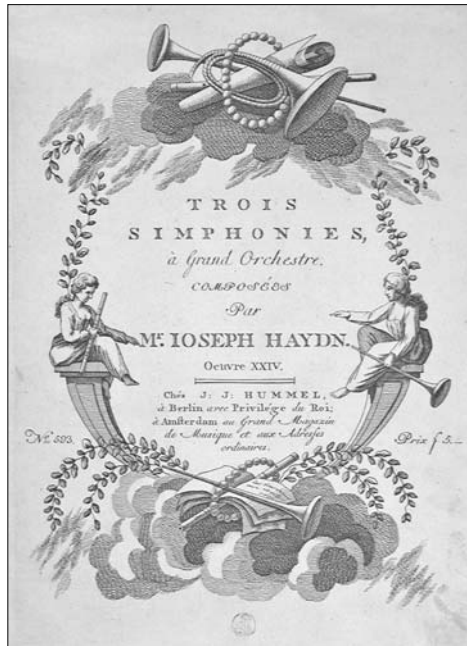


RISM C 4484 (einige Fundorte weltweit, auch in D; zwei unvollst. Exemplar in D-D1 und D-SA<sub>h</sub>, wo jeweils die vorliegende Stimme fehlt). – Die Originalausgabe war unter dem Titel *Li sette sonetti penitentiali, a sei voci* (Italienisch textiert) 1596 in Venedig bei Vincenti erschienen (RISM C 4483; Neuauflage ebd. 1603, s. RISM C 4485). Es handelt sich dabei um das einzige Werk Croces, das zu seiner Zeit auch außerhalb Venedigs publiziert worden ist (neben Nürnberg noch in zwei Ausgaben in London). Für die vorliegende Veröffentlichung wurden die Stücke mit Psalmtexten in lateinischer Sprache unterlegt.



Lt. Exlibris aus dem Besitz von Hans Joachim Hinrichsen (1909–1940). Unser Exemplar wurde bei dessen Ausreise beschlagnahmt und dann der *Bibliothek der Hansestadt Bremen* (Stempel) mit der Zugangsnummer 42c1312 einverleibt. Mit Restitutionsstempel: *Aus jüdischem Eigentum zurückgegeben an Vorbesitzer lt. Vfg. D v. 2. 3. 83* (hs. datiert: 1/2 94).

**466. HAYDN, Joseph (1732–1809).** *Trois Simphonies* [F, G, d], à Grand Orchestre [...] *Oeuvre XXIV*. Berlin u. Amsterdam, Hummel, Pl.-Nr. 593 [ca. 1785]. Acht v. neun Stimmen (Fl. fehlt), in Stich, folio: Ob.1 (7 S.), Ob.2 (7 S.), Hr.1 (3 S.), Hr.2 (3 S.), Vl.1 (15 S.), Vl.2 (15 S.), Va. (11 S.), Basso mit Generalbassbezeichnung (11 S.), hübscher Pappbd. Buchdecke m. unbedeutenden Lagerungsspuren; Stimmen hervorragend erhalten. € 480,—



Hob. I:79, 81 und 80. RISM H 3122. – Zusammen mit der Wiener Artaria-Ausgabe eine der frühesten Veröffentlichungen dieser drei Sinfonien, der vermutlich nur der englische Druck von Bland vorausgegangen war. – Unser Exemplar aus Vorbesitz von Robert Hinrichsen (1918–1981) mit Stempel „Leihgabe von Geheimrat Hinrichsen“.

### c) Autographen

**467. WEBER, Carl Maria von (1786–1824).** *Canone a 4 Voci* [„Leise kömmt der Mond gezogen“]. Undatiertes Autograph (vermutlich um 1814), quer-8vo (21×9cm, Notenpapier mit 3 handrastrierten Systemen, Teil eines ursprünglich größeren Papierbogens). Zügige Niederschrift mit brauner Tinte, keine Korrekturen. Querfaltung. **Verkauft**

Nicht ausdrücklich bei Jähns erwähnt; es handelt sich indes um den nicht näher bezeichneten Kanon Jähns Anh. 55, den Weber am 5. Juni 1814 aus Prag an seinen Freund Hinrich Lichtenstein in Berlin geschickt hat (vgl. das Werkverzeichnis in New Grove 2nd. ed.). In dessen Nachlass war das Blatt aber nicht mehr vorhanden; Jähns wusste von dem Stück nur durch eine briefliche Erwähnung, allerdings ohne den Text zu kennen. 1900 gab E. Rudorff die Korrespondenz zwischen Weber und Lichtenstein (*Briefe von Carl Maria von Weber an Heinrich Lichtenstein*) heraus und veröffentlichte dort auch diesen Kanon; erneut wurde er 1927 publiziert in *Reliquienschein des Meisters Carl Maria von Weber*, hrsg. von L. Hirschberg. – Es dürfte sich bei dem Kanon, der als einstimmige Melodie im 3/8-Takt mit einer Gesamtlänge von 32 Takten notiert ist und in dem die Stimmeneinsätze nach jeweils acht Takten markiert sind, um ein Stammbuchblatt gehandelt haben. Aber selbst in einem solch vergleichsweise peripheren Stück zeigt sich die musikalische Meisterschaft Webers: Die T. 1–24 bilden mit ihrer ausschließlich aus Viertel- und Achtelnoten zusammengesetzten



wiegenden Melodie den einen Teil, in dem zunächst über die fernbleibende Geliebte geklagt wird und der mit den Worten endet: „... lausch ich froher Hirten Sang“. Dieser schließt sich in den letzten acht Takten an, deren Charakter nun durch vielfach eingestreute Sechzehntel wesentlich beschwingter wirkt; an die Stelle des Textes ist ein unschuldig trällerndes „La-la-la ...“ gerückt. – Das Exemplar stammt aus dem Vorbesitz der Familie Hinrichsen und musste bei der Emigration in Deutschland zurückgelassen werden. Laut Akzessionsvermerk ist das Blatt 1943 in den Bestand der Sächsischen Landesbibliothek aufgenommen worden (Bestempelung: *Mscr. Dresd. App.* mit angeschlossener handschriftlicher Signierung).

**468. WOLF, Hugo (1860–1903).** 50 Dokumente aus der Korrespondenz mit Heinrich Potpeschnigg, bestehend aus 29 eigenh. Briefen und 20 eigenh. Postkarten, jeweils mit Unterschrift, sowie einer Visitenkarte. Gesamtes Material in Kassette mit einem Exlibris der Leipziger Stadtbibliothek. **Verkauft**

Aus Vorbesitz von Henri Hinrichsen. Die Dokumente sind 1938 beschlagnahmt und der Leipziger Stadtbibliothek übereignet worden. Die Restituierung erfolgte erst nach 1990. – Potpeschnigg war von Profession Zahnarzt, aus Leidenschaft aber Musiker und offenbar ein hervorragender Pianist. Wolfs Schreiben an Potpeschnigg sind 1923 von Heinz Nonveiller zwar veröffentlicht worden, doch entspricht diese Edition weder formal, noch inhaltlich den modernen Standards; so weist der Herausgeber beispielsweise darauf hin, *daß hie und da einige Sätze und Worte in den Briefen unterdrückt werden mußten. Es sind fast durchweg Stellen, die von Personen handeln [...] die Hugo Wolf gerade in ungünstigem Lichte sah und oft einer allzu jähem, vorschnellen Beurteilung unterzog* (hier z. B. in den Briefen Nr. 26 und 29). In dem Buch sind insgesamt 230 Schriftstücke enthalten, von denen hier die Nrn. 1, 2, 4–29, 32, 33, 34, 37–40, 60, 65, 72, 74, 75, 76, 79, 81–84, 86, 95, 98 und 99 vorliegen; der Zeitraum reicht von Wolfs erstem Brief (7. Mai 1890) bis zum 27. März 1896. Während es anfangs um Konzertveranstaltungen oder um zahlreiche kleinere Werke geht (darunter die Schauspielmusik *Das Fest auf Solhaug*, *Der Feuerreiter*, *Dem Vaterland* und das *Elfenlied*), nimmt ab Sommer 1895 die Arbeit am *Corregidor* den wichtigsten Platz ein. Potpeschnigg half bei den Druckvorbereitungen, wobei sich Wolf als ein höchst chaotischer, ungeduldiger und zugleich unsicherer Arbeiter entpuppt – andauernd schickte er Korrekturen, die er später manchmal wieder zurücknahm. Auch beschwerte er sich mehrfach, dass manche ‚offensichtliche‘ Verbesserungen nicht ohne besondere Aufforderung eingearbeitet wurden. – Neben den umfangreicheren Briefen und den immer intensiv beschriebenen Postkarten, ist die undatierte Visitenkarte (Nr. 28 der Briefausgabe) zwar das kürzeste Dokument der Sammlung, dafür aber auch vielleicht das originellste: [gedruckt] *Hugo Wolf* [handschriftlich ergänzt] *freut sich kannibalsch, Sie heute zwischen 6–7 Uhr im Café Grinsteidl zu begrüßen.*



---

# X *Zum Ausklang: Geschichtliche Aufarbeitung und die „ewige Wiederkehr“*

---

## *Rechenschaft über 12 Jahre Kulturdiktat*

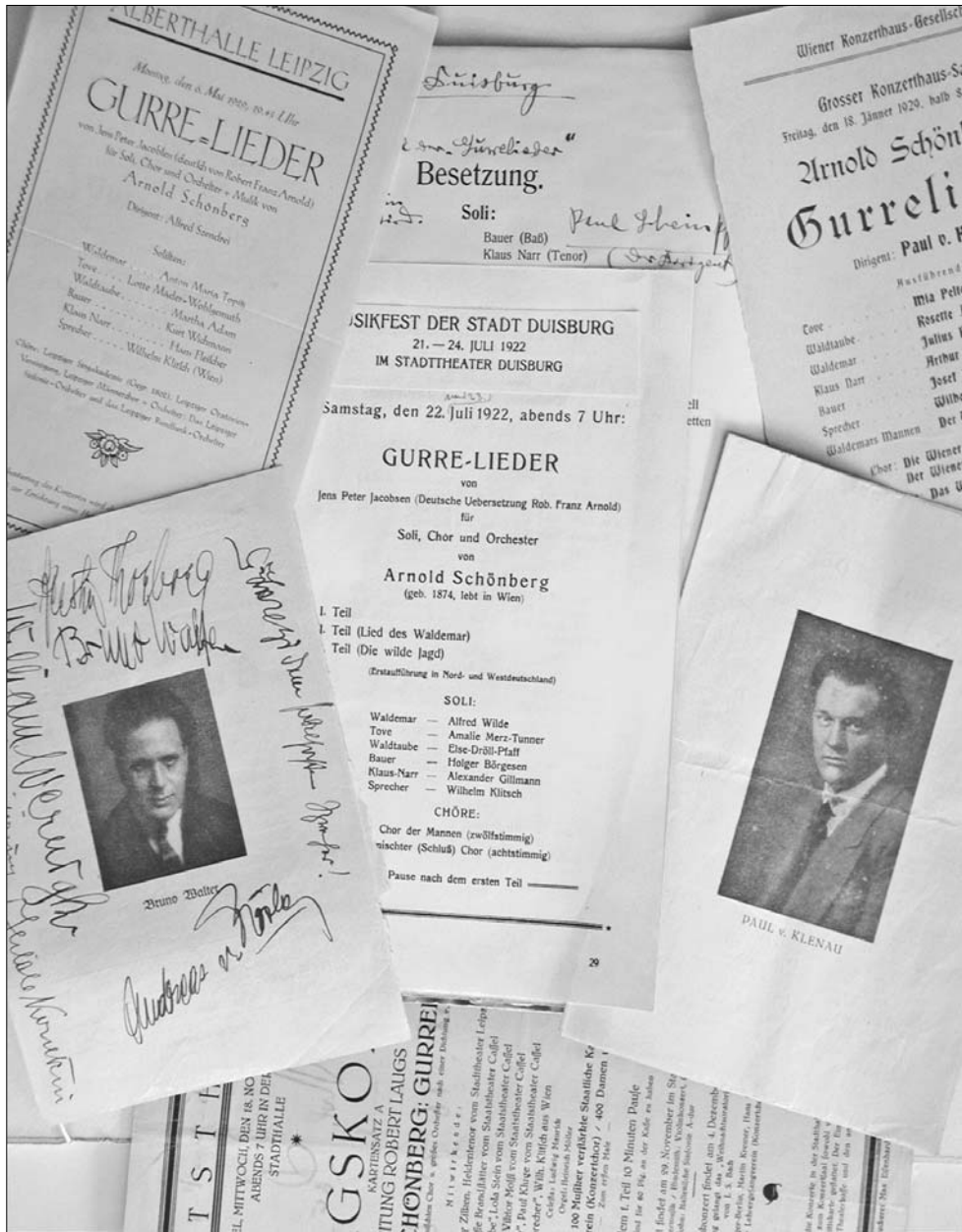
**469. Melos. Zeitschrift für neue Musik.** Mainz, Melos-Verlag, 24 Hefte aus der Zeit zwischen November 1946 und Juli/August 1950 (fehlend: März und Oktober 1947, Februar 1948, Oktober 1948 – September 1949, November u. Dezember 1949; Januar 1948 zwei Mal vorhanden). Jedes Heft ca. 32 S., folio. Geklammert m. O Umschl. Unbedeutende Lagerungs- und Alterungsspuren. € 145,—

Wichtige Informationsquelle für die musikbezogene Entwicklung in Deutschland nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Es handelt sich um ein höchst aufschlussreiches Dokument über das Nebeneinander von Kontinuität (aus dem nur oberflächlich revidierten Geist von 1933) und echtem Neubeginn. Zum einen schrieb in der von Heinrich Strobel (1898–1970) herausgegebenen Zeitschrift ein Musikjournalist wie Hans Heinz Stuckenschmid (1901–1988), der im 'Dritten Reich' wegen seiner Sympathie mit der Neuen Musik und für jüdische Komponisten mit weitgehendem Berufsverbot belegt war; andererseits kamen mit einigem zeitlichen Abstand auch einstige ‚Mitläufer‘ zu Wort, wie etwa im April 1948 Otto-Erich Schilling. – Strobel bemühte sich im 1. Heft der nach dem Krieg wieder gegründeten Zeitschrift um eine differenzierte Analyse, die zwar die Defizite von zwölf Jahren Diktatur und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für das Nachkriegsmusikleben aufzeigt, aber doch nicht alles damals Entstandene in Bausch und Bogen verdammt: „Einmal gilt es, die Weltmusik seit 1900 in Deutschland überhaupt erst bekannt zu machen. [...] Wir müssen die Scheuklappen abnehmen, die uns durch die einseitige Pflege der deutschen Zersetzungsromantik und der sich auflösenden Weltanschauungssinfonik angelegt wurden. Wir müssen langsam nachlernen, was der übrigen Welt längst als feststehender Wert vertraut ist. [...] Die Maestri der NS-Musik waren so jämmerlich, daß sie trotz allen Feldgeschreis nur permanente Niederlagen erlebten. Und was an erstzunehmenden musikalischen Werten während der 12 Jahre des ‚Tausendjährigen Reiches‘ geschaffen wurde, das hat mit den arisch-heroischen Musikanweisungen der Parteilique nicht das geringste gemein“ – hier nennt er Orff und Egk. „Und bei anderen, wie Fortner, Pepping oder David, wirkt gerade jene strenge, polyphone, sachlich-zeichnerische Schreibweise, die Paul Hindemith, in der rechten Erkenntnis des Grundwesens der deutschen Musik, erneuert hatte. [...] Die kleinen Zugeständnisse, die manche tüchtigen Komponisten an die herrschende Klasse machten, sollen keineswegs beschönigt werden. Im ganzen aber muß ein unbefangener Beobachter doch sagen, daß die deutschen Komponisten sich nicht haben ‚fertig machen‘ lassen.“ – Der Blick in die aktuellen Berichte über Operaufführungen und Konzerte sowie der Anzeigenteil, in dem v. a. für zeitgenössische Werke geworben wird, vermittelt den Eindruck von einer Aufbruchsstimmung, in der die Zukunft im Zentrum des Interesses steht. Viele Stücke, die inzwischen zu modernen Klassikern geworden sind, werden hier erstmals nach 1945 in Deutschland bekannt gemacht.

*Erste Anzeichen der nächsten Geschichtsbeugung*

**470. HAAS, Robert (1886–1960).** *Wolfgang Amadeus Mozart. Zweite neubearbeitete Auflage.* Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1950 (Aus der Reihe *Die großen Meister der Musik*). 160 S. mit 99 s/w-Abb., 269 Notenbsp.), folio. Grüner OHLn.; Rücken leicht schadhafte. € 25,—

Da die Originalausgabe von 1933 noch frei vom braunen Ungeist war (siehe Nr. 278), hätte man den Text bei der 2. Auflage bis auf einige forschungsbedingte Korrekturen eigentlich unangetastet lassen können; doch nun forderte ein neues totalitäres Regime seinen ideologischen Tribut. Auf den ersten Blick handelt es sich um eine nahezu unveränderte Nachkriegsausgabe (allerdings ohne die kostspieligen Farbtafeln), die zwar neu gesetzt wurde, deren Text aber dennoch fast überall bis zum Zeilenfall mit der Erstauflage identisch ist. Vor allem die Literaturangaben sind ergänzt worden, und vermutlich um den Gesamtumfang nicht zu verändern, nahm man das alte Notenbeispiel 266 heraus. Auffallend ist aber die Ersetzung des Bildes Nr. 95 (Titelseite zu Mozarts Kantate *Die Maurerfreude*) durch die Titelseite zu *Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde*, und da hier auch im Text Veränderungen vorgenommen wurden, kann man dies als Reverenz an die neu gegründete ‚DDR‘ bewerten: Mozarts Freimaurertum spielt nun fast keine Rolle mehr. So hieß es ursprünglich: „Das Textbuch zur Zauberflöte zeigt auf dem beigegebenen Szenenkupfer freimaurerische Zeichen ...“ – jetzt: „... symbolische Zeichen“. Und aus deren dadurch nachgewiesenen „endgültigen Bestimmung als Verherrlichung des maurerischen Humanitätsgedankens“ wurde „die Bestimmung des Werks als Verherrlichung frei vorschwebender Humanitätsgedanken.“



Nr. 27

Sammlung der Programme von Aufführungen der Gurre-Lieder, in denen Wilhelm Klitsch mitwirkte. Siehe S. 22

---

## Literaturverzeichnis

---

- ADAMY, Bernhard. *Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk*. Tutzing, 1980.
- BAYERDÖRFER, H.-P. / FISCHER, J.-M. (Hrsg.). *Judenrollen. Tübingen 2008*. Darin: Drüner, U. *Judenfiguren bei Richard Wagner*. S. 143-164. Drüner, A.-L. *Ein antisemitische Oper? Vincent d'Indys La Légende de Saint Christophe*. S. 255-274.
- BENZ, Wolfgang (Hrsg.). *Die Juden in Deutschland 1933-1945. Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft*. München, 1988.
- BENZ, Wolfgang u. a., *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München, 1997.
- BLUME, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bde. Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1986.
- DÜMLING, Albert / GIRTH, Peter (Hrsg.). *Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion von Albrecht Dümling und Peter Girth*. Düsseldorf, 1988.
- FETTHAUER, Sophie. *Musikverlage im ‚Dritten Reich‘ und im Exil*. Hamburg, 2004.
- FINSCHER, Ludwig (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. 21 Bde. Kassel / Stuttgart 1999-2008.
- GÜNTHER, Ulrich. *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*. Neuwied / Berlin, 1967.
- HEISTER, Hans-Werner (Hrsg.). *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musik-kultur*. Frankfurt a. M., 1993.
- HUYH, Pascal (HRSG.). *Das „Dritte Reich“ und die Musik*. Paris, Fayard 2004 / Berlin, Nicolai 2006
- KATER, Michael H. *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*. Köln, 1995.
- KATER; m: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*. München, 2000.
- KATER, M. *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*. Oxford, 2000.
- KATER, M. / RIETHMÜLLER, A. (Hrsg.). *Music and Nazism. Art under Tyranny*. Laaber, 2003.
- KLEE, E. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt/M., 2007.
- KOTLAN-WERNER, Henriette. *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874–1947*. Wien, Europa, 1977.
- KUBIZEK, August. *Adolf Hitler, mein Jugendfreund (1953)*. Nachdruck Granz, 2002.
- KÜHN, Volker. *„Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist...“ Anmerkungen zum Schlager und seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen*. In: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. v. H.-W. Heister u. H.-G. Klein. Frankfurt a. M., 1984.
- LAWFORD-HINRICHSEN, Irene. *Music Publishing and Patronage. C F Peters: 1800 to the Holocaust*. Kenton 2000; mit einem Vorwort von Yehudi Menuhin.
- LEHMANN, Matthias. *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von K. A. Hartmanns Des Simplicius Simplicissimus, R. Mohaupt Die Gaunerstreiche der Courasche, E. W. Möllers und H. J. Sobanskis Das Frankfurter Würfelspiel und J. Gregors und R. Strauss' Friedenstag*. Hamburg, 2004.
- MACCREIDIE, A. *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*. Wilhelmshaven / New York, 1980.
- MAURER ZENCK, Claudia. *Ernst Krenek. Ein Komponist im Exil*. Wien, 1980.
- MAURER ZENCK, C. / PETERSEN, P. (Hrsg.). *Lexikon exilierter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Online-Publikation unter [www.LexM.uni-hamburg.de](http://www.LexM.uni-hamburg.de), 2005 ff.

- MICHEELS, Pauline. *Das niederländische Musikleben während der Zeit der deutschen Besetzung (1940-1945)*. In: *Musikwissenschaft – Nationalsozialismus – Faschismus*, Referate der Tagung Schloss Engers vom 8. -12. März 2000, hrsg. v. I. v. Foerster u. a., Mainz, 2001.
- MÖLLER, Horst. *Exodus der Kultur. Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933*. München, 1984.
- MÜLLER, Erich H. *Deutsches Musiker-Lexikon*. Dresden, Limpert, 1929.
- NIETHART, G. / BRODERICK, G. (Hrsg.). *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*. Berlin, 1999.
- NIESSEN, Anne. „*Die Lieder waren die eigentlichen Verführer!*“ *Musikbezogene Erfahrungen von Mädchen im Nationalsozialismus*. Mainz, 1999.
- OKRASSA, Nina. *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872-1945)*. Köln, 2004.
- POTTER, Pamela. *The Politization of Haendel and his oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich and the Early Years of the German Democratic Republic*. In: *The Musical Quarterly*, 85/2, 2001.
- PRIEBERG, Fred K. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M., Fischer, 1982.
- PRIEBERG, F. K. *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*. Wiesbaden, 1986.
- PRIEBERG, Fred K. *Handbuch deutscher Musiker 1933–1945*. CD-Rom 2004.
- RATHKOLB, Oliver. *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Münster, 2005.
- RAUSCHNING, Hermann. *Gespräche mit Hitler*. Zürich 2005.
- RISCHER, W. *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933*. Düsseldorf, Tritsch, 1972.
- ROTH, Alfred. *Das nationalsozialistische Massenlied. Untersuchungen zur Genese, Ideologie und Funktion*. Würzburg, 1993.
- SADIE Stanley / TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 Bde. London 2001.
- SARKOWSKI, Hans / MENTZNER, Alf. *Literatur in Nazideutschland. Ein biografisches Lexikon. Erweiterte Neuauflage*. Hamburg, Europa-Verlag, 2002.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Stil und Gedanke*. Frankfurt a. M., 1974.
- SCHWARTZ, Manuela. *La Musique, outil majeur de la propagande culturelle des Nazis*, in: *La vie musicale sous Vichy*. Hrsg. v. M. Chimènes. Brüssel / Paris, 2001.
- SPONHEUER, Bernd. Artikel *Nationalsozialismus*, in: *MGG*, 2. Aufl., hrsg. v. L. Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel / Weimar, 1997.
- TRABER, Habakuk / WEINGARTEN, Elmar. *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*. Berlin, 1987.
- VRIES, Willem de. *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*. Köln, 1998.
- WAGNER, Gottfried. *Wer nicht mit dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels*. Köln, 1997.
- WAGNER, Richard. *Das Judentum in der Musik*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 2. Aufl., Leipzig, 1887, Bde. 5 und 8.
- WEISSWEILER, Eva. *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Köln, 1999.
- WULF, Joseph. *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M., Ullstein, 1983.
- ZELLER, Bernhard (Hrsg.). *Klassiker in finsternen Zeiten 1933-1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum*. Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1983 (= Marbacher Kataloge, Hrsg. v. B. Zeller, Bd. 38).

## Geschäftsbedingungen:

Die Angebote sind freibleibend; zwischenzeitlicher Verkauf vorbehalten. Alle Preise in Euro inkl. 7 % MwSt; zuzüglich Versandkosten in Höhe der In- und Auslandstarife der Deutschen Post (bzw. Federal Express Europe Inc. soweit vereinbart). Bei Bezahlung in Fremdwährungen fallen Bankgebühren in Höhe von 9 € an. Lieferung an uns unbekannte Kunden nach Vorkasse. Eigentumsvorbehalt lt. § 449 BGB bis zur vollständigen Bezahlung der Ware. Privatkunden aus der EU haben ohne Angabe von Gründen ein Widerrufsrecht innerhalb von 14 Tagen nach Erhalt der Ware entsprechend § 3 FAG in Verbindung mit § 361a BGB durch Rücksendung oder Mitteilung durch Brief, Fax oder e-mail. Rücksendung an unsere Adresse, auf unsere Kosten bei Bestellwert bis 40 €, darüber auf Kosten des Bestellers. Rückerstattung bereits geleisteter Zahlungen innerhalb von 30 Tagen nach Erhalt zurückgesandter Ware. Für schuldhaft durch den Besteller oder eine ihm zuzurechnende Person entstandene Schäden an zurückgesandter Ware oder Wertminderung durch Benutzung haftet der Besteller. Eine Wertminderung kann insbesondere bei Autographen im Falle der Verbreitung von verwertbaren Kopien entstehen; der Besteller verpflichtet sich mit der Aufgabe einer Bestellung, eine derartige Verbreitung bis zum Ablauf der Rückgabefrist auszuschließen. Abweichungen davon nur mit unserem Einverständnis. Datenschutz: Der Kunde stimmt der Speicherung seiner Daten zu für die ausschließlich geschäftsbezogene Nutzung im Rahmen des Bestellvorgangs. Erfüllungsort und Gerichtsstand Stuttgart.

---

## Abkürzungen:

Abb.	= Abbildung	Kl.-A.	= Klavierauszug
Bd., Bde	= Band, Bände	marmor.	= marmoriert
best.	= bestoßen	Ms.	= Manuskript
Bl., Bl.	= Blatt, Blätter	ms.	= handschriftlich
Brosch.	= Broschur	m. U.	= mit Unterschrift
Ders.	= Derselbe [Autor]	O	= Original-
EA	= Erstausgabe	OA	= Original-Ausgabe
fol.	= folio	o. D.	= ohne Datum
4to	= quarto	o. O.	= ohne Ort
8vo	= octavo	o. J.	= ohne Jahr
12 <sup>o</sup>	= duodezimo	Part.	= Partitur
Eh., eigenh.	= eigenhändig	Pl.-Nr.	= Platten-Nummer
Ex.	= Exemplar(e)	s.	= siehe
geb.	= gebunden	S.	= Seite(n)
gr.-	= groß-	St.	= Stimme(n)
(H)Ld.	= (Halb-) Leder	TA	= Titelaufgabe
(H)Pgt.	= (Halb-) Pergament	Umschl.	= Umschlag
(H)Ln.	= (Halb-) Leinen	V.-Nr.	= Verlags-Nummer
hs.	= handschriftlich	WZ	= Wasserzeichen
Jh.	= Jahrhundert	d. Z.	= der Zeit
kl.-	= klein-		

Weitere Abkürzungen von bibliographischen Referenzen  
nach Usus der musikwissenschaftlichen Literatur.

# Operntheater



Meisteraufführungen Wiener Musik

veranstaltet von der Gemeinde Wien

26. Mai bis 13. Juni 1920

**Samstag den 12. Juni 1920**

9. Abend

Bei aufgehobenem Jahres- und Stammisiz-Abonnement

Zu besonderen Preisen

Zum ersten Male:

## Gurrelieder

von Jens Peter Jacobsen (deutsch von Robert Franz Arnold)

Für Soli, Chor und Orchester von Arnold Schönberg

Musikalische Leitung: Hr. Arnold Schönberg

Soli:

Waldemar . . . . . Hr. Nagaard Vestwig	Hauer . . . . . Hr. Manowarda
Love . . . . . Hr. Kirina	Klaus Rarr . . . . . Hr. Lemer
Waldtaube . . . . . Hr. Bauer-Wieda	Sprecher . . . . . * * *

Chor: Der Schubertbund, der Philharmonische Chor, der Gesangsverein „Dreizehn Linden“, der Opernchor — Orchester: Das Opernorchester

\* \* \* „Sprecher“ Hr. Wilhelm Klisch vom Deutschen Volkstheater als Gast  
Die „Blätter des Operntheaters“ Heft 5/6, zum Preise von 10 Kronen sowie Textbücher zum Originalpreise sind an der Kassa erhältlich

Nach dem ersten Teil eine Pause von 15 Minuten

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockenzeichen bekanntgegeben.

<b>Kassen-Öröffnung vor 1/2 6 Uhr</b>	<b>Anfang 6 Uhr</b>	<b>Ende 9 Uhr</b>
---------------------------------------	---------------------	-------------------

Der Kartenerlauf findet heute statt für obige Vorstellung und für:

Sonntag den 13. Meisteraufführungen Wiener Musik, 10. Abend. Gurrelieder. Dirigent: Arnold Schönberg u. G.  
„Sprecher“ Hr. Wilhelm Klisch vom Deutschen Volkstheater als Gast. Bei aufgehobenem Jahres- und Stammisiz-Abonnement. Zu besonderen Preisen (Anfang 7 Uhr)

Montag den 14. Rigoletto (Anfang 6 1/2 Uhr)

Meisterei Spielplan:

Dienstag den 15. Hoffmanns Erzählungen (Anfang 6 1/2 Uhr)

Mittwoch den 16. Die Bohème (Anfang 6 1/2 Uhr)

Donnerstag den 17. Cielito (Anfang 7 Uhr)

Freitag den 18. Madame Butterfly, Bei aufgehobenem Jahres- und Stammisiz-Abonnement. Zu besonderen Preisen (Anfang 6 1/2 Uhr)

Samstag den 19. Die Meistersinger von Nürnberg, „Walthar von Stolzing“ Hr. Richard Schaubert vom Opernhaus in Hamburg als Gast. Bei aufgehobenem Jahres- und Stammisiz-Abonnement. Kein Kartenerlauf (Anfang 4 1/2 Uhr)

Sonntag den 20. Rofengrün. Zu erhöhten Preisen (Anfang 6 Uhr)

Preis 2 Kronen

„Blumenblatt“, Wien IX.

Nr. 27

A. Schönberg - Gurre-Lieder, aus den Programm-Beilagen