

**Friedrich Geiger: „Exilmusik“ – ein Gegenstand der Musikforschung**, in: *Zündende Lieder - verbrannte Musik. Folgen des Nazifaschismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen*, völlig neu bearb. Aufl., hrsg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik, Hamburg 1995, S. 231-241.

# Zündende Lieder - verbrannte Musik

Folgen des Nazifaschismus  
für Hamburger Musiker und Musikerinnen

Völlig neu bearbeitete Auflage  
herausgegeben von Peter Petersen  
und der Arbeitsgruppe Exilmusik am  
Musikwissenschaftlichen Institut der  
Universität Hamburg

VSA-Verlag  
Hamburg 1995

**Mus.th.**

**97.** Buch wurde mit Unterstützung der  
ecker-Daelen Stiftung

**128**

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Gedruckt auf Recyclingpapier mit 100% Altpapieranteil

© 1995 Arbeitsgruppe Exilmusik  
am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg  
Neue Rabenstraße 13, 20354 Hamburg  
© 1995 VSA-Verlag, Klaus-Groth-Straße 33e, 20535 Hamburg  
Alle Rechte vorbehalten

Druck: Idee, Satz und Druck, Hamburg  
Buchbindearbeiten: Evert-Druck, Neumünster  
ISBN 3-87975-671-6

097

## „Exilmusik“ – ein Gegenstand der Musikforschung

von  
Friedrich Geiger

Am 14. Dezember 1925 wurde in Berlin Alban Bergs Oper *Wozzeck* uraufgeführt. Tags darauf erschien in der Berliner *Deutschen Zeitung* unter dem Titel „Gestotter in der Staatsoper“ ein Artikel des deutschnationalen Musikkritikers Paul Zschorlich, den ich in Auszügen wiedergebe:

„Als ich gestern abend die Staatsoper Unter den Linden verließ, hatte ich das Gefühl, nicht aus einem öffentlichen Kunstinstitut zu kommen, sondern aus einem öffentlichen Irrenhaus. Auf der Bühne, im Orchester, im Parkett: lauter Verrückte. Darunter in geschlossenen Gruppen, in trotzigem Quadres die Stoßtrupps der Atonalen, die Derwische Arnold Schönbergs. [...] ‚Wozzeck‘ von Alban Berg war die Kampfparole. Das Werk eines Chinesen aus Wien. Denn mit europäischer Musik und Musikentwicklung haben diese Massen-Anfälle und -Kämpfe von Instrumenten nichts mehr zu tun. [...] Welchen Standpunkt aber nimmt der Verbrecher dieses Werkes ein? Es gibt doch nur zweierlei: entweder er bekennt sich zu Gesetzen, zu Formen, zum Können und zur Demut höherer Eingebung in der Musik oder er leugnet alles Gewesene, Gewordene und in begnadeten Stunden Geschaffene, er verhöhnt Formen und Gesetze, er verachtet alle großen Meister, er sudelt drauf los, was die Feder hält [...]. Genug davon. Ich halte Alban Berg für einen musikalischen Hochstapler und für einen gemeingefährlichen Tonsetzer. Ja, man muß weitergehen. Unerhörte Geschehnisse verlangen neue Methoden. Man muß sich ernstlich die Frage vorlegen, ob und wie weit die Beschäftigung mit der Musik kriminell sein kann. Es handelt sich, im Bereich der Musik, um ein Kapitalverbrechen. [...]“

Rund zehn Jahre später konnte derselbe Kritiker in einem Beethoven-Gedenk-artikel für den *Völkischen Beobachter* befriedigt konstatieren:

„Wir haben noch nicht vergessen, wie es [...] um die Musikpflege im Deutschen Reich stand. Da war noch die Blütezeit des musikalischen Bolschewismus und nicht nur des musikalischen. Und heute? Wir dürfen wieder aufblicken zu Beethoven. Wir brauchen die Augen nicht mehr niederzuschlagen. Wir können ihm heute [...] die Verehrung eines gereinigten Deutschlands zu Füßen legen. Wir haben

uns wieder ehrlich gemacht. [...] Daß die deutsche Musik nicht wieder zum Klangspiel, zum Dissonanzensport, zur Unzucht der Harmonie und Chaos der Form werde, dafür ist heute gesorgt. Dagegen ist uns auch Beethoven ein Bollwerk."

Die unsäglichen Auslassungen Zschorlichs über Bergs *Wozzeck* lassen bereits zu einem frühen Zeitpunkt die Gewalttätigkeit ahnen, die im Verbund mit Intoleranz und Ignoranz ab 1933 in der NS-Kulturzwangspolitik furchtbare Folgen zeitigen sollte. Es scheinen auch schon deutlich die drei Hauptelemente auf, gegen die sich der Terror von Anfang an richtete: 1. das sogenannte „Rassefremde“, das in der nazistischen Ideologie gemeinheim mit dem Jüdischen gleichgesetzt wurde; 2. das *politisch* Mißliebige, welches man mit dem Schlagwort des „Kulturbolschewismus“ zu brandmarken pflegte; und 3. das *ästhetisch* Mißliebige, worunter alles fiel, was von der offiziellen Blut- und Boden-Ideologie abwich. Kunst, die in irgendeiner Form mit diesen Aspekten in Verbindung gebracht werden konnte, galt als „entartet“. Ihre Urheber mußten mit Verfolgung rechnen, deren Formen vom Berufsverbot bis zur systematischen Ermordung reichten. Der Exodus, der unter solchen Umständen ab 1933 einsetzte, bedeutete für die betroffenen Länder einen beispiellosen kulturellen Kahlschlag, dessen Konsequenzen bis auf den heutigen Tag spürbar sind. In mehreren Wissenschaftsgebieten, insbesondere der Literaturwissenschaft, wurde verhältnismäßig bald nach dem Krieg zu einer Aufarbeitung der Katastrophe angesetzt. Doch im Bereich der Musikforschung dauerte es bis etwa Mitte der achtziger Jahre, bis diesem Problemkreis vermehrt Beachtung zuteil wurde. So ist es auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keineswegs ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, daß nahezu alle Bereiche des aktuellen Musiklebens – vom vorhandenen Repertoire bis zur geläufigen Sicht musikgeschichtlicher Entwicklungslinien im zwanzigsten Jahrhundert – von den damaligen Filterungen noch immer betroffen sind. Dies kann nicht einfach als gegeben hingenommen werden. Sich heute – spät genug – mit den Musikern und Werken zu befassen, die die Nazis zum Verstummen zu bringen suchten, ist der erste Schritt auf dem Wege zu einer Korrektur. Noch sind viele der Betroffenen am Leben, die direkt Auskunft geben können und denen unser Interesse oft genug viel bedeutet. Doch allzulange wird dies nicht mehr der Fall sein. Die Dringlichkeit einer musikalischen Exilforschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist also evident.

Fragt man nach den Aufgaben und Arbeitsgebieten der Exilmusikforschung, so kann es als deren wichtigstes und übergeordnetes Anliegen gelten, zu einer „Vervollständigung der Musikgeschichte“ beizutragen. Unter den exilierten Künstlern standen viele der um die Jahrhundertwende Geborenen zum Zeitpunkt der NS-Machtergreifung an der Schwelle einer vielversprechenden

Karriere, die jedoch durch die Vertreibung jäh unterbrochen wurde. Dabei waren Ruf und Ruhm der wenigsten schon so weit gefestigt, daß ihnen im Gastland ein adäquates Weiterwirken problemlos möglich gewesen wäre, geschweige denn, daß ihr Name und ihre bisherige Arbeit der Nachkriegsgeneration noch als Anknüpfungspunkt hätten dienen können. So entfielen sie auch nach 1945 der musikhistorischen Wahrnehmung. Die Trägheit und Verdrängungstaktik der musikalischen Fachkreise, der es beispielsweise anzulasten ist, daß in den wenigsten Fällen Versuche unternommen wurden, exilierte Musiker in die neugegründete Bundesrepublik zurückzurufen, tat schließlich ein übriges, um bis heute eine angemessene Rezeption der betroffenen Künstler zu verhindern. Ein bedeutender Teil der europäischen Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde auf diese Weise verschüttet: ihn gilt es, wieder freizulegen.

Hier stellt die biographische Forschung ein wichtiges Arbeitsgebiet dar. Zu vielen Komponisten, ausübenden Künstlern und Angehörigen anderer Musikberufe existieren nicht einmal Einträge in den einschlägigen Lexika. Die Schwierigkeiten bei der Ermittlung verlässlicher Daten und deren Dokumentation sind teilweise immens. Nichtsdestoweniger stellen diesbezügliche Kenntnisse die notwendige Basis dar, um weiterreichenden Fragestellungen nach den Auswirkungen der Exilsituation im Einzelfall und im Allgemeinen nachgehen zu können – etwa derjenigen nach möglichen Beeinflussungen durch die Musikkultur des Gastlandes.

Des weiteren hat die musikalische Exilforschung die Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß an unterbrochene Aufführungstraditionen wieder angeknüpft werden kann. Im Bereich der Interpretation wurden vielfach mit den Künstlern für lange Zeit auch deren wegweisende Anstöße verbannt, wie etwa im Falle von Hermann Scherchen oder Rudolf Kolisch. Im Bereich der Komposition muß das Bestreben dahin gehen, die verbotenen Werke wieder ins aktuelle Repertoire einzugliedern, auf sie aufmerksam zu machen, sie nicht zuletzt auch für die Aufführung überhaupt bereitzustellen. Dem steht häufig eine desolante Quellenlage entgegen, da zahlreiches Material auf der Flucht verlorengegangen oder durch die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges vernichtet worden ist. Von vielen Kompositionen kann man sich so lediglich noch aufgrund von Skizzen oder Beschreibungen durch zeitgenössische Zeugen ein ungefähres Bild machen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist derjenige der angemessenen Werkdeutung. In den meisten Fällen von im Exil entstandenen Werken bildet diese spezielle Hintergrundsituation den Schlüssel zum Verständnis der Intentionen des Komponisten oder spielt dabei zumindest eine wichtige Rolle. Wird sie nicht in angemessener Weise mitberücksichtigt, besteht die Gefahr grober Mißverständnisse. So läßt etwa der häufig zu hörende Vorwurf gegenüber Arnold Schönberg, er habe in seinem amerikanischen Spätwerk gleichsam einen

Rückfall in die längst überwundene Tonalität erlitten, unbedacht, unter welchen Bedingungen und zu welchem Zweck die jeweiligen Kompositionen entstanden. Selbst vermeintlich bestens bekannte Werke bieten zuweilen neue Einblicke, wenn die Exilsituation samt ihren Implikationen mitgedacht wird.

Ebenfalls eine interessante Fragestellung ist diejenige nach dem produktiven Effekt, den die Exilanten für die jeweiligen Gastländer vielfach mit sich brachten. Die heutige Situation amerikanischer Orchester beispielsweise ist ohne die Arbeit bedeutender exilierter Dirigenten wie Bruno Walter oder Fritz Reiner nicht denkbar. Ebenso verdankt die dortige Musikwissenschaft vertriebenen Forschern wie Paul Nettle, Alexander Ringer oder Manfred Bukofzer entscheidende Impulse.

Faßt man schließlich den Exilbegriff so weit, daß man unter „Exil“ jedweden gewaltsam herbeigeführten Wechsel des Lebensraumes versteht – und das erscheint durchaus sinnvoll – so fällt in das Gebiet der musikalischen Exilforschung auch die Untersuchung der Musikausübung unter Extremverhältnissen, etwa in Konzentrationslagern, wo unter kaum vorstellbaren Bedingungen teilweise ein blühendes Musikleben existierte.

Nachdem hiermit die wichtigsten Aufgaben skizziert sind, sollen einige der genannten Aspekte des großen Themengebietes der Exilmusik am konkreten Beispiel verdeutlicht werden. Ich habe drei Beispiele aus dem Teilbereich „Komponisten und ihre Werke im Exil“ gewählt, an denen sich, wie ich meine, typische biographische Phänomene und unterschiedliche künstlerische Reaktionsweisen auf die Exilsituation gut zeigen lassen.

Als erstes soll auf den Komponisten Wladimir Vogel eingegangen werden. 1896 als Sohn einer russischen Mutter und eines deutschen Vaters in Moskau geboren, kam er 1918 nach Berlin, wo er Meisterschüler von Ferruccio Busoni wurde. Nach und nach gelang es Vogel, die wohlwollende Aufmerksamkeit der progressiv gesonnenen musikalischen Öffentlichkeit auf sich zu ziehen, bis er schließlich, abgesichert durch Verlagsverträge, regelmäßige Aufträge und eine Dozentur für Komposition in Berlin, in der Lage war, von seiner Kompositionstätigkeit zu leben. Der Durchbruch zu internationaler Bekanntheit gelang Vogel 1931 mit den *Zwei Etüden für Orchester*. Dieses Werk avancierte schnell zu einem ausgesprochenen Erfolgsstück. Nach der Uraufführung durch Hermann Scherchen im Jahre 1931 übernahmen zahlreiche prominente Dirigenten – zu nennen sind beispielsweise Fritz Reiner, George Szell und Wilhelm Furtwängler – das Werk in ihr ständiges Repertoire. Nachdem es als deutscher Beitrag auf dem neunten Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1931 in Oxford einen enormen Erfolg errungen hatte, konnte es zu den am häufigsten aufgeführten Kompositionen der Saisons 1931/32 und 1932/33 gezählt werden. Von „His master's voice“ wurde es für die Schallplatte eingespielt.

Vogel konnte demnach einer vielversprechenden Karriere entgegenblicken. Doch wurden diese Hoffnungen durch die Machtergreifung der Nazis jäh vereitelt. Denn Vogel war nun in zweifacher Hinsicht bedroht: zum einen galt er als „mißliebiger Neutöner“, zum anderen hatte er aus seinen politischen Überzeugungen nie einen Hehl gemacht, sondern hatte sich im Gegenteil exponiert in der sozialistisch-antifaschistischen Arbeitermusikbewegung engagiert. So ergriff er im April 1933 die erstbeste Gelegenheit zur Flucht und folgte – noch mit gültigem Paß – einer Einladung Hermann Scherchens, der ihn als Dozenten zu seiner „Arbeitstagung für Neue Musik“ nach Straßburg gerufen hatte. Dort hoffte Vogel sich eine neue Existenz aufbauen zu können. Doch 1935 erließ die französische Regierung eine Anordnung, daß alle Deutschen sich aus den grenznahen Gebieten zurückziehen hätten. Dies bedeutete für Vogel den Beginn einer zweijährigen Odyssee mit den Stationen Basel, Zürich und Brüssel, wo es überall Probleme wegen einer Arbeitsgenehmigung gab. Schließlich ließ sich Vogel 1937 in Paris nieder, froh, dort wenigstens wieder einigermaßen seinen Vorstellungen entsprechend leben und arbeiten zu können. Doch im September 1939 begann mit dem deutschen Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg, im Juni 1940 besetzten die Nazis Paris. Zum Zeitpunkt des Kriegsausbruchs befand sich Vogel zu einem Sommeraufenthalt in der Schweiz, wo er notgedrungen blieb. Freunden gelang es, ihm aus Paris Kleidung und die dort deponierten Werke zukommen zu lassen. Andere Stücke aber fielen den Kriegswirren zum Opfer und sind bis auf den heutigen Tag nicht wieder aufgetaucht. So befand sich Vogel nun als Asylant in der Schweiz und war den dortigen fremdenpolizeilichen Bestimmungen unterworfen, die nicht anders als schikanös zu nennen sind. So durfte Vogel keinerlei bezahlte Arbeit verrichten und hatte alle sechs Monate seinen Paß nach Bern zu schicken. Dort wurde bestimmt, ob Vogel in der Schweiz bleiben dürfe oder ob die sogenannte „Ausschaffung“ anzuordnen sei – mit anderen Worten, die Abschiebung ins Deutsche Reich. Dieses Schicksal blieb Vogel, anders als zahlreichen anderen, die in der Schweiz Zuflucht gesucht hatten, durch glücklichen Zufall erspart. Aber erst 1954 wurde er offiziell in die Schweiz eingebürgert, wo er bis zu seinem Tode 1984 lebte. Trotz einiger Achtungserfolge gelang es Vogel nicht mehr, an seine Berliner Karriere anzuknüpfen. Von den Schwierigkeiten, mit denen der Komponist in seinem Gastland zu kämpfen hatte, legt ein Brief Vogels aus dem Jahre 1974 Zeugnis ab:

„Mir wurde als Ausländer jede öffentliche und private Tätigkeit untersagt, und so konnte ich nur im beschränkten Raum von Ascona – erst während des Krieges – als musikalischer Berater beim Circolo di Cultura und den Settimane Musicali eine kaum über die Grenzen der Gemeinde hinausgehende Tätigkeit ausüben und im gesamtschweizerischen Musikleben nur durch Aufführung meiner Werke

ins Gespräch kommen. Dazu kam noch die Konkurrenzangst der Kollegen einem schon [...] international bekannten Komponisten gegenüber. Durch meine Einbürgerung ist nicht vieles anders geworden. Ich wurde in keine öffentliche Organisation oder deren Gremien gewählt, weder am Konservatorium noch im Tonkünstlerverein, Städtischen Publikum, Pro Musica usw. Ich figuriere bloß als Mitglied. Die Verleihung des Musikpreises der Stadt Zürich [1970; d.V.] und des [Schweizerischen] Tonkünstlervereins [1972; d.V.] haben wenigstens moralisch und künstlerisch meine Person aufgewertet. Aber die schweizerische Öffentlichkeit beginnt erst jetzt, mich in beschränkten Kreisen kennenzulernen."

Das Hauptwerk Wladimir Vogels während der Zeit der NS-Diktatur ist das große Oratorium *Thyl Claes* für Sopran, zwei Sprechstimmen, Sprechchor und Orchester, an dem er von 1937 bis 1945 – hauptsächlich in Paris und Ascona – arbeitete. Es umfaßt zwei Teile von jeweils etwa anderthalb Stunden Dauer und basiert auf dem 1868 erschienen Eulenspiegel-Roman des belgischen Autors Charles de Coster. In mancherlei Hinsicht ist der *Thyl Claes* eine Exilkomposition par excellence, deren spezifische Gestalt ohne ihre Entstehungssituation nicht vorstellbar ist. Das beginnt bei der Wahl des Stoffes. De Costers Roman versetzt die bekannte Eulenspiegel-Figur ins 16. Jahrhundert, in die Szenerie der von spanischer Inquisitionsherrschaft tyrannisierten Niederlande. Thyl, der Sohn des Kohlenträgers Claes, wandelt sich im Laufe der Handlung von einer burlesken Schalksfigur zu einem engagierten Widerstandskämpfer gegen die spanische Unterdrückung, nachdem er mit ansehen mußte, wie sein Vater als Ketzer auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Thyl Claes als Symbolfigur des nationalen Freiheitsstrebens spielt seit de Costers Roman für die Belgier eine ähnliche Rolle wie etwa der Wilhelm Tell für die Schweizer. Vogel wählte damit also ein Sujet, das von vornherein mit Themen wie Unterdrückung, Befreiungskampf und Widerstand besetzt war. Das Textbuch seines Oratoriums montierte er ausschließlich aus dem französischen Originaltext der Vorlage. Dabei zielte seine Textauswahl darauf ab, das burleske Element weitestgehend zu eliminieren. Stattdessen akzentuierte er für den ersten Teil des Werkes den Aspekt der Unterdrückung, für den zweiten Teil denjenigen des Widerstandskampfes. Diese Auswahl hängt ganz offensichtlich mit den jeweiligen Entstehungszeitpunkten zusammen: spiegelt der erste Teil, der vor Kriegsbeginn abgeschlossen wurde, das allgemeine Klima der Beklemmung wider, so nimmt der zweite Teil, der in den Jahren 1943 bis 1945 geschaffen wurde, in mehreren Details Bezug auf die Kriegsergebnisse.

Die Uraufführung des ersten Teils von *Thyl Claes* fand 1943 in Genf unter Ernest Ansermet mit dem Orchestre de la Suisse romande statt und wurde zu einem großen Erfolg für den Komponisten. Allen Hörern war damals klar,

daß nicht das Flandern um 1550, sondern das schreckenerregende faschistische Deutschland von 1937 gemeint war. Anders als andere exilierte Komponisten, die – wie etwa Hanns Eisler – offen politische Musik schrieben, griff Vogel zur historischen Parabel, um die Zustände in Nazideutschland anzuprangern. Seine Gründe hierfür hat der Komponist in einem späteren Interview wie folgt dargelegt:

„Ich habe kein aktuelles Thema genommen – ich hatte damals die Möglichkeit, sehr radikale Texte von Kommunisten zu vertonen. Ich habe mir aber gesagt: wenn ich das mache, so stößt das in ganz bestimmten Kreisen auf Ablehnung, und zwar gerade in diesen Kreisen, an die ich mich richte mit meinem Protest. Da habe ich die Eulenspiegel-Legende von de Coster genommen, die auch von Unterdrückung handelt, die aber zeitlich verlegt ist und die nicht an den Leuten, an die ich es gerichtet habe, direkt, sondern indirekt wirkt.“

Vogel befürchtete also, daß ein Stück mit offen ideologischer Tendenz nur solche Leute ansprechen werde, die ohnehin überzeugte Antifaschisten waren. Er war der Meinung, ein Protest müsse sich über diese Gruppe hinaus an möglichst weite Kreise richten, um zu irgendeinem Erfolg zu gelangen.

Dieses konkrete Anliegen ist auch der Grund für den ausgeprägten Appellcharakter des Werkes, ein weiteres exiltypisches Kriterium. Überall kommt es Vogel darauf an, den Hörer am Leid der Unterdrückten emotional zu beteiligen. Hierzu werden unter anderem musikalische Mittel eingesetzt, deren Tauglichkeit für eine dringliche Ansprache Vogel in der Arbeitermusikbewegung kennengelernt hatte. So wird etwa gelegentlich der Typus des antifaschistischen Kampfliedes zitiert, und auch das Medium des Sprechchores hat seine Wurzeln im politischen Appell. Diese Elemente werden von Vogel kompositorisch stark verfeinert und der eigenen Musiksprache eingegliedert, ohne aber ihren grundsätzlichen Zweck einer Mobilisierung des Hörers zu verlieren.

Der Absicht, möglichst viele Menschen anzusprechen und zu erreichen, entspringt schließlich auch die bewußt faßliche musikalische Konzeption des Werkes, dessen Tonsprache man als gemäßigt modern bezeichnen könnte. Besonders deutlich wird dies im zweiten Teil des *Thyl Claes*, der als erstes größeres Werk Vogels die Zwölftontechnik verwendet. Ihr hatte sich der Komponist seit etwa Mitte der dreißiger Jahre verstärkt zugewendet. Auch in der Folgezeit schrieb er nahezu ausschließlich zwölftönig. Seine Konzeption der Dodekaphonie unterscheidet sich jedoch erheblich von derjenigen Arnold Schönbergs: sie meidet nicht tonale Inseln, Konsonanz und Kantabilität und bietet so vielfältige Hörhilfen, die einen leichten Zugang ermöglichen. Ein un-

voreingenommener Hörer würde wohl schwerlich auf den Gedanken kommen, daß hier dodekaphon gearbeitet wurde, obgleich in der Tat strenge Reihentechnik vorliegt. Diese höchst individuelle Ausprägung der Zwölftonmethode im *Thyl Claes* – deren Bedeutung im Hinblick auf Vogels späteres Schaffen nicht zu unterschätzen ist – steht also ebenfalls unmittelbar mit der Exilsituation in Zusammenhang.

Ein weiterer exilierter Komponist aus der Generation Vogels hat in der letzten Zeit wieder wachsende Aufmerksamkeit auf sich gezogen, nämlich Berthold Goldschmidt, der 1903 in Hamburg geboren wurde. 1922 trat er in die Meisterklasse Franz Schrekers an der Berliner Musikhochschule ein, daneben studierte er Dirigieren. Schon bald konnte Goldschmidt erste Erfolge verbuchen. Als wichtigste Marksteine sind zu nennen der Mendelssohn-Preis, den er 1925 für eine *Passacaglia für Orchester* erhielt und ein Jahr später der Abschluß eines Dauervertrages mit der Wiener Universal Edition. Von der Kritik günstig aufgenommen wurde auch Goldschmidts Opernerstling *Der gewaltige Hahnrei*, der 1932 in Mannheim zur Uraufführung kam. Aufgrund der überwiegend positiven Resonanz entschloß sich die Städtische Oper Berlin, das Stück herauszubringen, und kündigte es für die Saison 1932/33 an. Ein Erfolg an dieser wichtigen hauptstädtischen Bühne hätte für Goldschmidt sicherlich den endgültigen Durchbruch bedeutet. Doch dazu sollte es nicht mehr kommen: nach der Machtübernahme der Nazis galt das Werk eines jüdischen Komponisten als unerwünscht und gelangte nicht mehr zur Aufführung. Rasch wurde die Situation für Goldschmidt immer unerträglicher. Schließlich entschloß er sich 1935 zur Flucht nach London. Dort schlug er sich zunächst hauptsächlich mit Stundengeben und als Korrepetitor durch. 1938 erhielt er den Auftrag, für die gleichfalls emigrierte Tanzgruppe des Choreographen Kurt Jooss eine Ballettmusik zu schreiben. Es entstand die Komposition *Chronica*, deren zahlreiche Aufführungen in England, Nord- und Südamerika sowie in Skandinavien Goldschmidts Namen hätten wieder ins Gespräch bringen können, wenn dem nicht der Kriegsausbruch und die damit verbundenen Beeinträchtigungen des Musiklebens entgegengewirkt hätten.

Kurz nach Kriegsende nahm Goldschmidt an einem Opernwettbewerb für das „Festival of Britain“ teil, das 1951 stattfinden sollte. Unter den anonym erfolgten Einsendungen wurde neben drei weiteren Werken auch Goldschmidts zweite Oper *Beatrice Cenci* ausgewählt. Als jedoch Name und Herkunft des Komponisten bekannt wurden, kam die fest zugesagte Aufführung nicht zustande – man zog es vor, beim „Festival of Britain“ das Werk eines englischen Komponisten aufzuführen, nämlich Benjamin Brittens *Peter Grimes*. Erst 1953 sendete die BBC zum fünfzigsten Geburtstag Goldschmidts Fragmente aus seiner Oper. Infolge solcher Rückschläge und aufgrund des völligen Desinteresses aus Deutschland, stellte Goldschmidt seine Kompositionstätigkeit ein und

widmete sich nur noch dem Dirigieren. Nahezu fünfundzwanzig Jahre lang schwieg er als Komponist, bis er sich 1983 mit dem *Klarinettenquartett* wieder zu Wort meldete. In den letzten Jahren ist das Interesse an Goldschmidts Musik wieder stetig gewachsen, beispielsweise ist kürzlich seine erste Oper *Der gewaltige Hahnrei* mit großem Erfolg auf die Bühnen zurückgekehrt und auch für eine CD-Produktion eingespielt worden. Nicht zuletzt dieses Interesse ist heute dem Komponisten Anlaß, mit unverminderter Produktivität neue Werke zu schaffen. So wird mit erheblicher Verspätung einem Künstler die gebührende Aufmerksamkeit zuteil, den Hans Ferdinand Redlich in seinem Artikel für die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* als „eine der großen Hoffnungen der deutschen Musik vor 1933“ bezeichnete.

Berthold Goldschmidts erste im Exil vollendete Komposition ist das *Zweite Streichquartett* von 1936. Das Werk läßt sich, gestützt auf entsprechende Kommentare des Komponisten, wie eine autobiographische Auseinandersetzung mit dem Erlebnis der Vertreibung hören. Es werden die unterschiedlichen Emotionen im Zusammenhang damit hörbar gemacht, die von der Erinnerung an die Situation bedrohlicher Gefahr und der Flucht aus der Heimat bis zum Ausdruck der Freude über das geglückte Entrinnen reichen. Dabei spielt der Aspekt der Klage und Trauer über die Lage in Deutschland eine zentrale Rolle. Transportiert wird er vor allem im dritten Satz des Quartetts, der die Bezeichnung „Folia (Elegy). Andante molto tranquillo“ trägt. Es handelt sich um eine Chaconne über ein in verschiedenen Stimmen ständig präsent Dreitonmotiv e-a-gis, dessen ausgeprägter Klagecharakter dem Ausdruck des Satzes seinen Stempel aufdrückt. Der Komponist kommentiert dieses Andante mit folgenden Worten:

„Der dritte Satz [...] ist eine Elegie auf das, was in Deutschland bereits geschehen war. Ich hatte bereits zwei Vettern im KZ verloren, außerdem war meine Schwester kurz vorher – unter der vernachlässigenden Pflege einer Nazi-Krankenschwester – eines ‚natürlichen‘ Todes gestorben.“

Die Bezeichnung „Folia“ will Goldschmidt daher als deutlichen „Hinweis auf den Wahnsinn der damaligen Zeit“ verstanden wissen.

Hatten die beiden bisherigen Beispiele Komponisten vorgestellt, deren Laufbahnen durch die Vertreibung einen nie wieder gänzlich zu behebbenden Bruch erlitten hatten und die infolgedessen nach 1945 in Vergessenheit geraten waren, so möchte ich abschließend auf Béla Bartók und eines seiner durchaus populären Werke eingehen. Bei diesem Stück kommt zunächst gar nicht zu Bewußtsein, daß es sich auch hier um eine Exilkomposition handelt: ich spreche vom *Konzert für Orchester* von Béla Bartók.



Ohne selbst unmittelbar bedroht zu sein, war Bartók 1940 aus Protest ins amerikanische Exil gegangen, nachdem sich die Regierung seines Heimatlandes Ungarn nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges offen zu Hitlers Politik bekannt hatte. Schon zuvor hatte der Komponist bei mehreren Gelegenheiten seine entschieden antifaschistische Gesinnung dokumentiert, etwa als er 1937 Radiosendungen seiner Musik in Deutschland und Italien untersagte oder ein Jahr später schriftlich dagegen protestierte, in die unsägliche Nazi-Ausstellung „Entartete Musik“ nicht aufgenommen worden zu sein und die dort diffamierten Komponisten als „Ehregalerie“ bezeichnete. So sah es Bartók als seine Pflicht an, Ungarn zu verlassen. Die wenig erfreulichen Umstände des Exils belasteten Bartók dann jedoch psychisch und physisch so schwer, daß er lange Zeit hindurch überhaupt nicht komponierte. Erst 1943, zwei Jahre vor seinem Tode, entstand, auf einen Auftrag des Dirigenten Serge Koussevitzky hin, das *Konzert für Orchester*.

Obgleich jeder der fünf Sätze des Werkes Gestaltungsmerkmale aufweist, die mit hoher Wahrscheinlichkeit mit der Exilsituation des Komponisten in Zusammenhang gebracht werden können, möchte ich mich hier auf den vierten Satz beschränken, weil sich dazu Bartók selbst recht eindeutig geäußert hat. Der Satz ist betitelt „Intermezzo interrotto“, also „Unterbrochenes Zwischenstück“. Seine formale Anlage kann wie folgt schematisiert werden: A-B-A – „Unterbrechungsteil“ – B-A. Die Formteile nun, die mit dem Buchstaben B bezeichnet worden sind, werden durch eine sehr gefühlvolle Melodie geprägt, bei der es sich um ein Zitat handelt: sie stammt aus einer Operette des ungarischen Komponisten Zsigmond Vincze. Der Text, der dort dieser Melodie unterlegt ist, lautet bezeichnenderweise: „Schön und herrlich bist du, meine Heimat“.

Auch der „Unterbrechungsteil“ zitiert eine Operettenmelodie, allerdings eine ungleich grobschlächtigere: es handelt sich um „Da geh' ich zu Maxim“ aus der *Lustigen Witwe* von Franz Lehár. Das Gassenhauerartige der Melodie wird von Bartók durch die Instrumentation bloßgestellt, zusätzlich wird hierdurch der Passage ein gewalttätiger Charakter verliehen, beispielsweise indem plötzlich vehement Trompeten, Posaunen und Tuba eingesetzt werden, die zuvor geschwiegen hatten. Nun ist es bekannt, daß die *Lustige Witwe* die Lieblingsoperette Adolf Hitlers war. Falls Bartók dies gewußt hat, dürfte der gewalttätig-groteske Gestus des „Unterbrechungsteils“ wohl als direkte Verunglimpfung der Nazis betrachtet werden. Aber auch ohne dieses Detail ist es offensichtlich, daß Bartók in diesem Satz das Schicksal, das ihm widerfahren war, auf musikalischer Ebene zum Ausdruck gebracht hat. Seine eigene Deutung des Satzes, die er dem Pianisten György Sandor gegenüber äußerte, spricht eine klare Sprache. Bartók erläuterte das musikalische Geschehen folgendermaßen:

„Der Komponist bekennt seine Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen: Derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.“

Die ausgewählten Beispiele dürften gezeigt haben, in wie verschiedener Weise einzelne Komponisten, je nach persönlicher Vorgeschichte und künstlerischem Naturell, in ihrem Werk auf die Situation des Exils reagieren konnten. Die Palette der Möglichkeiten reicht hier von der ganz persönlichen Reflexion des eigenen Leidensweges über die Klage bezüglich der katastrophalen Verhältnisse bis zum chiffrierten oder offenen Widerstandsappell. Hierbei handelt es sich natürlich nur um tendenzielle Ausrichtungen, die im Einzelfall auch nebeneinander oder sich überlagernd in unterschiedlichster Gewichtung wirksam werden konnten. Ergänzend wäre als eine typische Reaktionsweise noch die religiöse Rückbesinnung auf den angegriffenen – zumeist den jüdischen – Glauben anzuführen, wie sie etwa für Arnold Schönbergs 1938 entstandene Komposition *Kol nidre* eine wichtige Rolle spielt.

Zusammenfassend könnte somit als eine vorläufige Arbeitsdefinition des Begriffes der „Exilkomposition“ festgehalten werden, daß es sich dabei um eine Komposition handelt, auf deren Gestalt die besondere Situation des Exils – in welcher Weise und in welchem Grad auch immer – bestimmend eingewirkt hat. Doch sind aufgrund des geringen Alters der musikalischen Exilforschung die Begriffe noch weit davon entfernt, mit präzisiertem Inhalt gefüllt zu sein. Insofern ist auch vor inflationärem Gebrauch der Etikettierung „Exilkomposition“ zu warnen. Denn im Moment kann damit noch lediglich eine Vielzahl unterschiedlichster Werke unter dem rein äußerlichen Aspekt des Entstehungsortes zusammengefaßt werden. Dabei besteht die Gefahr, die je einzelnen Charakteristika und Profile der – zudem ja meist wenig bekannten Stücke – terminologisch zu nivellieren. Ein klärender Nutzen des Begriffes wird sich wohl erst einstellen, wenn die Exilmusikforschung aufgrund der Untersuchung einer repräsentativen Anzahl von Werken zu einer verbindlichen Definition vorangeschritten ist. Bis dahin sollte die Bezeichnung „Exilkomposition“ ausschließlich solchen Werken vorbehalten bleiben, bei denen im Sinne der erwähnten Arbeitsdefinition der Einfluß des Exils unverkennbar ist.

Derlei Schwierigkeiten müssen im Auge behalten werden, mindern jedoch nicht die Dringlichkeit einer Beschäftigung mit dem Thema generell. Es ist nicht zuletzt ein – wenn auch unzureichender – Versuch der Wiedergutmachung, dieses ausgeklammerte Gebiet wieder in die Musikgeschichte und ins öffentliche Musikleben zu integrieren.