

# Berichte und Studien Nr. 25

Herausgegeben vom Hannah-Arendt-Institut  
für Totalitarismusforschung e. V.  
an der Technischen Universität Dresden

## Komponisten unter Stalin

Aleksandr Veprik (1899-1958) und  
die Neue jüdische Schule

Herausgegeben von Friedrich Geiger

Dresden 2000

**Mus.th.**

**2000.**

**408**

Herausgegeben vom Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e. V.  
an der Technischen Universität Dresden  
Mommsenstr. 13, 01062 Dresden  
Tel. (0351) 463 2802, Fax (0351) 463 6079  
Layout: Walter Heidenreich  
Umschlaggestaltung: Penta-Design, Berlin  
Druck: Sächsisches Druck- und Verlagshaus GmbH, Dresden  
Printed in Germany 2000

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung – auch auszugsweise – nur mit  
Quellenangabe gestattet. Belegexemplar gewünscht.

ISBN 3-931648-28-1

Bayrische  
Staatsbibliothek  
München

## Aleksandr Veprik und die russisch-deutschsprachige Musikmoderne

In der Sowjetunion leitete am 23. April 1932 eine Parteresolution, betitelt „Über den Wiederaufbau der Literarischen und Künstlerischen Organisationen“, die strenge Reglementierung der Künste für rund zwei Jahrzehnte ein.<sup>1</sup> Wenig später kam Hitler an die Macht. Die NSDAP begann nach dem 30. Januar 1933 unverzüglich, auch ins kulturelle Leben einzugreifen. Die beiden Daten markieren nicht nur den fast gleichzeitigen Beginn einer rigiden Kunstgängelung in Russland und Deutschland, sondern stehen auch für das Ende eines fruchtbaren Austauschs, den die Vertreter der sowjetischen und der deutschsprachigen Moderne gepflegt hatten.<sup>2</sup>

Besonders intensiv war der künstlerische Dialog auf musikalischem Gebiet gewesen. Zeitgenössische Werke aus dem Westen konnte das russische Publikum bis Anfang der dreißiger Jahre in zahlreichen Aufführungen kennenlernen;<sup>3</sup> Komponisten wie Alban Berg, Paul Hindemith, Erwin Schulhoff und Hanns Eisler bereisten die Sowjetunion. Umgekehrt stieß die Musik sowjetischer Komponisten auf das lebhafteste Interesse ihrer westlichen Kollegen, so Aleksandr Mosolovs Orchesterszene „Zavod“ („Eisengießerei“) von 1928, die „in den Ländern Westeuropas zum Repertoirestück“ avancierte.<sup>4</sup> Die wechselseitige Rezeption beeinflusste die kompositorische Produktion, es entwickelte sich zwischen Moskau und Petro- bzw. Leningrad einerseits, Berlin und Wien andererseits eine russisch-deutschsprachige Metamoderne, deren künstlerische Ziele und Ergebnisse zahlreiche Parallelen aufwiesen.<sup>5</sup>

Der jüdische Komponist Aleksandr Moiseevič Veprik spielte im Geflecht dieser kulturellen Beziehungen eine wesentliche, in mehrfacher Hinsicht typische Rolle. Insbesondere mit zweien der Segmente, in die sich das pro-

1 Der Wortlaut der Resolution ist nachzulesen in: Der Sowjetkommunismus. Dokumente, hg. von Hans-Joachim Lieber und Karl-Heinz Ruffmann, Köln 1964, Band 2, S. 368.

2 Siehe etwa das Kapitel „Jahre der Begegnungen 1920–1933“ in: Berlin–Moskau 1900–1950. Ausstellungskatalog, hg. von Irina Antonowa und Jörn Merkert, München 1995, S. 157–311.

3 Siehe die Zusammenstellung „Aufführungen zeitgenössischer Musik sowjetischer und ausländischer Interpreten in der Sowjetunion und Gastspiele ausländischer Interpreten“ 1922–1930 bei Detlef Gojowy, Neue sowjetische Musik der zwanziger Jahre, Laaber 1980, S. 420–441.

4 Inna Barsova, Das Frühwerk von Aleksandr Mosolov. In: Jahrbuch Peters, 2 (1979), S. 117–169, Zitat S. 164.

5 Dazu bereite ich derzeit einen Aufsatz vor (Klangverwandtschaften. Russisch-deutsche Musikmoderne vor 1932/33).

grammatische Spektrum jener Metamoderne aufgliedern lässt, steht sein Name in engem Zusammenhang: mit dem Vorhaben, einen modernen jüdischen Nationalstil zu etablieren, und mit einer politisch engagierten, die gesellschaftlichen Verhältnisse reflektierenden Musikauffassung.

Vepriks enge Verbindungen zum deutschsprachigen Raum knüpften sich, für einen russischen Musikadepten damals durchaus üblich, bereits mit seiner Ausbildung an. Die Inskriptionsurkunde des Königlichen Konservatoriums der Musik in Leipzig vermerkt als Aufnahme datum den 24. September 1909.<sup>6</sup> Bei der Inskription gab Veprik als Geburtsjahr 1897 statt 1899 an, was möglicherweise den Aufnahmebedingungen des Konservatoriums geschuldet war. Außerdem nannte er Lodz, damals Russisch-Polen, als Ort seiner Geburt, während in den heutigen Lexika stets Balta in der Nähe von Odessa erscheint.<sup>7</sup> Aus der Urkunde geht weiterhin hervor, dass für seinen Lebensunterhalt ein Onkel namens „Ch. Janowski“ aufkam, ein Kaufmann aus Lodz, und dass er zuvor in Warschau zwei Jahre lang Klavier- und Harmonielehreunterricht genossen hatte. Aufschlussreich ist, dass sich hinter Vepriks Namen das Wort „Jude“ findet, obwohl die Urkunde gar keine Rubrik für die Religionszugehörigkeit vorsieht. Ob er diesen Zusatz aus eigenem Impuls anbrachte<sup>8</sup> oder vor einem antisemitischen Hintergrund dazu aufgefordert wurde, lässt sich nicht klären – in beiden Fällen jedoch zeigt dieser Eintrag, dass schon dem Zehnjährigen sein jüdischer Sonderstatus deutlich bewusst gewesen sein muss.

In den Akten des Konservatoriums sind mehrere Konzerte dokumentiert, die Veprik, der fast ausschließlich im Duo mit seiner ebenfalls Klavier studierenden Schwester Anna auftrat, als Pianisten herausstellten.<sup>9</sup> Am 8. Mai 1912 präsentierte sich, im selben Programm wie die „Geschwister Weprik“,

- 6 Bibliothek/Bereich Archiv der Musikhochschule Leipzig. Veprik war unter der Nummer 10553 inskribiert. Für die Möglichkeit, in seine Akten Einsicht zu nehmen, danke ich den Archivmitarbeiterinnen Annegret Rosenmüller und Katharina Hofmann herzlich.
- 7 So bei Dieter Lehmann, Veprik, Aleksandr Moisejevitsch. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1968, Bd. 14; oder Detlef Gojowy, Veprik, Aleksandr Moisejevich. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, London 1980, Bd. 19.
- 8 Oder seine zwei Jahre ältere Schwester Anna, mit der zusammen er sich inskribierte. Ihre Urkunde (Nr. 10554) trägt dieselbe Handschrift und ebenfalls den Hinweis auf die jüdische Herkunft. Auf den Urkunden anderer Inskribenten findet sich kein Vermerk zur Religionszugehörigkeit.
- 9 Am 8. Juli 1910 spielten sie den 1. Satz der Sonate für zwei Klaviere in D-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 448); am 12. Mai 1911 Mozarts Klavierkonzert A-Dur (ob KV 414 oder KV 488, ist unklar), wobei Aleksandr den ersten, seine Schwester den zweiten und dritten Satz übernahm; am 17. November 1911 standen das Andante und Variationen für zwei Klaviere op. 46 von Robert Schumann und Impromptu über ein Motiv aus Schumanns „Manfred“ von Carl Reinecke auf dem Programm; am 10. Mai 1912 trat Veprik als Solist im ersten Satz von Ludwig van Beethovens Klavierkonzert C-Dur, op. 15 auf, wobei er eine eigene Kadenz spielte; am 20. Dezember 1912 brachten die Geschwister die Altnorwegische Romanze mit Variationen für zwei Klaviere von Edvard Grieg zu Gehör.

auch der damals einundzwanzigjährige Joachim Stutschewsky, der von 1909 bis 1912 am Leipziger Konservatorium Cello studierte. Die nähere Bekanntschaft zwischen Stutschewsky und Veprik ist demnach höchst wahrscheinlich, eine Bekanntschaft, der sich das Interesse des Jüngeren an einer modernen jüdischen Musik – zumindest teilweise – verdanken könnte. Denn Stutschewsky war einerseits ein gefeierter Virtuose, der rückhaltlos, später etwa als Mitglied des maßstabsetzenden Kolisch-Quartetts, für die Moderne eintrat. Doch ebenso intensiv setzte er sich, nicht zuletzt als viel gespielter Komponist, für eine eigenständige, zeitgemäße jüdische Musik ein, die ihre Hauptimpulse aus der Folklore beziehen sollte. 1928 gründete er die Wiener „Gesellschaft zur Förderung der jüdischen Musik“, schrieb für die zionistischen Organe „Jüdische Rundschau“, „Die Stimme“ und „Selbstwehr“. 1935 erschien in Wien sein Buch „Mein Weg zur jüdischen Musik“. Drei Jahre später, nach dem „Anschluß“ Österreichs, floh er nach Palästina. Dort starb er 1982 als hochangesehener, mit zahlreichen Nationalpreisen geehrter Komponist.<sup>10</sup>

Am Leipziger Konservatorium erwarb sich Veprik eine gründliche Kenntnis des klassischen westeuropäischen Repertoires. Die Anstalt galt als konservativ, gehörte aber „zu den unbestritten erstklassigen Musikinstituten der Welt“. <sup>11</sup> Schwerpunkte waren die Klavierausbildung, die ganz in der Nachfolge des legendären Ignaz Moscheles stand, sowie die Kompositionslehre. Die Unterlagen des Konservatoriums verzeichnen, dass Veprik neben dem Klavierunterricht bei Carl Wendling in den Jahren 1911 und 1912 auch Instrumentation bei Richard Hofmann studierte, 1913 und 1914 dann Komposition bei Stephan Krehl. <sup>12</sup> Eine Festschrift des Konservatoriums charakterisiert Krehl (1864–1924) als eher traditionsverhafteten Komponisten, dessen eigene Werke „über epigonale Anleihen bei Mendelssohn und Brahms“ kaum hinausgingen. Sein Unterricht jedoch enthielt „durchaus vorwärtsweisende Züge“. Mit Blick auf die rhapsodischen Elemente in Vepriks späterem Kompositionsstil ist der Hinweis interessant, dass Krehl „einer der ersten Theoretiker seit langer Zeit“ war, der den hohen „Wert der Improvisation wieder erkannte und in Schriften zu vertreten suchte“. <sup>13</sup>

Vepriks Abgangszeugnis datiert vom 30. Juli 1914. Es bescheinigt ihm sehr gute künstlerische Begabung, sehr gute Führung und sehr guten Fleiß. Im Hauptfach Klavier erhielt er, nachdem er laut Zeugnis „im öffentlichen Prüfungskonzert am 1. Mai 1914 mit seiner Schwester Frl. Anna Veprik die Variationen für 2 Klaviere Es moll von C[hristian August] Sinding mit sehr

10 William Y. Elias, Stutschewsky, Joachim. In: The New Grove, Band 18, S. 313.

11 Hermann Grabner, Meine Studienjahre am Leipziger Konservatorium [1910–1912]. In: 1843–1968. Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik, hg. von Martin Wehnert u. a., Leipzig 1968, S. 149–153, Zitat S. 149.

12 Hochschulbibliothek/Bereich Archiv, handschriftliche Schülerverzeichnisse 1909–1914.

13 1843–1968. Hochschule für Musik Leipzig, S. 49f.

gutem Erfolge vorgetragen“ hatte, die Gesamtbewertung „gut“, ebenso in Theorie.

Der Erste Weltkrieg unterbrach seine Studien. Danach vervollständigte er seine Ausbildung zunächst in Petrograd, dann bei Nikolaj Mjaskovskij am Moskauer Konservatorium, wo er nach seinem Abschluss 1923 eine Stelle als Dozent für Instrumentation erhielt. Wenig später, nachweislich ab Mai 1925, war Veprik zugleich als zweiter „Konsultant über die Angelegenheiten der musikalischen Bildung am Volkskommissariat für Aufklärung“<sup>14</sup> tätig. Er nutzte seine Positionen, um sich nachdrücklich für die Neue Musik einzusetzen. So bemühte er sich, Arnold Schönberg als Kompositionslehrer nach Moskau zu holen. Anfang Mai 1925 unterbreitete er ihm brieflich das Angebot, „hier am Konservatorium die sämtlichen Disziplinen der Kompositionsklasse zu führen. Falls Sie prinzipiell nicht abgeneigt sind nach Moskau zu übersiedeln, erbitte ich um entsprechende Antwort mit Angabe des gewünschten Honorars.“<sup>15</sup> Interessiert versicherte Schönberg postwendend, dass es ihm „natürlich eine große Befriedigung gewähren würde, wenn ich von einer solchen Stelle aus auf die musikalische Jugend einwirken könnte und dass dabei nicht nur meine Lehr-Leidenschaft auf ihre Rechnung käme, sondern ich auch gewiss sehr viel Nützliches zu leisten imstande wäre.“<sup>16</sup> Die Bedingungen, die Schönberg stellte, sind ziemlich selbstbewusst.<sup>17</sup> Vermutlich hatte ihn um diese Zeit schon der Ruf aus Berlin erreicht, die Nachfolge Ferruccio Busonis an der Preußischen Akademie der Künste anzutreten. Jedenfalls konnte Schönberg in Berlin zu genau diesen Bedingungen am 28. August einen Vertrag abschließen,<sup>18</sup> womit das Angebot aus Moskau hinfällig geworden war.

Zwei Jahre später unternahm Veprik in offiziellem Auftrag eine Studien- und Vortragsreise, die ihn nach Deutschland, Österreich und Frankreich

- 14 Brief Vepriks an Arnold Schönberg, siehe die folgende Anmerkung.
- 15 Brief vom 2. Mai 1925, Arnold Schönberg Center Wien. Ich danke den Archivarinnen Therese Muxeneder und Iris Pfeiffer sehr herzlich für die freundliche Hilfe.
- 16 Brief vom 11. Mai 1925, Arnold Schönberg Center Wien. Ein Faksimile dieses Briefes ist publiziert in: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992, S. 247.
- 17 „I. Es müssten mir alle Kosten der Übersiedlung bezahlt und eine komfortable Wohnung zur Verfügung gestellt werden. II. Müsste mir (mit Rücksicht auf die hiesige Wohnungsnot) eine entsprechende Zusicherung für eine eventuelle Rückübersiedlung bei Lösung oder Ablauf des Vertrages gegeben werden. III. Ich bin hier eine ziemlich angenehme Lebensführung gewöhnt, deren Kosten ich ohne allzuviel Anstrengung hereinbringe: durch einigen Kompositionsunterricht und hauptsächlich durch Konzertreisen, die zudem meinen Werken nützen. Wenn ich bei gänzlicher Übersiedlung auf viele Vorteile der westlichen Lage Wiens verzichten sollte, so müsste ich 1. dafür einen entsprechenden materiellen Gewinn haben; 2. soviel Urlaub, dass ich meine Freunde und Verwandten regelmässig besuchen und durch wichtige Konzerte meinen Ruf erhalten und erneuern kann; und 3. möchte ich insbesondere in der Lage sein, in der Saison 25/26 oder 26/27 eventuell eine amerikanische Tournée zu absolvieren.“ (Ebd.).
- 18 Eine Abschrift des Vertrags im Faksimile in: Arnold Schönberg 1874–1951, S. 249.

führte.<sup>19</sup> Den Hintergrund für diese Reise bildete der neue Kurs, den Anatolij Lunačarskij, als Volkskommissar für das Bildungswesen Vepriks direkter Vorgesetzter, 1926 in seinem Aufsatz „Die Grundlagen der künstlerischen Bildung“ ausgerufen hatte.<sup>20</sup> Beabsichtigt war, „die theoretischen und praktischen Leistungen der Interpreten, Komponisten und Musikwissenschaftler am internationalen Standard zu orientieren. Aber nicht der einseitige Spezialist, sondern der mit den Problemen seiner Gesellschaft verbundene und zugleich hochqualifizierte Staatsbürger galt als Ausbildungsziel.“<sup>21</sup> Zu diesem Zweck wurden die sowjetischen Musikhochschulen einer tiefgreifenden Reform unterzogen, über die Veprik auf seiner Reise referierte. Die Berliner Berichterstatteerin der Zeitschrift „Die Musik“ fasste seine Ausführungen zusammen: „Während früher auf den Konservatorien [...] alle Nebenfächer als notwendiges Übel empfunden wurden, wird heute eine allgemeine musiktheoretische Bildung erstrebt; der Musiker soll Musikkulturträger sein. Gleichzeitig hat hier eine entscheidende Reform eingesetzt: das gesamte Studium aller musikalischer Nebenfächer wird auf Grund des *Musikhörens* vorgenommen. Ausgegangen wird hierbei hauptsächlich vom Chorgesang. Die Reform wird auch ganz auf die umgebende Wirklichkeit eingestellt; Produktions- oder Gewerbepraxis wird von jedem Schüler verlangt. Abgesehen von der theoretischen Ausbildung muß er auch seine praktische Befähigung, z. B. in Arbeiterklubs beweisen.“<sup>22</sup>

Ein ganz und gar gesellschaftsbezogenes, sozialistisch fundiertes Musikverständnis, wie es sich hier artikulierte, griff um diese Zeit auch im deutschsprachigen Raum mehr und mehr Platz unter den jungen Komponisten. Hanns Eisler etwa appellierte 1928 an seine Kollegen, endlich aus ihrer „geistigen Isoliertheit“ hervorzutreten: „Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht, so erinnert euch, daß der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Sinfonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen. [...] Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wiederentdecken.“<sup>23</sup> Von hier aus gelangte Eisler, neben anderen Komponisten wie Vladimir Vogel oder Stefan Wolpe, zum Konzept einer Musik, die auf politische Veränderung zielte. Genres wie die sogenannte Kampfmusik oder die Agit-

- 19 Siehe A[leksandr] Veprik, *Vstreči s Hindemitom, Šenbergom i Ravelem*. In: *Sovetskaja muzyka*, (1962) H. 12, S. 110–117.
- 20 In: Anatolij Lunatscharskij, *Musik und Revolution*. Schriften zur Musik, hg. und übersetzt von Guido Bimberg, Leipzig 1985, S. 113–141.
- 21 Guido Bimberg, Anatolij Lunatscharskij und die Musik. In: *Lunatscharskij, Musik und Revolution*, S. 5–51, Zitat S. 25.
- 22 Annemarie Hirsch, *Musikalische Berufsausbildung in Rußland*. Nach einem Vortrag von Alexander Veprik – Moskau. In: *Die Musik*, Dezember 1927, S. 202.
- 23 *Zur Situation der modernen Musik [1928]*. In: Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 52–56, Zitat S. 56.

prop-Musik entstanden mit dem konkreten Ziel, neue Mitstreiter im Klassenkampf zu gewinnen.<sup>24</sup> Auch Aleksandr Veprik schrieb Agitprop-Musik: Um die sowjetischen Juden für die kommunistische Idee zu begeistern, komponierte er 1927 zwei „Hebräische Lieder“, op. 10, die sich, im Interesse der Breitenwirkung, einer gemäßigt modernen Klangsprache bedienen.<sup>25</sup>

Vepriks musikpädagogische Mission stieß im Westen auf das lebhafteste Interesse der Fachkreise. Bei seinem Wiener Vortrag befand sich Alban Berg unter den Zuhörern, in Berlin traf er mit Leo Kestenbergs und Hugo Leichtentritt zusammen, den damals maßgeblichen Persönlichkeiten für alle Fragen der deutschen Musikausbildung. Umgekehrt zeigte sich Veprik selbst, nachdem er beim Unterricht von Paul Hindemith hospitiert hatte, beeindruckt von dessen pädagogischen Methoden, deren Praxisnähe dem eigenen Ansatz verwandt war.<sup>26</sup>

In einem Brief an Hindemith vom 14. Februar 1928 spricht Veprik von seinen „Bemühungen, den Austausch von repräsentativen Musikern zwischen Rußland und Deutschland einzurichten“, in deren Zuge er auch die Einladung Hindemiths in die Sowjetunion betrieb.<sup>27</sup> Im selben Brief ist davon die Rede, Vepriks Kammermusikwerk „Kaddisch“, von dem er eine Ausgabe beilegte, beim Musikfest in Baden-Baden aufzuführen. Wenn auch dieser Plan nicht realisiert worden zu sein scheint, begann Veprik dennoch um diese Zeit, sich als Komponist im deutschsprachigen Raum durchzusetzen. Seine Werke erschienen teils in der Wiener Universal-Edition, die seit 1927 mit dem Moskauer Staatsverlag kooperierte, teils im Schott-Verlag in Mainz. Sie wurden auch von der allgemeinen Fachpresse positiv wahrgenommen,<sup>28</sup> doch das stärkste Echo fand er naturgemäß in jenen Kreisen, die sich, zum Teil unter zionistischen Vorzeichen, um eine spezifisch jüdische, moderne Kunstmusik bemühten. So wies der Musikschriftsteller Rudolf Réti auf die „starke Begabung“ Vepriks hin, „der, auch propagandistisch für die jüdische Musik tätig, einen internationalen Zusammenschluß aller dafür interessierten Kreise erstrebt.“<sup>29</sup> Auch in der Rubrik „Von jüdischer Musik“,

die Alice Jacob-Loewenson, Pianistin und Musikkritikerin, seit August 1928 in der zionistischen „Jüdischen Rundschau“ redigierte, stößt man immer wieder auf Vepriks Namen.<sup>30</sup> Jacob-Loewenson selbst galt er als „der Radikalste in der russisch-jüdischen Komponistengruppe“, er habe „die Erfordernisse eines neuen jüdischen und gleichzeitig volkstümlichen Stils vielleicht am weitsichtigsten und konzentriertesten von allen erfaßt“. Die „monumentale Einfachheit“ seiner Werke unterscheide sich wohlthuend von „der forcierten und entlehnten Simplizität gewisser ‚Volkslieder‘-Komponisten. Er bleibt immer geschmackvoll und ohne Kompromisse.“<sup>31</sup> Die „Jüdische Rundschau“ verzeichnete auch die Berliner Aufführungen von Werken Vepriks.<sup>32</sup> In der Ausgabe vom 5. April 1929 findet sich der Beleg, dass die Uraufführung von Vepriks wichtigem Orchesterwerk „Lieder und Tänze des Ghetto“, op. 12, die bislang auf 1927 datiert wurde,<sup>33</sup> erst zwei Jahre später stattfand: „In Leipzig wurden durch Hermann Scherchen im Rahmen des ‚Allgemeinen Arbeiter-Bildungsinstitutes‘ die Lieder und Tänze aus dem Ghetto [sic!] von Alexander Veprik, Moskau, mit starkem künstlerischem und großem Publikumserfolg uraufgeführt“. Die Besprechung charakterisiert Vepriks Orchesterstil als „zum Teil aus rein jüdischem, volkstümlichem Kolorit gewonnen: Anlehnung an die instrumentalen Gruppen der jüdischen Volksmusikanten bei lustigen und bewegten Tanzrhythmen; kontemplativer Klang der menschlichen Trauer und des Elends [...] landschaftliche Öde und Einsamkeit. Als Vertreter der heutigen, durchaus lebensbejahenden und realistisch eingestellten sowjetrussischen Jugend hält sich Veprik mehr an das Klare, Humorvolle, manchmal Groteske und meidet die exaltierte Ekstase, das Synagogale und das Ritualistische. Seine musikalischen Inspirationen sind auch auf ihren Höhepunkten poetischer Art, die ihm erlaubt, immer im Rahmen des rein Musikalischen zu bleiben. Sein Orchesterklang ist farbig, mit scharfen Akzenten, die Mittel sind zwar aus der improvisatorischen Eigenart und den Elementen der Volksmusik hervorgegangen, sind aber zu Kunstgriffen umgewandt, orchestral umgedeutet, und darum künstlerisch vollwertig.“

Das Kürzel „V.“, mit dem die Rezension gezeichnet ist, deutet auf den deutsch-russischen Komponisten Vladimir Vogel, der damals auch als Kriti-

24 Einen Überblick gibt Eckhard John, Vexierbild „Politische Musik“. Stationen ihrer Entstehung – mit Blick auf Moskau. In: Berlin-Moskau 1900-1950, S. 239-244.

25 Siehe den Beitrag von Beate Schröder-Nauenburg in diesem Heft.

26 Siehe Veprik, Vstreči, Brief vom 26. Juni [1927] aus Berlin, S. 110-112.

27 Dieser Brief und ein zweiter vom 19. April 1928 befinden sich im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt a.M. Ich danke Susanne Schaal herzlich für entsprechende Auskunft.

28 Siehe beispielsweise Erich Katz, Neue Musik für Violine und Cello. In: Musikblätter des Anbruch, 1927, S. 145-148, S. 147: „Am interessantesten in mehrfacher Hinsicht ist die Musik Vepriks zu der Weise des jüdischen Totengebets. [...] Die Harmonik, die der junge, der Schule Mjaskowskys in Moskau entstammende Komponist schreibt, ist hart und kompromißlos, in ihr schwingt etwas von dem unerbittlich zwingenden Ethos Schönbergscher Klänge.“

29 Der Anteil der Juden an der Musikentwicklung in Rußland. In: Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft/Kunst und Literatur, Wien und Frankfurt a.M., 5 (1927) H. 1, S. 53-57, Zitat S. 57.

30 Jüdische Rundschau. Organ der Zionistischen Vereinigung für Deutschland. Berlin 1905-1938. Siehe die Ausgaben vom 3. Februar 1928, 24. August 1928, 13. November 1928, 11. Dezember 1928, 5. April 1929, 20. Oktober 1933, 23. Februar 1934.

31 Das jüngste Stadium der jüdischen Musik. In: Jüdische Rundschau vom 21. August 1928.

32 11. Dezember 1928: „Totenlieder‘ für Bratsche und Klavier (im Rahmen der Berliner Funkstunde); ‚Violin-Suite‘ und ‚Zwei hebräische Lieder‘ (in der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst); der ‚Kaddisch‘ wurde schon einmal im vorigen Winter innerhalb des Vortragszyklus von Alice Jacob-Loewenson in der Freien Jüdischen Volkshochschule von Frau Rahel Kaufmann gesungen.“

33 Jascha Nemtsov, Aleksandr Veprik. In: Komponisten der Gegenwart, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff., 17. Nachlieferung 1999, S. 7.

ker tätig war und vorwiegend für die sozialistische „Welt am Abend“ schrieb.<sup>34</sup> Wenngleich die Bekanntschaft zwischen Vogel und Veprik erst für das Jahr 1934 dokumentiert ist,<sup>35</sup> dürften sie sich schon früher kennengelernt haben, denn Vogel leitete seit 1926 die Musikabteilung der „Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland“ in Berlin.<sup>36</sup> Er war also auf deutscher Seite, wie Veprik auf russischer, für den Austausch zwischen sowjetischen und deutschen Musikern zuständig. So organisierte er 1931 eine Konzertreise des Komponisten und Dirigenten Berthold Goldschmidt nach Leningrad.<sup>37</sup>

Zur Zeit der Weimarer Republik, so lässt sich resümieren, besaß Veprik einen nicht unerheblichen Stellenwert innerhalb der deutschsprachigen Komponistenlandschaft. Seine Werke wurden häufig gespielt und stießen auf positive Resonanz, er hatte feste Verlagsverbindungen und gute Kontakte zu maßgeblichen Persönlichkeiten der deutschsprachigen Musikmoderne.

Nach der Machtübergabe an die NSDAP kam es zu einem radikalen Bruch. Aufgrund der dezidiert jüdischen Ausrichtung seines Schaffens stand Veprik sogleich auf der schwarzen Liste der NS-Musikverantwortlichen. Sein Name erschien in dem Nachschlagewerk „Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffener“, wenige Jahre später auch in dem berüchtigten „Lexikon der Juden in der Musik“.<sup>38</sup> Auf der anderen Seite identifizierten sich die Initiatoren der jüdischen Kulturbünde, die der wachsenden Entrechtung und Repression jüdisches Selbstbewusstsein entgegenzusetzen suchten, stark mit Vepriks Klangidiom. So gemahnte Joachim Stutschewsky im Oktober 1933, angesichts der „politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen im Judentum von heute“, an die „Pflicht der jüdischen Vereine sowie des Kulturbundes, sich für die jüdische Musik einzusetzen,“ und empfahl, zu diesem Zweck auch Werke Vepriks aufzuführen.<sup>39</sup> Wachsende Diskriminierung konstatierte der Dirigent, Komponist

34 Vogel hatte sich bereits kurz zuvor, am 11. Dezember 1928, in der „Jüdischen Rundschau“ über Veprik geäußert (S. 692).

35 Ich danke Idmarie Vogel, Zürich, herzlich für Kopien dreier Briefe Vepriks an Vogel (vom 12. Januar, 12. Februar und 15. März 1934). Für Entzifferungshilfe danke ich Agata Schindler.

36 Siehe Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn 1995, Bd. 2, S. 526.

37 Siehe Berthold Goldschmidt, *Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London*, hg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 1994, S. 167 f.

38 Hans Brückner/Christa Maria Rock, *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffener*, 3., bearb. und erw. Auflage München 1938, S. 293; *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher parteiamtlicher Unterlagen*, bearb. von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1941, S. 291. Auch hier ist übrigens Lodz als Geburtsort angegeben.

39 *Jüdische Rundschau* vom 20. Oktober 1933, S. 673.

und Musikschriftsteller Oscar Guttman im Februar 1934, „da man von den Programmen so gut wie aller Konzerte in Deutschland die Werke der Komponisten jüdischer Herkunft völlig verbannt hat“. Darum hielt es Guttman „nicht nur für eine Ehrenpflicht“, sondern eine „unbedingte Notwendigkeit“, zeitgenössische jüdische Komponisten wie Veprik zu spielen.<sup>40</sup> Und im September 1936, als der Reichsverband der jüdischen Kulturbünde in Deutschland seine große Kulturtagung in Berlin abhielt, pries dort der Pianist und Kritiker Hans Nathan in seinem Vortrag über „Jüdische Orchester- und Kammermusik“ Vepriks „Tänze und Lieder des Ghetto“ als „das beste jüdische Werk“, ihren Schöpfer als die „begabteste Erscheinung unter allen heutigen betont-jüdischen Komponisten. Folklorismus ist für ihn keine Farbe, sondern sein Lebenselement. Er hat die typische ostjüdische Gestik in sich; die übliche ostjüdische Depression hat er in eine humoristische, chaplinesk-fatalistische Weltanschauung umgeschmolzen. Jedes einzelne seiner Werke ist zu empfehlen“.<sup>41</sup>

Nachdem 1941 auch die Jüdischen Kulturbünde zerschlagen worden waren, gab es im NS-beherrschten Teil Europas keine legale Möglichkeit mehr, jüdische Werke aufzuführen. Am Ende des Krieges war Vepriks Musik, wie die zahlreicher anderer jüdischer Komponisten, im deutschsprachigen Raum in Vergessenheit geraten. Im sowjetischen Einflussbereich verhinderte der stalinistische Antisemitismus, der nach 1945 besonders heftig aufzuwallen begann, eine Renaissance der jüdischen Moderne. Ein starkes Tau, das die russische mit der deutschsprachigen Musik verbunden hatte, blieb gekappt bis in die jüngste Vergangenheit.

40 *Jüdische Rundschau* vom 23. Februar 1934, S. 14.

41 Zitiert nach: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*, hg. von der Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 287.