

**„Bin ich doch ein Fremder?“**

***Jüdische Komponisten im 19. und 20. Jahrhundert***

***Ein Film der  
Fachgruppe Musikpädagogik  
(Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften –  
Bergische Universität Wuppertal)***

***In Kooperation mit der  
Begegnungsstätte Alte Synagoge Wuppertal***

***Schirmherrin***  
**Dr. Sabine Leutheusser-Schnarrenberger**

*Gefördert von*

Dr. Werner Jackstädt-Stiftung

Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der BUW

Rektorat der BUW

Verantwortlich: Dr. Hans-Werner Boesch.

Die Texte '*Kollektive Identität*' und '*Rasse*' – *eine kleine Materialsammlung zu zwei problematischen Begriffen* sowie *Zum Programm* stammen von Dr. Hans-Werner Boesch.

## Grußwort der Schirmherrin

Sehr geehrte Damen und Herren,  
liebe Musikfreunde,

„fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“, so dichtete Wilhelm Müller und so klingt es uns in der Vertonung durch Franz Schubert in den Ohren. Die Fremdheit des Individuums gegenüber der Welt steht im Vordergrund dieses Liederzyklus. In diesem grandiosen Werk werden zahlreiche Bilder beschworen, um die Kälte der Menschen mit derjenigen der Umwelt gleichzusetzen. Wenn die gefrorenen Tropfen fallen, dann liegt das nicht nur an der verflossenen Liebe („das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh“). Es liegt ebenso an der Distanz und Differenz des Sängers zur Gesellschaft.

Es ist kein Zufall, dass mit der Romantik im 19. Jahrhundert dieses Thema des fremden Einzelnen inmitten einer kalten Gesellschaft auftaucht und solch breiten Raum erhält. Es entspricht – leider – der Erfahrung zahlreicher Gruppen im langen 19. Jahrhundert, nicht als Teil einer gesellschaftlichen Entwicklung begriffen zu werden. Doch waren wohl gegenüber keiner Gruppe die Anfeindungen so massiv wie gegenüber Jüdinnen und Juden.

Nach der Renaissance jüdischen Denkens in Deutschland und Europa, die maßgeblich durch die Haskalah und Moses Mendelssohn angestoßen worden war, mussten die Kinder und Enkel Mendelssohns einer anderen Realität ins Auge blicken: Die erwünschte Gleichstellung blieb weitestgehend aus. Partikuläre gesellschaftliche Anerkennung mischte sich mit Ablehnung und antijüdischen Attacken – gerade in der intellektuellen Elite machte sich eine antijüdische Stimmung breit. Die „deutsche Tischgesellschaft“ gibt beredtes Zeugnis davon.

Während im Übergang der Jahrhunderte ein Wagner besser den Ton der Zeit zu treffen schien, galten jüdische Komponisten als illoyal und suchten nicht selten, wie Jacques Offenbach, ihr Glück andernorts. Die Künstler, die bei dieser Veranstaltung im Fokus stehen, sie reflektieren allesamt diese Erfahrung aus teilweiser Anerkennung, Widerspruch, Fremdheit, Vertrautheit und Unsicherheit. Man muss nicht erst vollendete Brüche wie bei Mahler betrachten. Es genügen die inneren Zwistigkeiten, die uns hier und heute nicht mehr nur betroffen machen dürfen. Sie erfordern von uns ein entschiedenes Einstehen füreinander, für mehr Verbindlichkeit, Vertrautheit, Anerkennung, Respekt und Gesprächsfähigkeit.

Jüdisches Leben nicht als fremd zu begreifen, sondern als Teil Deutschlands, führt zu einer Aussöhnung mit unserer eigenen Geschichte. Denn es war für unzählige jüdische Familien der 1920er Jahre völlig normal, sich den Klängen Beethovens, Schuberts oder eben eines konvertierten Juden wie Mahler hinzugeben.

Ich bin deshalb dem Organisator, Herrn Dr. Boesch, und allen, die diese Veranstaltung begleitet und ermöglicht haben, dankbar, ein Zeichen für jüdisches Leben zu setzen und durch die Auseinandersetzung mit dem Fremdheitsgefühl bei deutschen und anderen jüdischen Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts die gesellschaftliche Bedeutung von Kultur herauszustellen. Das ist heute so aktuell und wichtig wie vor 200 Jahren. Ich wünsche Ihnen beim Zuhören, Nachdenken und Diskutieren viel Freude und vor allem gute Gespräche.

In Vorfreude auf ein musikalisches und gesellschaftliches Erlebnis grüßt Sie

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'S. Leutheusser-Schnarrenberger', written in a cursive style.

Sabine Leutheusser-Schnarrenberger

## 'Kollektive Identität' und 'Rasse' – eine kleine Materialsammlung zu zwei problematischen Begriffen

„Meinen Eltern bereitete ihre Identität überhaupt keinen Kummer“, schreibt Marcel Reich-Ranicki rückblickend in seiner Autobiographie. „Darüber haben sie, dessen bin ich ganz sicher, nie nachgedacht, nie nachdenken müssen.“ Wäre sein Vater gefragt worden, hätte er gesagt, er sei „natürlich ein Jude und sonst nichts“ – und seine Mutter hätte „ganz gewiß“ die gleiche Antwort gegeben.<sup>1</sup>

### *Natürlich ein Jude?*

Der Soziologe Bernhard Giesen stellte die These auf: „Kollektive Identität [...] wird in sozialen Prozessen konstruiert“, wobei sie „gerade den Umstand zu verbergen [hat], daß sie selbst sozial konstruiert wurde“; denn sonst „könnte das identitäts-sichernde Fundament [...] unter Kontingenzverdacht geraten“<sup>2</sup>, also den Anschein verlieren, 'von Natur aus' so und nicht anders zu sein. „Wenn die Unterscheidung zwischen innen und außen auf Geschlecht oder Generation, Verwandtschaft oder Herkunft, Ethnizität oder Rasse beruht, dann sprechen wir von primordialen Codierungen. Primordiale Codes verbinden die grundlegende Differenz zwischen uns und den anderen an ursprüngliche und scheinbar unveränderbare Unterscheidungen [...]. Der abendländische Begriff für diesen Bereich ist *Natur*.“<sup>3</sup>

Wenn aber kollektive Identität ein Konstrukt ist, kann eine Erschließung von scheinbar unveränderlichen Wesenskernen eines Kollektivs auch nur zu konstruierten Eigenschaften führen; in wissenschaftlicher Perspektive muss an die Stelle von *Identitätsererschließung* die Beschäftigung mit *Identitätszuschreibungen* treten<sup>4</sup>.

Kollektive Identität beruht nach Jan Assmann „auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, die durch [...] die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt wird“. Das Symbolsystem umfasst nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern auch „Riten und Tänze, Muster und Ornamente, [...] Essen und Trinken, Monumente, Bilder, Landschaften“; kurz: „Alles kann zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, Stuttgart 1999 (hier: 8<sup>1999</sup>), 12 und 14.

<sup>2</sup> Bernhard Giesen, *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*, Frankfurt a. M. 1993, 28f.

<sup>3</sup> Bernhard Giesen, *Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation 2*, Frankfurt a. M. 1999, 32.

<sup>4</sup> Hans Manfred Bock, *Nation als vorgegebene oder vorgestellte Wirklichkeit? Anmerkungen zur Analyse fremdnationaler Identitätszuschreibung*, in: Ruth Florack (Hrsg.), *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 76), 11-36, hier: 32.

<sup>5</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hoch-*

Zum gemeinsamen Gedächtnis von jüdischen Bürger\*innen zählt der „Exodus als Erinnerungsfigur“<sup>6</sup> – der Auszug aus der ägyptischen Gefangenschaft, dessen im Pessach-Fest gedacht wird. Am Vorabend des Festes wiederum findet das Seder-Mahl statt, das z. B. in Gabriele Tergits Roman *Effingers* in der Zeit um 1890 beschrieben (und im Konzert gekürzt gelesen) wird.<sup>7</sup> „Seder“ heißt „Ordnung“: „Diese Ordnung wiederholt sich von Jahr zu Jahr in identischer Weise. Zugleich vergegenwärtigt aber der Seder-Abend den Auszug aus Ägypten“<sup>8</sup>.

Moses Mendelssohn hatte sich schon 1783 in seiner Schrift *Jerusalem* auf das Einhalten der „Zeremonialgesetze“ als zentral für die kollektive Identität des Judentums beschränkt.<sup>9</sup> „Wer sich der angestammten Religion nicht ganz entsagte, dessen jüdisches Bewußtsein blieb an bestimmte affektgeladene Symbole gebunden“<sup>10</sup>.

Seit dem 19. Jahrhundert wurde jedoch „das speziell jüdische Traditionsgut, das jahrhundertlang Geist und Charakter geformt hatte, weitgehend fallengelassen“<sup>11</sup>, denn „die Beachtung der jüdischen Bräuche wirkte hemmend bei der immer mehr einsetzenden Berührung mit Nichtjuden“<sup>12</sup>. Beispielhaft dafür mag die Erinnerung György Ligetis an seine Jugendzeit stehen: „Unsere Familie gehörte jener Schicht von 'assimilierten' mitteleuropäischen Juden an, die die Verbindung mit der jüdischen Religion und Kultur fast verloren hatten“<sup>13</sup>. In seiner Schrift *Mein Judentum* schreibt Ligeti: „Zwar war mein Vater Mitglied der jüdischen Gemeinde, doch hielt er nichts von Religion. Er war Atheist und Sozialist und glaubte nur an die Naturwissenschaften und die Macht der Vernunft. Trotzdem pflegte er freundschaftliche Beziehungen sowohl zum Rabbiner der Stadt als auch zum calvinistischen Pfarrer. Die Synagoge lag gleich in der Nachbarschaft, doch wir besuchten sie nie, jüdische Feiertage wurden nicht gehalten, Ruhetag war der Sonntag.“<sup>14</sup>

---

*kulturen*, München <sup>7</sup>2007 (Erstausgabe: München 1992), 139.

<sup>6</sup> Ebd. 200-202.

<sup>7</sup> Gabriele Tergit, *Effingers. Roman. Mit einem Nachwort von Nicole Henneberg*, Frankfurt a. M. <sup>5</sup>2019, 293-295. – Tergits Roman ist eine Familien- und Zeitchronik zwischen 1878 und 1948. Der im Roman beschriebene Seder-Abend findet kurz vor der Heirat von Paul Effinger mit Klärchen Oppner statt.

<sup>8</sup> Assmann, *Gedächtnis*, 90.

<sup>9</sup> Jakob Katz, *Juden und Judentum im 19. Jahrhundert*, in: Jakob Katz, *Zur Assimilation und Emanzipation der Juden. Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1982, 175.

<sup>10</sup> Ebd. 171.

<sup>11</sup> Ebd. 170.

<sup>12</sup> Ebd. 176.

<sup>13</sup> György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. 2, Mainz etc. 2007, 15.

<sup>14</sup> Ebd. 21. – Vgl. auch Giesen, *Kollektive Identität* (wie Anm. 3), 297: „Die Assimilation von Lebensformen zwischen Juden und Nichtjuden führte sogar zu besonderen Versuchen von Juden, die jüdische Identität durch Rückbesinnung auf orientalisch Ursprünge [...] zu rekonstruieren oder im Bau von Synagogen im orientalischen Stil zu dokumentieren.“

Die hier angesprochene „Assimilation“ ist eine Überschreitung vermeintlich 'natürlicher' Grenzen; sie „verwischt die Unterscheidung und stellt die Grenze selbst in Frage“<sup>15</sup>. Die Grenzüberschreitung kann durch Passagerituale kontrolliert werden, zu denen auch die Taufe gehört: als sinnlich erfahrbare Überschreitung zu christlichen Konfessionen oder – mit den Worten Heinrich Heines – als „*Entre Billet zur Europäischen Kultur*“<sup>16</sup>.

Die Taufe musste aber nicht zwangsläufig vor Ausgrenzungen schützen: Als sich der im Alter von sieben Jahren getaufte Felix Mendelssohn 1832 als Leiter der *Berliner Singakademie* bewarb, vernahm am Tag der Abstimmung Mendelssohns Freund Eduard Devrient das Wort, die Singakademie sei ein christliches Institut und es sei „darum unerhört, daß man ihr einen Judenjungen zum Director aufreden wolle“ – obwohl allgemein bekannt war (so Devrient), dass „Felix christlich erzogen war“<sup>17</sup>.

Richard Wagner betonte in seinem berüchtigten Aufsatz *Das Judentum in der Musik*, „der Jude“ habe etwas „unangenehm Fremdartiges“<sup>18</sup>, und bezog dies anschließend auch auf seinen Komponisten-Kollegen (und -Konkurrenten) Felix Mendelssohn: „Alles, was sich bei der Erforschung unsrer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot“, steigere sich „zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen *Felix Mendelssohn-Bartholdy* [!]“<sup>19</sup>.

Wagner konzidierte zwar, Mendelssohn sei „ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle“ gewesen, er habe „die feinste und mannigfachste Bildung“ genossen, er habe „das gesteigertste, zartempfindende Ehrgefühl“ besessen; aber dennoch habe er in seinen Kompositionen nicht erreichen können, „auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten“. Ein Jude sei eben nicht fähig, „sich uns künstlerisch kundzugeben“<sup>20</sup>.

Offensichtlich wurde die Taufe von Wagner nicht als 'Eintrittskarte' akzeptiert. Juden wurden nicht mehr vornehmlich „als eine Religionsgemeinschaft“ behandelt<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Giesen, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 2), 51.

<sup>16</sup> Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [DHA], Bd. 10. Hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1993, 313 (Prosaskizzen).

<sup>17</sup> Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy [!] und Seine Briefe an mich*, Leipzig <sup>2</sup>1872, 149 (hier auch die Fußnote).

<sup>18</sup> Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, in: Richard Wagner. Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften. Hrsg. von und eingel. von Martin Gregor-Dellin, München-Zürich 1982, 175.

<sup>19</sup> Ebd. 184. Im Folgenden: 184f.

<sup>20</sup> Ebd. 179.

<sup>21</sup> Vgl. Giesen, *Kollektive Identität* (wie Anm. 3), 266.

Arthur Schnitzler notierte am 1. November 1918 in sein Tagebuch über sich: „als oesterr. Staatsbürger jüdischer Race zur deutschen Kultur mich bekennd“<sup>22</sup>.

### Jüdische *Race*?

In Gabriele Tergits Roman *Effingers* beklagt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer der Protagonisten: „Wir haben ein halbes Jahrhundert an die Darwinsche Lehre geglaubt, daß der Mensch ein Produkt seines Milieus ist, an den Fortschritt der Menschheit. Die Welt macht eine fürchterliche Wendung zum Pessimismus. Sie glaubt an den völlig ungeklärten Begriff der Rasse“.<sup>23</sup> Um 1900 gehörte „die Unterscheidung zwischen Rassen [...] zum geläufigen Repertoire nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Intellektuellen“<sup>24</sup>, zu denen auch Arthur Schnitzler zählte. „Seit den 1880er Jahren beteiligten sich auch jüdische Wissenschaftler aktiv an den Diskursen der Rassenanthropologie.“<sup>25</sup>

Hier ist nicht der Ort, die Geschichte des Rassismus nachzuzeichnen<sup>26</sup>. Daher sei lediglich auf die *Jenaer Erklärung*<sup>27</sup> verwiesen, die in jüngster Zeit im Zusammenhang des 112. Jahrestages der Deutschen Zoologischen Gesellschaft verabschiedet wurde. Dort wird in aller Deutlichkeit gesagt, dass „das Konzept der Rasse [...] das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung ist“. Die aufgrund eines biologisch begründeten Rassismus angenommene Analogie z. B. zu Haustierrassen habe „dazu verführt, mit gleichem Recht von Menschenrassen [...] sprechen zu können“, was jedoch völlig verfehlt sei: „Haustierrassen sind ausschließlich das Ergebnis menschlicher Züchtung und nicht das Ergebnis eines natürlichen, biologischen Prozesses“; Haustierrassen sind also auf menschliche Eingriffe, keinesfalls aber auf die 'Natur' zurückzuführen.

Wie 'kollektive Identität' beruht 'Rasse' auf menschlichen Konstruktionen: „Erst durch die wissenschaftliche Erforschung der genetischen Vielfalt der Menschen wurde die Rassenkonzepte endgültig als typologische Konstrukte entlarvt. Beim Menschen besteht der mit Abstand größte Teil der genetischen Unterschiede nicht zwischen geographischen Populationen, sondern innerhalb solcher Gruppen. Die höchste genetische Vielfalt findet sich auch heute noch bei Menschen auf dem

<sup>22</sup> Arthur Schnitzler, *Tagebuch. 1917 bis 1919*. Vorgelegt von Werner Welzig, Wien 1985, 199.

<sup>23</sup> Tergit, *Effingers* (wie Anm. 7), 461.

<sup>24</sup> Giesen, *Kollektive Identität* (wie Anm. 3), 255.

<sup>25</sup> John M. Efron, [Art.] *Rasse*, in: Dan Diner (Hrsg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Bd. 5, Stuttgart 2014, 91.

<sup>26</sup> Vgl. z. B. Giesen, *Kollektive Identität* (wie Anm. 3), 255-330.

<sup>27</sup> [https://www.uni-jena.de/190910\\_JenaerErklaerung.html](https://www.uni-jena.de/190910_JenaerErklaerung.html) (Abfrage vom 28.09.2019). Die folgenden Zitate sind der *Jenaer Erklärung* entnommen.

afrikanischen Kontinent. Dort liegen die Wurzeln und die meisten Verzweigungen im menschlichen Stammbaum. [...] Aus stammesgeschichtlicher Sicht sind somit alle Menschen Afrikaner.“

Marcel Reich-Ranicki stellte die unkomplizierte, ja naive Selbstbeschreibung seiner Eltern der eigenen gegenüber, die viel komplizierter ausfällt. Kurz nach seiner Übersiedlung 1958 in die BRD antwortete er auf die von Günther Grass gestellte Frage „Was sind Sie denn nun eigentlich“ spontan: „Ich bin ein halber Pole, ein halber Deutscher und ein ganzer Jude.“ Vier Jahrzehnte später gesteht er ein: „Hier stimmte kein einziges Wort.“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben* (wie Anm. 1), 11f.

## PRÄLUDIUM

Alfred Einstein, *Juden und Musik*

Felix Mendessohn Bartholdy (1809-1847)

*Präludium e-Moll*, op. 35, 1

## TEIL I

Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy* [!]

Felix Mendelssohn Bartholdy

„Zion streckt ihre Hände aus“

(Aus *Elias*, op. 70)

Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

*Le Baptême* (Taufgesang)

Salomon Jadassohn (1831-1902)

*Notturmo* für Flöte mit Begleitung des Pianoforte, op. 133

*Capriccio* für Flöte und Pianoforte, op. 137

György Ligeti, *Mein Judentum*

György Ligeti (1923-2006)

**2. Mesto, rigido e cerimoniale**

**3. Allegro con spirito**

( Aus *Musica ricercata*)

Arthur Schnitzler, *Die Fünfte von Mahler*

Gustav Mahler (1860-1911)

**1. Satz: Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt**

(Bearbeitung für Pianoforte zu vier Händen von Otto Singer)

(Aus *Symphonie Nr. 5*)

## PAUSE

In der Pause erklingt der „Liebele“-Walzer von Arthur Schnitzler in der Bearbeitung des Haydn-Trios Wien: Michael Schnitzler, Violine (Enkel Arthur Schnitzlers); Walther Schulz, Violoncello; Heinz Medjimorec, Klavier.

Wir danken dem Haydn-Trio Wien, insbesondere Michael Schnitzler, für die Erlaubnis, die Aufnahme spielen zu dürfen.

## TEIL II

Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*

Fritz Kreisler (1875-1962)

*Liebesleid*

*Liebesfreud*

(Aus *Alt-Wiener Tanzweisen*)

Gabriele Tergit, *Effingers*

(Aus dem 41. Kapitel)

Paul Abraham (1892-1960)

*„Ich bin ja heute so glücklich!“*

(Aus dem Film *Die Privatsekretärin*)

Erwin Schulhoff, *Saxophon und Jazzband*

Erwin Schulhoff (1894-1942)

*3. und 4. Satz*

(Aus *Hot-Sonate für Alt-Saxophon und Klavier* [WV 95])

*Coco Schumann, Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*

George Gershwin (1898-1937)

*„I got rhythm“*

(Aus *Girl Crazy*)

Friederike Becht	<i>Rezitation</i>
Timon Landen	<i>Klavier</i>
Eri Uchino	<i>Klavier</i>
Andrea Keden	<i>Gesang</i>
Ewa Stoschek	<i>Gesang</i>
Korinna Kamarinea	<i>Querflöte</i>
Alexander Yakoniuk	<i>Violine</i>
Heiner Gulich	<i>Saxophon</i>
Roman Babik	<i>Klavier</i>
Lukasz Dworak	<i>E-Bass</i>
Philipp Humburg	<i>E-Gitarre</i>
Mirek Pyschny	<i>Schlagzeug</i>

\*\*\*

Hans-Werner Boesch	<i>Idee und Konzeption</i>
Thorsten Kellner	<i>Kamera, Schnitt, Bildgestaltung</i>
Jonas Christians	<i>Ton, Klanggestaltung</i>
Johanna Ebener-Holscher / Luis Cuypers	<i>Künstlerische, technische und administrative Assistenz</i>
Fabian Andričević	<i>Best Boy</i>

**Bibliographische Angaben zu den Texten im Film**  
(in der Reihenfolge ihres Vorkommens)

Alfred Einstein

*Juden in der Musik*, in: Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker, Zürich / Stuttgart 1957, 268-271.

Eduard Devrient

*Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy [!] und Seine Briefe an mich*, Leipzig<sup>2</sup>1872.

Heinrich Heine

*Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 10. Hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1993 (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)

Heinz und Gudrun Becker

*Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*, Wilhelmshaven 1983 (tmw 85)

György Ligeti

*Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. 2, Mainz etc. 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10,2)

Arthur Schnitzler

*Die Fünfte von Mahler*, in: Achim Aurnhammer u. a. (Hrsg.), Arthur Schnitzler und die Musik, Würzburg 2014 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3 / Klassische Moderne 20), 79-97

Stefan Zweig

*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 1992 (<sup>1</sup>Stockholm 1944)

Alexander Spitzmüller

„... Und hat auch Ursach, es zu lieben!“ Wien 1955 (Fricks Bücher der Weltpolitik 4)

Gabriele Tergit

*Effingers*. Roman. Mit einem Nachwort von Nicole Henneberg, Frankfurt a. M. 2019

Erwin Schulhoff

*Schriften*. Hrsg. und komm. von Tobias Widmaier, Hamburg 1995 (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke 7)

Coco Schumann

*Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*. Aufgezeichnet von Max Christian Graeff und Michaela Haas, München<sup>4</sup>2000

## Zum Programm

Abraham Mendelssohn, Sohn des Philosophen Moses Mendelssohn und Vater von Felix, hatte seine Kinder am 21. März 1816 taufen lassen, bevor er selbst sechs Jahre später diesen Schritt vollzog: „Nach seinem Übertritt zur evangelischen Kirche erwirkte sich Abraham die amtliche Bewilligung, den Doppelnamen Mendelssohn Bartholdy zu führen, der ihn und seine Nachkommen von den jüdischen Mendelssohn unterscheiden sollte.“<sup>1</sup> Jahre später schrieb er an seinen in England konzertierenden Sohn: „Heißt du Mendelssohn so bist du eo ipso ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist.“<sup>2</sup> Er hoffte, im Laufe der Zeit würde nur noch der Name 'Bartholdy' übrig bleiben.

**Felix Mendelssohn** (1809-1847) behielt aber zeitlebens den ursprünglichen Familiennamen bei: „Der zweite Name Bartholdy – ungewollt und unbeliebt auch bei seinen Geschwistern – war letztlich eine Konzession an den Willen des Vaters. Die etablierte Schreibweise des Namens Mendelssohn Bartholdy [ohne Bindestrich] kann daher auch als Sinnbild seiner – bewusst gelebten – jüdisch-christlichen und jüdisch-deutschen Identität betrachtet werden.“<sup>3</sup> –

Hans-Joachim Hinrichsen bezeichnet Mendelssohns *Präludien und Fugen op. 35* als „einen der grandiosesten Werkzyklen der romantischen Klaviermusik“<sup>4</sup>. Die komplizierte Entstehung umspannt ein Jahrzehnt (1827-1837). Robert Schumann, der Mendelssohn Hochachtung entgegenbrachte, schrieb in einer Rezension, die Präludien würden, „auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste [in e-Moll] gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort“<sup>5</sup>.

Als Mendelssohn im Sommer 1845 den Auftrag erhielt, für das Birmingham Music Festival ein Oratorium zu schreiben, brachte er den alttestamentlichen Stoff des Propheten *Elias*, der ihn schon lange Zeit beschäftigte, ins Spiel. Ein Jahr später wurde das Werk bei seiner Uraufführung begeistert aufgenommen.

Das Duett „Zion streckt ihre Hände aus“ – im Original mit Chor („Herr, höre unser Gebet“) – gehört zur Eröffnungsszene, die die Klage über eine anhaltende Dürre

---

<sup>1</sup> Max F. Schneider, *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*, Basel 1962, 15.

<sup>2</sup> Ebd., 20.

<sup>3</sup> Jascha Nemtsov, *Jüdisch-deutsche und jüdisch-christliche Identität*, in: Christiane Wiesenfeldt (Hrsg.), *Mendelssohn Handbuch*, Kassel / Berlin 2020, 21-30; hier: 29.

<sup>4</sup> Hans-Joachim Hinrichsen, *Werke für Klavier*, in: ebd., 363-390; hier: 375.

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Hrsg. von Heinrich Simon. Zweiter Band, Leipzig (1889), 48.

beinhaltet. Mendelssohn legte es dreiteilig an: Der Eröffnungsabschnitt wird zweimal leicht variiert, was einen „ritualartigen bzw. litaneihaften Eindruck“ hervorrufen mag.<sup>6</sup>

**Giacomo Meyerbeer** (1791-1864) erwarb zwar nicht durch Taufe das „Entre Billet zur Europäischen Kultur“<sup>7</sup>, zählte aber zu den erfolgreichsten Opern-Komponisten des 19. Jahrhunderts (was ihm zunächst die Bewunderung, dann die Verachtung seines Konkurrenten Richard Wagner<sup>8</sup> eintrug). Als Lebensmittelpunkt wählte der gebürtige Berliner schließlich Paris.

Mit der Komposition seiner *Mélodies* (Lieder), zumeist „für den Salon bestimmt“, war Meyerbeer „nicht weniger erfolgreich, als in seinen Opern.“<sup>9</sup> „Le Baptême“ (Die Taufe) – auf einen Text des Diplomaten Maurice de Flassan<sup>10</sup> – dürfte als Rollenlied aufzufassen sein. In die Harmonisierung des einfachen Strophenliedes flicht der Komponist den neapolitanischen Sextakkord ein, „eine Wendung, die Meyerbeer liebte“<sup>11</sup>.

Seit 1871 lehrte **Salomon Jadassohn** (1831-1902) als geachteter Lehrer am Leipziger Konservatorium (das von Felix Mendelssohn gegründet worden war) Klavier, Harmonielehre und Komposition. Bei Prüfungen „führten die Schüler häufig seine Werke auf“<sup>12</sup>, vielleicht auch das *Notturmo G-Dur* und das *Capriccio d-Moll*. Bereits 1865 hatte er die Leitung des Chores der jüdischen Synagoge übernommen. Trotz seiner Verdienste um das Leipziger Musikleben blieben Jadassohn „die vollen Bürgerrechte bis zum Ende seines Lebens versagt“<sup>13</sup>.

In einer autobiographischen Schrift beschreibt **György Ligeti** (1923-2006) das Verhältnis seiner Familie zum Judentum: „Unsere Familie gehörte jener Schicht von 'assimilierten' mitteleuropäischen Juden an, die die Verbindung mit der jüdi-

---

<sup>6</sup> Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Elias*, Kassel etc. 2005 (Bärenreiter Werkeinführungen), 54. Zur Entstehungsgeschichte von *Elias*: ebd., 18-33.

<sup>7</sup> Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 10. Hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1993 (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), 313.

<sup>8</sup> Besonders in dessen Schrift *Das Judentum in der Musik*, in: Richard Wagner. Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften. Hrsg. von und eingel. von Martin Gregor-Dellin, München-Zürich 1982.

<sup>9</sup> Heinz Becker, *Relexionen über Meyerbeers Mélodies*, in: Martin Just / Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1989, 335-346; hier: 335.

<sup>10</sup> Reiner Zimmermann, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biografie nach Dokumenten*, Berlin 1998, 210.

<sup>11</sup> Becker, 340.

<sup>12</sup> Beate Hiltner, *Salomon Jadassohn. Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1995, 141.

<sup>13</sup> Ebd., 16.

schen Religion und Kultur bereits fast verloren hatten, sich in Ungarn als Ungarn, in Österreich und Deutschland als Deutsche betrachteten und die nach 1933 gewaltsam daran erinnert wurden, daß sie Juden waren.“<sup>14</sup> Ein großer Teil seiner Familie, u. a. sein Vater, wurden im KZ ermordet.<sup>15</sup>

Über seine *Musica ricercata* schreibt Ligeti: „[I]ch komponierte sie 1951-52, als ich noch relativ jung war. Damals lebte ich in Budapest, und aufgrund der dortigen politischen Situation war ich völlig isoliert von allem, was in der 'westlichen' Musik geschah. [...] Der Titel *Musica ricercata* verweist eben auf diesen 'Versuch', nämlich mit der Tradition zu brechen und etwas Neues zu machen. [...] Der 'Versuchs'-Charakter des Werkes besteht auch darin, daß ich mir selbst Aufgaben mit strengen Regeln gestellt habe, so etwa im ersten Stück: Was kann ich aus einem einzigen Ton und seinen Oktavtranspositionen machen (der zweite Ton kommt erst am Schluß hinzu). Das zweite Stück ist aus drei verschiedenen Tönen entwickelt, im dritten beschränke ich mich auf vier Töne ([...] einen Dur- und einen Molldreiklang), und so geht es weiter: In jedem Stück wird die Anzahl der Töne um einen erhöht“.<sup>16</sup>

Die zweite Nummer der *Musica ricercata* („Mesto, rigido e ceremoniale“) verwendete der amerikanische Regisseur Stanley Kubrick in seinem letzten Film, *Eyes wide shut* (1999), der auf der Erzählung *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler basiert.

Der Dichter Arthur Schnitzler (1862-1931) war es „von klein auf gewohnt, das häusliche Musizieren als fixen Bestandteil in den Tagesablauf eingebettet zu haben“<sup>17</sup> – insbesondere das Klavierspiel zu vier Händen, bei dem ihm bis zu deren Tod seine Mutter die bevorzugte Partnerin war. Die Symphonien von **Gustav Mahler** (1860-1911) – von 1897 bis 1907 Hofopern-Direktor in Wien – begeisterten den Dichter in besonderem Maße, und er spielte sie gern vierhändig am Klavier. Der Favorit war dabei die *Fünfte Symphonie* (zu der Schnitzler auch einen Programm-Text verfasste).<sup>18</sup> Insofern 'rekonstruiert' unsere Aufführung Hausmusik bei Arthur Schnitzler.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> György Ligeti, *Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend*, in: Gesammelte Schriften 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz etc. 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10,2), 11-18; hier: 15.

<sup>15</sup> Ligeti, *Mein Judentum*, in: ebd., 20-28; hier: 27f.

<sup>16</sup> Ligeti, *Über Musica ricercata*, in: ebd., 154f.

<sup>17</sup> Monika Kröpfl, *Hausmusik in der Sternwartestraße. Der Pianist und Musikkennner Arthur Schnitzler*, in: Achim Aurnhammer u. a. (Hrsg.), *Arthur Schnitzler und die Musik*, Würzburg 2014 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3), 15-28; hier: 19; für das Folgende: bes. 16 und 24.

<sup>18</sup> Der vierhändige Klavier-Auszug dieser Symphonie (von Otto Singer) erfreute sich offenbar allgemein besonderer Beliebtheit: Er erschien bereits „einen Monat vor der Studienpartitur und zwei vor der Uraufführung und erreichte insgesamt sechs Auflagen“ (Peter Andraschke, *Mahlers Schaffensprozess*, in: Bernd Sponheuer / Wolfram Steinbeck, *Mahler Handbuch*, Stuttgart / Kassel etc. 2010, 127-139; hier: 136).

<sup>19</sup> Vgl. bes. Fußnote 17.

Über Mahlers Judentum notiert Jens Malte Fischer: „Dem Judentum als religiöser Kraft innerlich entfremdet, als kulturellem Bezugssystem wie seine Eltern schon nicht mehr angehörend, entschloss sich Mahler aus [...] taktischen und strategischen Gründen zur Taufe – das strategische Element sieht man schon an der Konversion zum Katholizismus im protestantischen Hamburg. Diese Konversion war nicht auf Hamburg oder Berlin gezielt, sondern auf Wien.“<sup>20</sup>

Die *Fünfte Symphonie* entstand 1901 bis 1903 – in der Zeit, als Mahler seine Ehefrau Alma kennenlernte und heiratete – und wurde 1904 in Köln unter Leitung des Komponisten mit geringem Erfolg uraufgeführt.<sup>21</sup> Im ersten Satz – „Trauermarsch“ – ist „[d]ie für den Marsch übliche Folge von Hauptsatz (A) und Doppeltrio (B) [...] leicht erkennbar“. Während aber die A-Teile nur geringfügige Veränderungen erfahren, sind die B-Teile bei zwar gleicher motivischer Substanz jeweils „anders disponiert“. Deren vom Trauermarsch (A) abweichender Charakter wird durch Vortragsangaben wie „Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild“ (Beginn des ersten B-Abschnitts) und „Klagend“ (gegen Ende des zweiten B-Teils) deutlich. „Der Satz schließt im Zeichen des Todes. Selbst die Klänge des zum dritten Mal wiederkehrenden Trauermarsches verklingen nun *morendo*, als entferne sich die Militärkapelle, die sie erzeugt.“

\*\*\*

Die „**Pause**“ wird gefüllt durch **Arthur Schnitzlers** *Liebelei. Walzer*, eine der wenigen (womöglich die einzige der) erhaltenen Kompositionen des musikliebenden Dichters. Der Walzer – in der Tradition der Strauß-Walzer – ist in einer Fassung für Klavier überliefert<sup>22</sup>. Die Bearbeitung für Klavier-Trio wurde vom Haydn-Trio, Wien (dessen Geiger Michael Schnitzler der Enkel des Dichters ist), erarbeitet. Mit Erlaubnis Michael Schnitzlers und des Haydn-Trios dürfen wir diese Aufnahme spielen.

\*\*\*

---

<sup>20</sup> Jens Malte Fischer, *Mahler. Leben und Welt*, in: Bernd Sponheuer / Wolfram Steinbeck (wie Fn. 18), 14-59; hier: 34.

<sup>21</sup> Federico Celestini, *Fünfte Symphonie*, in: Peter Revers / Oliver Korte (Hrsg.), *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*. Bd. 2, Laaber 2011, 3-51; hier: 3. Die folgenden Zitate: 11 und 13.

<sup>22</sup> Arthur Schnitzler, *Liebelei. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner, Berlin 2014 (Werke in historisch-kritischen Ausgaben). Dort im Anhang.

Der Geiger und Komponist **Fritz Kreisler** (1875-1962) war bereits mit sieben Jahren Schüler am Wiener Konservatorium. Als Geiger wurde er weltberühmt (er schrieb u. a. eine viel gespielte Kadenz zu Beethovens Violinkonzert), aber auch als Schöpfer von Musik: „Kreisler war der letzte der bedeutenden Geiger, die auch komponiert haben. [...] [A]m bekanntesten wurden seine größtenteils seit den 1890er bis in die 1910er Jahre entstandenen Charakterstücke für Violine und Klavier.“<sup>23</sup> Zu den Stücken, die zunächst anonym veröffentlicht wurden, bekannte sich Kreisler als Komponist erst 1935<sup>24</sup>. Im Jahr 1939 verließ Kreisler dauerhaft Europa und lebte in New York.

Der Ungar **Paul Abraham** (auch: Pál Ábrahám, 1892-1960) „komponierte [...] zuerst 'ernste Musik', v. a. Orchestermusik“<sup>25</sup>, bevor er mit Operetten – vor allem in Berlin – und Filmen sehr erfolgreich wurde: Einige seiner Lieder „zählten zu den bekanntesten Melodien der Zeit“. 1938 floh er nach verschiedenen Stationen des Exils schließlich „völlig verarmt nach New York“. In zerrüttetem (Geistes-) Zustand starb Abraham in Hamburg.

Das Lied „Ich bin ja heute so glücklich“ stammt aus dem Film *Die Privatsekretärin* (1931), der so erfolgreich war, dass er in mehreren Sprachen nachgedreht wurde.

„Bis 1932 wurden in Europa oft mehrere Sprachversionen desselben Films hergestellt.“<sup>26</sup> Die englische Fassung – aus der kurze Ausschnitte gezeigt werden – wurde unter dem Titel *Sunshine Susie* veröffentlicht; dessen hier zu sehende Hauptdarstellerin war, wie in der deutschsprachigen Vorlage, Renate Müller (1906-1937).

**Erwin Schulhoff** (1894-1942) trat als 15-jähriger in die Kompositionsklasse von Max Reger (in Leipzig) ein und schloss seine Studien in Köln ab. Wie bei vielen seiner Zeitgenossen wurde um 1920 Schulhoffs Interesse am 'Jazz' geweckt. Schulhoff bezeichnete seine Jazz-affinen Werke als „Kunst-Jazz“<sup>27</sup> und versuchte

---

<sup>23</sup> Mark Katz, [Art.] *Kreisler, Fritz*, in: MGG<sub>2</sub>, Personenteil 10, Kassel etc. / Stuttgart-Weimar 2003, Sp. 657f.; hier: 658.

<sup>24</sup> Im berüchtigten *Lexikon der Juden in der Musik* (Berlin 1940) wird Kreislers zunächst verschwiegene Autorschaft als „Fälschung“ eingestuft (Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine Folgen*, Köln 1999, 257).

<sup>25</sup> Elisabeth Th. Hilscher, Art. „Ábrahám, Paul“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 27.7.2021 ([//www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_A/Abraham\\_Paul.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Abraham_Paul.xml)). Auch für das Folgende.

<sup>26</sup> Thomas Koebner, [Art.] *Tonfilm*, in: Thomas Koebner (Hrsg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart <sup>3</sup>2011, 719-723; hier: 723.

<sup>27</sup> Markus Lüdke, „*strange sounds emanating from the piano ...*“. *Überlegungen zur Jazzrezeption an Erwin Schulhoffs Toccata sur le Shimmy „Kitten on the Keys“ de Zez Confrey [...]*, in: Tobias Widmaier (Hrsg.), „Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken“. Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994, Hamburg 1996 (*Verdrängte Musik* 11), 45-59; hier: 58.

so, sich von herkömmlichen Imitaten abzusetzen. In der *Hot-Sonate* für Alt-Saxophon und Klavier (1930 in der Berliner Funkstunde, der das Werk auch gewidmet ist, uraufgeführt) hebt Josef Bek als bestimmende Merkmale hervor: „Pentatonik, Quart-Quint-Harmonik, Akkordparallelen, Polyrhythmik und eine motorische Begleitung“<sup>28</sup>.

1941 wurde Schulhoff – mittlerweile sowjetischer Staatsbürger – ins Internierungslager Wülzburg (Bayern) gebracht, wo er am 28. August 1942 an Tuberkulose starb.<sup>29</sup>

Die Eltern von **George Gershwin** (1898-1937) waren als russische Einwanderer nach New York gekommen; der Name wurde in mehreren Stufen von Gershowitz nach Gershwin geändert (die Geburtsurkunde für „George“ – dies war nur der Rufname – lautete auf Jacob Gershwine)<sup>30</sup>. George fiel bereits als Kind durch seine musikalische Begabung auf; seinen ersten großen (auch internationalen) Erfolg errang er 1919 mit dem Song „Swanee“. In den folgenden Jahren erschienen viele seiner Songs zunächst in Musicals, so „I got rhythm“ 1930 in *Girl crazy* (darin debütierte die nachmals berühmte Sängerin Ethel Merman am Broadway). Nicht zuletzt durch diesen Song löste *Girl Crazy* „einen wahren Begeisterungssturm“<sup>31</sup> aus.

Der Jazz-Gitarrist Coco Schumann (1924-2018) erzählt in seiner Autobiographie, dieser Song sei die „Erkennungsmelodie“ der Ghetto Swingers gewesen, die aus Insassen des Konzentrationslagers Theresienstadt bestanden.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Josef Bek, *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*. Übers. von Rudolf Chadraba, Hamburg 1994 (Verdrängte Musik 8), 109.

<sup>29</sup> Ebd., 152.

<sup>30</sup> David Ewen, *George Gershwin. Vom Erfolg zur Größe*. Übers. von Wolf Harrath, München 1991 (New York 1956), 9-12. Für das Folgende bes. 20-29 und 63-66.

<sup>31</sup> Ebd., 188.

<sup>32</sup> Coco Schumann, *Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*. Aufgezeichnet von Max Christian Graeff und Michaela Haas, München 42000 (1997), 65.

*Dank an*

Dr. Sabine Leutheusser-Schnarrenberger

Kolleginnen und Kollegen der Fachgruppe Musikpädagogik

Uwe Blass, M. A.

Dr. Monika Wieser-Kröpfl

Pfr. Johannes Nattland

Michael Schnitzler (und das Haydn-Trio Wien)

Dr. Ulrike Schrader

Andrea Boresch