

Thomas Phleps

## Zwölftöniges Theater – 'Wiener Schüler' und Anverwandte in NS-Deutschland\*

### *Letzte Klarheit*

"In der abstrakten Vorstellung des universalen Unrechts geht jede konkrete Verantwortung unter."

1933 habe in Deutschland, so berichtete Otto Schumann (1938, 18) in der "verbesserten Auflage" seines *Opernbuches*, "die Zeit einer staatlich gelenkten Opernpolitik" begonnen – "man besinnt sich auf Werke der älteren Generation" (und jungen 'Pgg.' wie Paul Graener und Georg Vollerthun) "und schafft Raum für den Nachwuchs". Die angebliche musikalische Raumnot – wie später die geographische – behob man, indem "Zersetzungserscheinungen ausgemerzt" wurden: "die verstiegene Sinnlichkeit eines Franz Schreker ebenso wie die Gedankenverkrampfung eines Arnold Schönberg, die schnoddrige Anmaßlichkeit eines Kurt Weill wie die kalte Geschäftemachelei eines Ernst Krenek". All diese "Widerwärtigkeiten" summierten sich – für Schumann – zu einer "von Juden und jüdisch Versippten gepflegten Afterkunst", im ideologischen Tagwerk der musikbessenen NS-Skribenten indes wurde die rassistische Komponente Judentum meist mit dem nazistischen Zentralbegriff Bolschewismus verkoppelt und – ohne auch nur im Entferntesten mit konkreten Beweisführungen oder gar musikalisch-analytisch nachvollziehbaren Maßstäben aufwarten zu können bzw. wollen – mit dem Kampfbegriff Atonalität zu dem pejorativen Assoziationsfeld 'Kunstbolschewismus' zusammengezogen, zu einem eliminatorischen Konstrukt letztendlich, in dem sich Antisemitismus, -kommunismus und -moderne zu einem terminologischen Chaos verknäulten<sup>1</sup>. Daß all diese faschistischen Unterstellungen, Diskriminierungen und Diffamierungen durchaus nicht zur Ausgrenzung des Diffamierten führen mußten, sondern Atonales und Zwölftöniges – hier sogar mit Berufung auf die inkriminierte Vokabel – im NS-Musikbetrieb geduldet und mitunter gefördert wurden, gehört nicht etwa zur Rückseite des Hakenkreuzes, sondern scheint als probates Mittel des Terrorregimes systemimmanent.

Bevor indes am Verhältnis von "gelenkter Opernpolitik" und der bekanntesten Schönbergschen "Gedankenverkrampfung", der Zwölftontechnik, zu einem doch differenzierteren Blick auf den nazistischen Umgang mit moderner Musik angeregt werden soll, eine auf den Schülerkreis der – mehrfach dimensionierten – Kristallisationsfigur Arnold Schönberg beschränkte Situationsbeschreibung.

---

\* Der Beitrag basiert auf einem Mitte Oktober 1998 in Wien anlässlich des Symposions "Die 'Wiener Schule', der Ständestaat und der Nationalsozialismus" gehaltenen Vortrag. Die Kapitelüberschriften des hier um inhaltliche Aspekte und – eine mitunter spröde Gangart bedingende – Quellenverweise stark erweiterten Textes sind Theodor W. Adornos (1971a) kleinen moralischen *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* entlehnt, die jeweils nachfolgenden Motti ihrem derart überschriebenen Paragraphen. In beiden Fällen nicht intendiert ist eine über den Wortlaut hinausweisende Bedeutung.

<sup>1</sup> Zur nazistischen Begriffsbildung bspw.: "Ich bekenne mich [...] zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet. Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes. Wer von ihm ißt, stirbt daran" (Ziegler 1938, 24). Cf. zu diesem Komplex vor allem Schmidt-Faber 1974.

## Lücken

"Der Gedanke wartet darauf, daß eines Tages die Erinnerung ans Versäumte ihn aufweckt und ihn in die Lehre verwandelt."

Ab Mitte Januar 1926 unterrichtete Arnold Schönberg als "Verwalter einer Meisterschule für musikalische Komposition" an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin – "ausgerechnet jetzt, da die deutsche Musik sich langsam zu erholen beginnt, wagt man diesem Mann die höchste staatliche Approbation für seine Irrlehre zu geben", schrieb nach Schönbergs Berufung am 28. August 1925 Alfred Heuß (1925, 584), seines Zeichens Herausgeber der *Zeitschrift für Musik*. Bevor diese "Kraftprobe zwischen Deutschtum und – nun heißt es offen werden – spezifisch jüdischem Musikgeist" mit Schönbergs Rücktrittserklärung am 20. März 1933 zugunsten des – wie Heuß als guter deutscher Präfaschist die aufkommende Dämmerung visionierte – "Gedeihens der deutschen Musik" entschieden wurde, hatten dieser Berliner Dependance der 'Wiener Schule' im Verlauf von siebeneinhalb Jahren nachweislich 24 Schüler angehört. Über den von Stuckenschmidt (1974, 43; 1989, 494) weitergereichten 25., Fritz Reich, liegen außer einem Studienbeihilfebescheid der Akademie vom 13. April 1933 – dreieinhalb Wochen also nach Schönbergs Rücktrittserklärung – keinerlei Informationen vor (cf. Gradenwitz 1998, 327). Ein Überblick:

	Unterrichtszeitraum	Nachfolgend bzw. 1933
1 Winfried Zillig (1.4.1905 – 18.12.1963)	19.1.1926 – Frühj. 1928 seit Ende 1925 bei Schönberg	(NS)Deutschland
2 Walter Goehr (28.5.1903 – 4.12.1960)	26.1.1926 – WS 1927/28	1933 Emigration nach England
3 Walter Gronostay (29.7.1906 – 10.10.1937)	1.3.1926 – SS 1928	(NS)Deutschland (1937 gest.)
4 Adolph Weiss (12.9.1891 – 20.2.1971)	5.3.1926 – 1927	1927 Rückkehr in die USA
5 Roberto Gerhard (25.9.1896 – 5.1.1970)	16.3.1926 – Ende 1928 seit 1923 bei Schönberg	1929 Rückkehr nach Spanien
6 Josef Zmigrod (Allan Gray) (23.2.1902 – 10.9.1973)	21.3.1926 – 1928	1933 Emigration nach Paris
7 Charilaos Perpussa (10.5.1907 – 19.10.1995)	Dez. 1926 – SS 1927	1933 Rückkehr nach Griechenland
8 Max Walter (1.4.1899 – 1946)	Dez. 1926 – WS 1927/28	(NS)Deutschland
9 Johannes E. Moenck (28.3.1902 – 24.5.1960)	Dez. 1926 – WS 1927/28	(NS)Deutschland, 1937-40 inhaftiert
10 Miroslav Spiller (19.12.1906 – 30.11.1982)	Dez. 1926 – Semesterende ("probeweise")	1927 zunächst in die Schweiz
11 Leo Weiss (16.3.1905 – 1928)	Dez. 1926 – Semesterende ("probeweise")	1927 in die Schweiz (1928 gest.)
12 Marc Blitzstein (2.3.1905 – 22.1.1964)	Febr. – Juni 1927	1927 Rückkehr in die USA
13 Hansjörg Dammert (4.3.1910 – ?)	WS 1927/28 – WS 1929/30 SS 1928 u. ab SS 1929 beurlaubt	1933 KZ, dann Emigration nach Paris

14	Alfred Keller (5.1.1907 – 14.6.1987)	WS 1927/28 – SS 1930	1930 Rückkehr in die Schweiz
15	Peter Schacht (30.7.1901 – 25.1.1945)	WS 1927/28 – WS 1932/33	(NS)Deutschland
16	Nikos Skalkottas (8.3.1904 – 20.9.1949)	WS 1927/28 – SS 1932 WS 1930/31 beurlaubt	1933 Rückkehr nach Griechenland
17	Norbert von Hannenheim (15.5.1898 – 1944/45)	SS 1929 – WS 1932/33 SS 1932 abwesend	(NS)Deutschland
18	Natalie Prawossudowitsch (14.8.1899 – 1.9.1988)	SS 1929 – SS 1931	Mai 1931 nach Meran
19	Helmut Rothweiler (10.6.1906 – 2.6.1990)	WS 1929/30	(NS)Deutschland
20	Fried Walter (19.12.1907 – 8.4.1996)	WS 1929/30 – SS 1930	(NS)Deutschland
21	Rudolf Goehr (25.12.1906 – 1981)	SS 1930 – WS 1930/31	1933 Emigration nach Paris
22	Erich Schmid (1.1.1907)	WS 1930/31 – SS 1931	1933 Rückkehr in die Schweiz
23	Bernd Bergel (24.11.1909 – 2.3.1967)	WS 1931/32 – WS 1932/33	1933 Emigration nach Paris, 1934 Rückkehr, 1938 Emigration nach Palästina
24	Karl Alfred Deutsch (5.6.1903 – ?)	SS 1932 – WS 1932/33	1933 Emigration nach Paris (?)
25	Fritz Reich	? WS 1932/33 ?	?

Beiläufig angemerkt sei zu den – hier nur grob ermittelten – Unterrichtszeiten, daß Schönberg ab 1928 nicht mehr regelmäßig unterrichtete und der Assistent Josef Rufer immer häufiger den Meister vertreten mußte. Abgesehen von den Konzertreisen fiel sein Unterricht gesundheitsbedingt im WS 28/29 vollständig, im WS 29/30 bis auf den ersten Monat und im WS 1930/31 im ersten Monat aus. Seine einjährige Abwesenheit von Mai 1931 bis Anfang Juni 1932 schien – zumindest gegen Ende – nicht mehr allein der Genesung verpflichtet, denn Schönberg begann nach Geldquellen Ausschau zu halten, damit er – so in einem Brief vom 24. Mai 1932 – "nicht zu den Hakenkreuzlern und Pogromisten nach Berlin zurück muß" (zit. n. Stuckenschmidt 1989, 319). Auf Druck der Akademieverwaltung, die mit Gehaltssperre drohte, mußte er freilich. Das Nachfolgende ist bekannt: Am 1. März 1933 verließ Schönberg aus Protest gegen Max von Schillings rassistische Schmährede die Akademiesitzung und teilte am 20. März seinen Rücktritt mit. Die Berliner Dependence war geschlossen, und Schönberg emigrierte am 17. Mai nach Paris, wo ihm wenig später die von eben jenem NS-gläubigen Säuberer der Akademie, Schillings, unterschriebene Aufkündigung seines Beschäftigungsverhältnisses zugestellt wurde.

Bestandsaufnahme 1933: Von den zehn ausländischen Berliner Meisterschülern waren sieben – Blitzstein, Gerhard, Keller, Prawossudowitsch, Spiller, Adolph Weiss und Leo Weiss – bereits vor 1933 aus Deutschland weggegangen, die übrigen drei – Perpussa, Schmid und Skalkottas – kehrten 1933 in ihr Heimatland zurück. Von den vierzehn deutschen Schülern (ich beziehe hier Norbert von Hannenheim ein, der als Siebenbürger in der Nazi-Nomenklatur unter "Auslandsdeutscher" geführt wurde, auch nach 1933 freilich Rumäne blieb) wurden nach der Machtübergabe fünf – Ber-

gel, Deutsch, die Brüder Rudolf und Walter Goehr und Zmigrod/Gray (in Polen zwar geboren, aber 1910 nach Berlin übergesiedelt) – aufgrund rassistischer Verfolgung ins Exil gezwungen, einem – Dammert –, zunächst als 'Politischer' inhaftiert, gelang 1933 die Flucht aus einem KZ in die Schweiz, später nach Paris. Sein weiterer Lebensweg endete mehr als tragisch<sup>2</sup>.

Ins Exil gezwungen wurden auch in Deutschland tätige Schönbergschüler der 2. Wiener Generation, bspw. – aus politischen Gründen – Karl Rankl und Hanns Eisler, aber auch Josef Trauneck, wie Eisler nach der rassistischen Nazi-Arithmetik sogenannter 'Halbjude' (cf. Csipák 1990). Ins Exil gezwungen wurden auch Enkelschüler wie Stefan Wolpe, der im Herbst 1934 kurz, aber kompositorisch folgenreich bei Anton Webern Unterricht nahm, Theodor W. Adorno, 1925 Schüler Alban Bergs in Wien, und Peter Gradenwitz, im vornazistischen Berlin Privatschüler von Rufer und Eisler. Vor kurzem erst erschien sein – auch durch persönliche Bekanntschaften gestütztes – detail- und faktenreiches Panorama von 24 Lebensläufen bzw. – soweit ermittelbar – kompositorischen Werdegängen der Berliner Schönbergschüler<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Werner Herbers, der Leiter der Amsterdamer Ebony Band, konnte diesen Lebensweg – wie er mir berichtete – in akribischer Spurensuche weitgehend rekonstruieren — ein Leben voller politischer und privater Enttäuschungen und existentieller Not, endend in Drogensucht und elenden Betrügereien.

<sup>3</sup> Das Nachfolgende ist an den langjährigen Forschungen von Peter Gradenwitz (1998) orientiert, sucht aber – zumal bei den umfangreicheren Beschreibungen – weiteres Material heranzuziehen. Um auf der Täterseite das Ausmaß bzw. die Maßlosigkeit der rassistischen Verfolgung von Schönbergschülern zu dokumentieren, ein Blick in das von Theo Stengel und Herbert Gerigk in die NS-Welt gesetzte *Lexikon der Juden in der Musik* (1940, <sup>2</sup>1941, <sup>3</sup>1941), von den Verfassern zum wissenschaftlichen "Nachschlagewerk" nach erfolgter "Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen" (ib., S. 6) erklärt. Schönberg selbst ist mit einem mehrseitigen Hetzartikel bedacht, seine jüdischen Schüler, die bis auf Viktor Ullmann, der 1944 in Auschwitz ermordet wurde, ins Exil flüchteten, sind meist kommentarlos auf ihre Geburtsdaten und ihren Berufsstand reduziert:

- Erste Wiener Generation: Heinrich Jalowetz, Erwin Stein, Paul Stefan, Egon Wellesz
- Erste Berliner Generation: Alexander Jemnitz, Fritz Zweig (u.a. nicht verzeichnet: Eduard Steuermann)
- Zweite Wiener Generation: Hanns Eisler "(H)", Rudolf Kolisch "(H)", Paul A. Pisk, Kurt Roger, Walter Seligmann, Rudolf Serkin (u.a. nicht verzeichnet: Max Deutsch, Josef Trauneck, Viktor Ullmann)
- Zweite Berliner Generation: Marc Blitzstein, Bernd Bergel, Josef Zmigrod/Allan Gray (u.a. nicht verzeichnet: Karl Alfred Deutsch, Rudolf und Walter Goehr)

Enkelschüler: Friedrich Deutsch (ab 1936 Frederick Dorian), Peter Gradenwitz, Bernard Grün (später Grun), Otto Jokl, Ernst Hermann Meyer, Willi Reich, Theodor Wiesengrund-Adorno "(H)": "einer der betriebsamsten Wortführer der jüdischen Neutöner" (S. 292) (u.a. nicht verzeichnet: Stefan Wolpe).

## Antithese

"Der Distanzierte bleibt so verstrickt wie der Betriebsame; vor diesem hat er nichts voraus als die Einsicht, die in seine Verstricktheit und das Glück der winzigen Freiheit, die im Erkennen als solchem liegt."

Von diesen Berliner Schülern blieben 1933 acht in NS-Deutschland, ein Drittel immerhin und zudem ein äußerst heterogenes Grüppchen, das – bis auf die unmittelbare Täterschaft – unterschiedliche Facetten der Lebens- und Verhaltensweisen unterm Hakenkreuz widerspiegelt<sup>4</sup>:

Walter Gronostay konnte als geschätzter und erfolgreicher Filmmusikkomponist bis zu seinem frühen Tod – er starb 31jährig am 10. Oktober 1937 in Berlin – seine als 'Jüdin' gefährdete Ehefrau vor dem Zugriff der Nazis bewahren und seinem in gleicher Weise gefährdeten, mit Berufsverbot belegten Freund Bernd Bergel Aufträge für Rundfunk- und Filmmusiken verschaffen. Aus diesen Gründen wohl ließ sich Gronostay auf manches ein: Unter seinen elf, zwischen 1933 und 1937 geschriebenen Spielfilmmusiken produzierte er eine "vorzügliche musikalische Untermalung" (zit. n. Wulf 1983a, 375) zu *Friesennot* (1935), einem Film der ersten Blubo-Welle. Außerdem steuerte er – posthum – Musik zu Leni Riefenstahls *Olympia Film* (1938) bei.

Peter Schacht hingegen, der noch im Juli 1933 gegen den ausdrücklichen Wunsch des mit 'Pgg.' wie Paul Graener oder Max Trapp neugeformierten Vorstandes des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlervereins die Aufführung seines Streichquartetts beim 63. Deutschen Tonkünstlerfest in Dortmund durchsetzen konnte, wurde schnell als 'untragbarer Neutöner' aus dem NS-Musikbetrieb ausgeschaltet. Nach gelegentlichen Aufführungen im angrenzenden Ausland wurde 1937 der vom NS-Kritiker Ernst August Schneider nach der Dortmunder Aufführung bereits erhobenen Forderung, "derart konstruktiv erklügelten Äußerungen vorgestrigen Musizierwillens [...] eine Vorführung bei repräsentativen Musikfesten in Zukunft" zu verwehren (zit. n. Gradenwitz 1998, 269), auch auf internationalem Terrain entsprochen: Schacht mußte unter massivem Druck der Reichsmusikkammer seine bereits im Programm des Pariser IGNM-Festes annoncierten Zwei Stücke für Klarinette und Klavier zurückziehen. In der Folge unternahm er den Versuch, Orchestermusik "im alten Stil" zu komponieren, ging schließlich zu tonalen Ballett- und Tanzmusiken über. Im Mai 1941 wurde Schacht zum Kriegsdienst eingezogen.

Der Siebenbürger Norbert von Hannenheim, vor 1933 bereits mit dem Mendelssohn-Preis geehrt und relativ viel gespielt, konnte weiterhin einiges unterbringen – meist unter dem Schutzschild "Auslandsdeutscher" (so auch – und im Gegensatz zu Schacht – beim Pariser IGNM-Fest 1937) –, veröffentlichen aber konnte er nur und im Selbstverlag Konzerte und Suiten "im alten Stil". Ab 1936 wandte er sich aus finanzieller Not und mit einigem Erfolg dem volksmusikalischen Sektor zu, schrieb Divertimenti für Blechbläser, Bearbeitungen auslandsdeutscher Volkslieder (für Gesang, 2 Violinen, Klarinette und Violoncello), und rasch wurde dem einstigen "musikalische[n] Revolutionär und Bürgerschreck" im offiziellen Organ des Reichsverbandes für Volksmusik in der Reichsmusikkammer "ein enges Verhältnis zur deutschen Volksmusik" bescheinigt (Zimmerreimer 1936, 62). In derselben Zeitschrift veröffentlichte Hannenheim eine Reihe von Aufsätzen, in denen er – fern des auf diesem Gebiet übli-

<sup>4</sup> Übrigens blieb auch Josef Rufer, Schönbergs Assistent der Jahre 1926-1933, in Berlin, wo er zuletzt (1938-40) als Musikkritiker der *Berliner Morgenpost* tätig war, bevor er zum Kriegsdienst eingezogen wurde.

chen völkischen Gefasels – über handwerkliche Probleme schrieb und vom Schönbergschen 'Tiefsinn des Handwerks' zu retten versuchte, was zu retten war (cf. bspw. Hannenheim 1936). Viel schien es ihm, dem nicht erst seit 1933 psychisch Labilen (cf. Schmidt 1974, 203; Acker 1969, 8) nicht gewesen zu sein. Seinem Landsmann Wolf Freiherr von Aichelburg jedenfalls meldete Hannenheim, er habe "das genaue musikalische Äquivalent zur Geistlosigkeit anmaßenden Tyrannentums gefunden [...]: Eine von möglichst vielen Trompeten – oder auch Klavier, da klingt es noch gemeiner – angestimmte reine C-Dur-Fanfare, wobei im Baß, punctus contra punctum, der C-Dur-Akkord in enger Lage die Fanfare begleitet. Sie lautet g-c-e g, g-e, g, g-e c-e-g. Das ist die Formel für alles, was heute um uns geschieht" (zit. n. Gradenwitz 1998, 149)<sup>5</sup>.

Max Walter wiederum hielt sich, nachdem ihm 1934 wegen politischer Unzuverlässigkeit (er war nach kurzer Mitgliedschaft aus der Reichsmusikkammer ausgetreten) der bereits zugesprochene Mozart-Preis entzogen worden war, als Organist an der Mater dolorosa in Berlin-Lankwitz (cf. *Deutscher Musiker-Kalender* 1943, Bd.1, 80) und Privatmusiklehrer über Wasser. 1943 wurde er zum Kriegsdienst einberufen.

Max Walter starb 1946 in einem Kriegsgefangenenlager, Peter Schacht wurde Ende Januar 1945 von einer Granate getötet, und Norbert von Hannenheim gilt seit 1944/45 als verschollen<sup>5a</sup>.

Von den auf die Hälfte dezimierten, überlebenden Berliner Schülern war Helmut Rothweiler aus finanziellen Gründen nur kurz bei Schönberg und später kaum kompositorisch tätig. Er wurde 1933 Organist und Kantor an der Hospitalkirche in Stuttgart, ein Amt, das der spätere Kirchenmusikdirektor auch nach 1945 an anderer Stelle weiter ausübte. Während des Krieges war er Singeleiter bei der Marine, bei deren unchristlichen Seefahrten auch ebensolche Lieder zu erklingen hatten.

Fried Walter, ebenfalls nur kurz bei Schönberg – allerdings nicht aus finanziellen, sondern musikalischen Gründen –, wurde 1933 freier Mitarbeiter am Leipziger Rundfunk, ging mit dem Frauen-Quartett 'Die Allotrias' auf Reisen, reüssierte schließlich Ende der 30er Jahre als Opernkomponist (*Königin Elisabeth*, UA am 24.11.1939 in Stockholm, ab 16.3.1940 in Hamburg, *Andreas Wolfius*, UA am 19.12.1940 an der Berliner Staatsoper). Nach dem Krieg war Walter über 25 Jahre beim RIAS Berlin und fühlte sich – da seine kompositorische Anerkennung trotz großer Produktivität (sein Werkverzeichnis umfaßt über 500 Kompositionen und nahezu 250 Bearbeitungen) ausblieb – als 'NS-Komponist' verfeimt<sup>6</sup>. Von Schönberg hatte er sich bereits in

<sup>5</sup> Hannenheims Werke sind weitgehend verschollen, wurden wohl auch z.T. von ihm selbst vernichtet (cf. Acker 1969, 9). Veröffentlichten konnte er nach 1933 allein zwei seiner volksmusikalischen Werke: *Drittes Volksmusik-Divertimento* für Blechbläser (Leipzig: Litolf 1937) und *Was helfen mir tausend Dukaten*. Volksliedvariationen für kleines Orchester (Köln: Tonger 1940). Seine Kompositionen "im alten Stil" blieben ungedruckt, wurden aber z.T. von ihm im Selbstverlag als handschriftliches Leihmaterial angeboten: *1. Konzert für Orchester in einem Satz*, *1. Suite im alten Stil* für kleines Orchester, *Suite im alten Stil* für (reines) Streichorchester.

<sup>5a</sup> Kürzlich erst konnte Peter E. Gradenwitz nachweisen, dass Hannenheim nicht - wie bislang angenommen - durch einen Bombenangriff in Berlin zu Tode kam, sondern Juli 1944 als "gemeingefährlich geisteskrank" in die Wittenauer Heilstätten eingeliefert, Ende August nach Obrawalde-Meseritz (Landesanstalt) verbracht und dort wohl umgebracht wurde; cf. Peter E. Gradenwitz: Ein Fall von "Genie und Wahnsinn". Glanz und Elend des Norbert von Hannenheim. Berichtigung verbreiteter Sekundärquellen. In: *Die Musikforschung* 54. 4/2001, S.438-444, hier S. 443.

<sup>6</sup> Kurz nach Kriegsende übrigens nicht zu Unrecht. Wie Fried Walters bzw. – mit bürgerlichem Namen – Walter Emil Schmidts Entnazifizierungsunterlagen belegen, stand er Mitte 1946 – wahrscheinlich aufgrund einer Denunziation – "im amerikanischen Sektor auf der schwarzen Liste und [hatte] Auftrittsverbot" (Brief Walters an die Entnazifizierungs-Kommission Berlin-W vom

seinem zweiten und letzten Studiensemester (SS 1930) abgewandt – angeblich, da er "merkte, daß Schönberg aus dem Kopf kein Motiv von sich nachpfeifen konnte" (zit. n. Gradenwitz 1998, 149). In späteren Jahren begann er fast manisch schon, Belegstellen gegen die neue sprich atonale Musik zu sammeln. Das umfangreiche Konvolut – von Straussens "Schönberg sollte lieber Straße fegen" aufwärts – liegt u.a. bei seinem Hausverlag Bote & Bock in Berlin.

Als einziger einen anderen Weg ging Johannes E. Moenck. Seit 1928 Mitglied der KPD, schloß er sich wie Eisler nach seiner Lehrzeit der kommunistisch orientierten Arbeitermusikbewegung an und arbeitete als Musiker und Komponist bei der Berliner Agitproptruppe 'Sturmtrupp Alarm' mit<sup>7</sup>. Ab 1933 war Moenck im antifaschistischen Widerstand aktiv, tauchte 1935 als Postbetriebsarbeiter beim Reichspostzentramt im Luftpostdienst Tempelhof ab, wurde aber 1937 "wegen Vorbereitung zum Hochverrat" in Tegel inhaftiert und 1939 in die Wittenauer Heilstätten für Geisteskranke überführt. 1940 überraschenderweise entlassen, arbeitete er bis Kriegsende als Sekretär des ehemaligen Generalkonsuls in Washington, Dr. K. von Lewinski.

Winfried Zillig schließlich, der achte und letzte der im Lande Gebliebenen und recht eigentlich der erste, da schon in Wien Privatschüler Schönbergs, hatte die Theaterlaufbahn einschlagen. Die Karriereleiter führt ihn nach einer einjährigen Assistenz bei Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper 1928 als Solorepetitor ans Landestheater Oldenburg, 1932 als Kapellmeister an die Düsseldorfer Oper. 1937 wechselte er an die Essener Oper und 1940 als 1. Opernkapellmeister an das neu eröffnete Reichsgautheater in Posen. Hier übernahm er auch die Leitung der Fachschaft Komponisten im Reichsgau Wartheland der Reichsmusikkammer (cf. *Deutscher Musiker-Kalender* 1943, Bd.2, 318), war also Landesleiter unter seinem, Opern mit "stählerner Diatonik" (zit. n. Klein 1984a, 152) komponierenden Kollegen, Reichsfachschaftsleiter Werner Egk. Nach dem Krieg kehrte Zillig kurzzeitig an die Düsseldorfer Oper zurück, war von 1947-1951 Chefdirigent beim Hessischen Rundfunk und – nach einigen mehr oder weniger unfreiwilligen Jahren als freier Komponist – von 1959 bis zu seinem Tod Ende 1963 Musikabteilungsleiter beim Norddeutschen Rundfunk.

Beim Lehrer Schönberg stand Zillig hoch im Kurs. Bereits 1928 lobte dieser ihn als "hochbegabten Komponisten", der "Idealismus, Schwung und Begeisterungsfähigkeit" besitze und "wie ein wirklicher Künstler, in seiner Kunst und für sie" lebe (zit. n. Schuhmacher 1972, 130), 1935 zählte er mit Hannenheim zu den einzigen Berliner Kandidaten für Schönbergs (Alban Berg) brieflich annoncierten "Schutzbund für geistige Cultur"<sup>8</sup>, und 1948 gelangte er auf die Liste der zehn seiner "unzähligen" Schüler, die "Komponisten geworden sind" (Schönberg 1989, 247).

---

24.8.1946). Walter konnte seine "völlig unpolitische Einstellung" durch mehrere Erklärungen (u.a. von seinem bevorzugten Librettisten Christof Schulz-Gellen) nachweisen. Funktionsposten hatte er während der Nazi-Zeit nicht innegehabt, war auch nie 'Pg.' (cf. Akten im Bundesarchiv Berlin).

<sup>7</sup> 'Sturmtrupp Alarm' rekrutierte sich vorwiegend aus Mitgliedern der 'Roten Raketen', die – als Werbetruppe des Rotfrontkämpferbundes – im Zuge des 'Blutmai' 1929 verboten worden war. Mitte Mai 1930 wurde der 'Sturmtrupp Alarm' von der Roten Hilfe übernommen und durfte später – als Belohnung für engagierte Mitgliederwerbung – durch die Sowjetunion reisen. Die Truppe, in der Moenck den früheren musikalischen Leiter Emil Futran ersetzte (der als sozialdemokratischer Abweichter bis in die nach 1945 publizierten Liederbücher hinein zur persona non grata erklärt wurde), spielte bis Anfang 1933. Zwei Liedkompositionen Moencks – *Proletarische Selbstkritik* (1929) und *Ja, bei allen Wahlen* (1930) – finden sich in der Sammlung *Lieder der Agitprop-Truppen vor 1945* (= Das Lied – Im Kampf geboren, Heft 2). Hg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied. Leipzig: Hofmeister o.J. [1958], S. 62-67.

<sup>8</sup> Laut Schönbergs Brief an Berg v. 2.1.1935 sollte dieser "Schutzbund" übrigens entgegen seinem Nazi-Pendant, dem 'Kampfbund für deutsche Kultur' – und (mir zumindest) schwer verständlich –

Während der NS-Zeit kamen drei Zwölftonopern Zilligs zur Aufführung. Aber auch außerhalb des inneren Kreises gingen einige Komponisten nach 1933 in NS-Deutschland den – nach des Meisters Worten – akademisch nicht vermittelbaren Weg in die Geheimnisse musikalischer Zwölftönigkeit<sup>9</sup>. Um nicht zuletzt die Konsequenzen der Machtübergabe 1933 schärfer zu konturieren, sei dieser Weg zwar nicht von A bis Z, aber von Adorno über Paul von Klenau zu Zillig abgeschritten.

### *Hans-Guck-in-die-Luft*

"Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen."

Theodor W. Adorno klammerte sich nach der Machtübergabe "verzweifelt" – wie er recht bald bemerkte – "an die Möglichkeit [...], um jeden Preis in Deutschland zu bleiben". "Die Ereignisse" im Lande hätten ihn "zunächst sehr stumm gemacht und ganz auf [s]eine Dinge zurückgeworfen" (Adorno/Krenek 1974, 43). Daß dem Dinge nicht so war, ist hinlänglich bekannt. So ließ ihn seine bereits vor 1933 virulente Jazz-Aversion das Nazi-Verbot begrüßen, im Rundfunk 'Niggerjazz' zu übertragen, so empfahl er im Mai 1933, "Machwerke" wie Kálmáns Operette *Die Herzogin von Chicago* "auszumerzen", und so legte Adorno im Juni 1934 noch seine innerkompositorischen Maßstäbe ausgerechnet an mit Texten des Reichsjugendführers von Schirach hantierende, "bewußt nationalsozialistisch markierte" Männerchöre Herbert Müntzels an<sup>10</sup>.

Bekannt ist auch, daß ihm 30 Jahre später seine mit dem Goebbels-Wort vom "romantischen Realismus" bedruckte Fahne der Verfolgten in der Frankfurter Studentenzeitung *Diskus* vorgehalten wurde<sup>11</sup> und seine Antwort auf den ersten Blick wunderbar geriet: Er habe sich zu diesen "dummtaktischen Sätzen veranlaßt" gesehen, um der neuen Musik "zum Überwintern unterm Dritten Reich zu verhelfen" (Adorno 1984, 637f.). Oder sich selbst – wie in seinem Traum vom Weltuntergang aus den ersten Tagen der NS-Herrlichkeit: "ich hätte mich währenddessen in einem Keller versteckt gehalten und wäre dann, nach Weltuntergang, aus dem Keller herausgekrochen" (Adorno 1971b, 96). Emigrieren wollte Adorno jedenfalls unter keinen Umständen, selbst solchen des "politischen Anstands" (Adorno/Krenek 1974, 44) nicht, auch wenn ihm das "Widersinnige" derartiger Träumereien ebenso bewußt war wie die Tatsache,

---

unter "vollkommenem Ausschluß jeden politischen Einschlages" arbeiten (zit. n. Stuckenschmidt 1989, 497).

<sup>9</sup> Schönberg (1989, S. 246f.) apropos Lernerfolg und Lernerfolgskontrolle bei seinen Schülern: "Geheimwissenschaft ist nicht das, was ein Alchemist jemanden zu lehren sich geweigert hätte. Sie ist eine Wissenschaft, die überhaupt nicht gelehrt werden kann. Sie ist eingeboren oder nicht da".

<sup>10</sup> Zitate aus Adornos Aufsatz *Abschied vom Jazz* (*Europäische Revue* 9. 1933, S. 313-316) und seinen Aufführungskritiken in: *Die Musik* 25. 1933, H. 8, S. 622, u. 1934, H. 9, S. 712.

Adorno spricht freilich vom "Neger-Jazz", der rassistische Komparativ bspw. im Bericht "Niggerjazz im Rundfunk verboten" des *Berliner Lokal-Anzeigers* vom 12.10.1935 (gekürzt in Wulf 1983b, 385). Zur LTI-Vokabel "ausmerzen" hingegen entwickelte der Sprachästhet Adorno zeit seines Lebens keine kritische Distanz. Cf. zu Adornos jazzkritischen Einlassungen Steinert 1992, zum nicht eben widerspruchsfreien Umgang mit Jazz im Nazi-Staat Kater 1995 (zum Rundfunk-Verbot S. 92).

<sup>11</sup> Alois Melichar, selbsternannter "Überlebender des NS-Regimes" und Stratege eines Abwehrkampfes gegen die "heißen Zwölftonkrieger", hatte Adorno all dies bereits einige Jahre zuvor "aus dem primitiven Bedürfnis eines Menschen nach frischer Luft" unter die "deutsch-jüdische" Nase gehalten (Melichar 1960, 193/207/121/117, zu Adorno: 117-120); cf. zu Melichar auch *Zweite Lese*.



daß in der Nazi-"Ordnung" selbst "alle Mauselöcher verstopft sind" (Adorno 1971a, 39/178).

Vieles deutet darauf hin, daß der gesellschaftstheoretisch nicht gerade Unerfahrene den Ernst der Lage verkannte. Kaum war ihm am 11. September 1933, seinem 30. Geburtstag, als "Nichtarier" die *venia legendi* entzogen, bewarb er sich um Aufnahme in die Reichsmusikkammer (cf. Adorno/Berg 1997, 280) und prognostizierte er mit "exakter Phantasie", "daß die Reinigung des deutschen Volkskörpers sich in Aufräumungsaktionen totlaufen werde: nach der Entrümpelung der Dachböden käme vermutlich eine Propagandaaktion gegen die Ratten und dann die Parole Kampf dem Rost" (Haselberg 1983, 18). Bis zur endgültigen Emigration in die USA 1938 verbrachte er weiterhin seine Sommerurlaube unter diesen Volkskörpern, deren 'Aufräumungsaktionen' wohl auch ihm einen "offeneren Phantasiehorizont" (Adorno/Berg 1997, 286) ratsam scheinen ließen.

Indes: "Der Ausbruch des Dritten Reiches überraschte mein politisches Urteil zwar, doch nicht meine unbewußte Angstbereitschaft" (Adorno 1971a, 255). Deren Ausdruck findet sich freilich nicht in Adornos wenigen Beiträgen für die Nazipresse, die ihn später in den moralinsauren Anwürfen der Nachgeborenen zur tragischen Figur werden ließen, sondern an einer bis heute kaum beachteten Stelle. Adorno arbeitete in den ersten Monaten des Nazistaates intensiv an einer Zwölftöneroper bzw. einem zwölf-tönigen Singspiel. *Der Schatz des Indianer-Joe* – so der Titel seines auf der Fabel von Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (unter Verzicht auf die dort eingeflochtene Liebesgeschichte) basierenden Librettos – entfaltet exakt diesen Aspekt der "unbewußten Angstbereitschaft" am "Kindermodell". In den Text "eingekocht" (zit. n. Tiedemann 1979, 124) ist die Erfahrung der eigenen Kindheit – und der Schulzeit, von der Adorno in dem mit 1935 datierten angst erfüllten 123. Aphorismus der *Minima moralia* drastisch berichtet. Und da er in seiner einstigen Schulklasse die Urszene der 'nationalsozialistischen Volksgemeinschaft' erblickt, scheint ihm "im Faschismus [...] der Alp der Kindheit zu sich selbst gekommen" (Adorno 1971a, 257).

Ab September 1933 informierte Adorno seinen "lieben Herrn und Meister" Alban Berg über den Fortgang der Arbeit. Das Libretto sei fertig, die Komposition – selbstverständlich "kein 'Song'-stil, sondern [...] ordentliche und ausgewachsene Musik" – schreite, für seine "Schnecken-Verhältnisse, rasch voran". Auch habe er "gewisse Hoffnungen", daß das Singspiel an der Wiener Volksoper herauskomme. Zwei Monate später die letzte Information: er sei "so deprimiert", daß ihm "zum Komponieren die Freiheit" fehle (Adorno/Berg 1997, 276/280). In der Tat brachte Adorno nur zwei Lieder zum Abschluß, auf Bergs Anfrage nach Anschauungsmaterial reagierte er nicht mehr. Daß sein *Schatz* musikalisch ein Torso blieb, hing freilich von anderem ab, seinen alten Lehrer wollte er gleichsam nur auf die Fährte setzen – um viel mehr ging es in ihrem weitgehend inhaltsfreien Briefwechsel ohnehin nicht.

Dem Briefpartner Walter Benjamin indes ließ Adorno Ende 1933 sein Textbuch zukommen und war zutiefst getroffen, als sein "idealer Leser" sich von den "in den Kinder-Stoff" eingezogenen "Gräben" (ib., 276) wenig beeindruckt zeigte. Benjamin gestand zwar zu, daß "in den Falten von Toms Mantel [...] der Tod sitzt", bemängelte aber insgesamt Ungefährlichkeit und eine "Reduktion aufs Idyllische" (zit. n. Tiedemann 1979, 123f.). Um idyllische "Beschwörung von Kindheit" aber ging es Adorno, zumal seine eigene – außerhalb des schulischen Leids freilich – vom Glück gesegnet schien, gerade nicht. "Das ganze" sei vielmehr "ein Fluchtplan: Darstellung der Angst" (zit. n. ib., 124), eine Darstellung, die den thematischen Kern des Singspiels: das widersprüchliche Verhältnis der Intellektuellen zur (schlechten) Gesellschaft letztlich nicht am "Kindermodell", sondern am "Alp der Kindheit", dem Faschismus de-

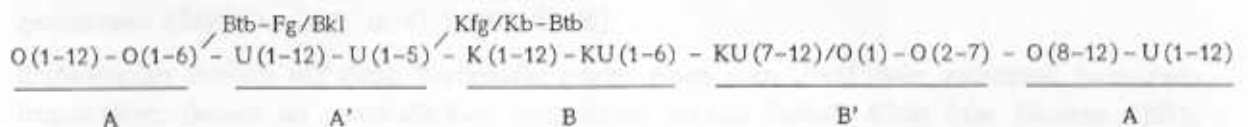
monstriert: "Einer ist totgegangen, keiner hat zugesehn, keiner ist schuldig. [...] Einer ist totgegangen, einer hat's getan, zwei haben zugesehn, alle sind schuldig, (*mit Nachdruck*) solange sie nicht reden", heißt es im *Lied vom Zusehen* des zweiten Bildes. Und bereits das erste Bild bringt ein *Totenlied* – nicht gerade üblich in einem Singspiel, auch wenn dieses Lied von einem Jungen für seinen toten Kater gesungen wird – mit der bedeutungsvollen Zeile "dir nahm er das Leben, mich lassen sie laufen". Dieses Lied ist eines der beiden fertiggestellten<sup>12</sup>, so daß hier eine – gewiß fragmentarische – Einsicht in die musikalischen Strategien des Komponisten möglich ist:

Die "ordentliche und ausgewachsene Musik" basiert auf einer Zwölftonreihe, die von tonaler Harmonik dominiert scheint:

Nbsp. 1 *Totenlied für einen Kater, Grundreihe*



Diese harmonischen Zuweisungen werden indes von Adorno durchweg gemieden, und – gleichsam im Widerstand gegen die Reihenkonzeption – durch die melodisch wie harmonisch verbindlichen Intervalle Tritonus und kleine Sekund bzw. die von ihr abgeleiteten Intervalle der großen Sext und kleinen None ersetzt. Während die aus motivischen Splintern kontrapunktisch sich entwickelnde Begleitung um einen aus den Reihentönen 1–3 abgeleiteten Quart-Tritonus-Klang gravitiert, hält die Singstimme meist ihr eigenes dodekaphones Territorium besetzt, vom Begleitsystem durchgängig durch Reibung mit eben jenen bevorzugten Intervallen abgegrenzt und auf sinnfällige Weise die Zeilenpaare strukturierend:



Eindeutig setzte Adorno in seiner Singspielmusik trotz zwölftöniger Durchorganisation auf das Vokabular des frei-atonalen Idioms aus dem – mit seinen Worten – "heroischen Dezennium" (Adorno 1972, 12) um 1910. Durch die signifikanten Intervalle suchte er harmonisch wie melodisch das Dissonanzmoment – recht eigentlich die Erinnerung daran – festzuhalten, als sei historisch zurückzunehmen, was die Zwölftontechnik der Musik "in allen ihren Momenten" verordnete: daß alles "gleich nahe zum Mittelpunkt" steht (ib., 37). Ob diese Ent-Mythologisierung Schönbergscher Verfahrensweisen gelang, steht dahin. Gelingen könne dieser Wunsch, die Technik vom "mythischen Zwang" zu befreien, für Adorno ohnehin nur im Märchen – Vorbild: Rumpelstilzchen, weil hier der Bann sich löst, indem er beim Namen genannt wird (Adorno/Krenek 1974, 55). Und so führt – als bedeutende, wenn nicht zentrale Institution Adornoschen Denkens – ein Märchenmotiv auch seinen Singspieltext zu einem erträglichen Ende. Daß die beiden Protagonisten Tom und Huck zuguterletzt den Schatz finden, bedeutet indes nicht nur, daß Hoffnung allein im Hoffnungslosen sich findet, sondern auch – wie es im *Lied vom Danken* heißt: "So gut wie nichts hat alles gut gemacht".

<sup>12</sup> *Totenlied für einen Kater* und *Hucks Auftrittslied*, Faksimile in Adorno 1979, 105-114.

Weiterhin so gut wie nichts komponiert hatte Adorno, als er Ende 1934 ein letztes Mal den Versuch unternahm, über sein Singspiel ins Gespräch zu kommen. Er sandte – nach der deprimierenden Kritik Benjamins: "nicht ohne einiges Bangen" Ernst Krenek sein Manuskript (ib., 56). Der aber schien seinen Schatz 'net amol zu ignorieren'<sup>13</sup>, und Adorno brach die Arbeit endgültig ab – vielleicht auch, weil er inzwischen, in Oxford, das Leben eines Mannes zu führen gezwungen war, "dessen Angsttraum in Erfüllung ging – wieder die Schule besuchen zu müssen" (Adorno/Berg 1997, 297).

### *Der böse Kamerad*

"Sie brauchten nur sitzenzubleiben, um die zu überholen, die ihre Klasse verlassen hatten, und an ihnen sich zu rächen."

In der *Lästerschule* des 1883 in Kopenhagen geborenen, ab 1918 meist in Wien ansässigen Dirigenten und Komponisten Paul von Klenau sollte es komisch zugehen. Da indes seine spärlichen musikalischen Möglichkeiten und dementsprechenden Erfolge in Schönberg-nahen Kreisen nur allzu bekannt waren, befürchtete anlässlich der Frankfurter Uraufführung dieser immerhin dritten Oper des Dänen am 25. Dezember 1926 der Schwiegersohn Soma Morgenstern (1995, 168) "eine Familientrauer", witzelte der Duzfreund Alban Berg über "Klenaus Lästerschulzeugnis" (ib., 171) und lästerte coram publico Adorno über "antiquarische Buffodramatik" und "wenig Resonanz" (*Die Musik* 19. 1927, H. 7, 520). Der etwas despektierliche Ton ändert sich auch Ende 1933 nicht, als Klenau seine erste Zwölftonoper *Michael Kohlhaas* in Stuttgart und wenig später Berlin herausbringen konnte. Klenau sehe "großen Erfolgen in Deutschland entgegen", so Berg an Adorno, der wohl verstand, wie's gemeint war. Und Adorno retour: "Die Oper von Klenau soll nicht so schlecht sein, wie man sie sich vorstellt" – Zusatz: "was freilich noch nicht sehr viel besagt" (Adorno/Berg 1997, 284/287). Schülerneid womöglich, denn Klenau hatte während der Arbeit an der Oper nicht nur "dramaturgische Frage[n]" mit Berg durchgesprochen, sondern auch "einige 'Stunden'" bei ihm genommen (Briefe v. 26.1. u. 11.2.1933, ÖNB).

Erstaunlicher freilich als diese Vorbehalte gegen einen zum Zwölftöner mutierten harmlosen Romantiker, dessen an musikalischen Banalitäten reiches Ballett *Klein Ida's Blumen* (1916, nach Hans Christian Andersen) allein an der Wiener Staatsoper bis 1939 73 Mal gespielt wurde (cf. *Die Musik* 32. 1939, H. 1, 71), erstaunlicher ist die Tatsache, daß den Nazioberen Klenaus "tonartbestimmte Zwölftonmusik" bzw. – in späteren Jahren – "totalitäres System der 12 Töne" (Klenau 1934, 531; Matthes 1939, 239) wenig Kopfzerbrechen bereitete. Man ließ ihn, der sorgsam den Namen Schönberg mied, in der *Musik* und anderswo darüber philosophieren, ja Klenau schien es als ehrenrührig aufzufassen und protestierte öffentlich, als der bekannte Scharfmacher Fritz Stege mit wohlmeinend-schützender Gebärde meldete, sein *Kohlhaas* sei nicht "atonal und im Zwölftonsystem geschrieben" (Stege 1934, 402)<sup>14</sup>. "Himmi-

<sup>13</sup> Kreneks 'Ignorieren' muß freilich Vermutung bleiben, denn der publizierte Briefwechsel weist hier eine viermonatige Lücke auf; cf. Adorno/Krenek 1974, 56 (5.11.1934) und 59 (1.3.1935).

<sup>14</sup> In der *Musik* (26. 1934, H. 11, S. 855) erschienen daraufhin – zwecks Düpierung des hier ungeliebten Kritikers – unter der Rubrik *Wer hat recht?* eine Gegenüberstellung der Aussagen Steges und der Leserbrief-Replik des Komponisten (Klenau 1934) und wenig später in rascher Folge fünf Aufsätze des Komponisten zur Profilierung und historischen Legitimation seiner "tonartbestimmten Zwölftonmusik" (und seiner selbst): *Über die Musik meiner Oper "Michael Kohlhaas"* (*Die Musik*

Sakra", so der Komponist an Berg (Brief v. 12.4.1934, ÖNB), "bestreiten dass ich zu 12 zählen kann, geht doch zu weit". Eines freilich ist Klenaus Musik in der Tat nicht – : atonal. Dieser Kampfbegriff blieb in Klenaus "totalitärem System" außen vor, vorbehalten den "Kakophonien" eines "chaotisch zersetzenden" Prinzips, "das alle Mittel der Musik in den Dienst des Individualismus stellt" (Klenau 1935, 728). Zu ergänzen wäre: 'jüdischen' Individualismus, aber Klenau hielt seine öffentlichen Äußerungen von dumpfem Rassismus frei.

Die Gründe dafür scheinen freilich weniger von Noblesse geprägt als biographischer Natur: Einerseits pflegte er Umgang mit dem Schönbergkreis – Klenau hatte bspw. im Januar 1923 Schönberg zur Einstudierung und Aufführung seiner *Kammersinfonie* nach Kopenhagen eingeladen, im November 1921 dort bereits selbst den *Pierrot* dirigiert, 1924 sich ins Sonderheft zu Schönbergs 50. Geburtstag eingeschrieben, und noch beim 50. des Schülers Berg (immerhin 1935) war er einer der Anwesenden, die des Meisters Grammophonworten lauschten<sup>15</sup>. Andererseits – und gewichtiger – war Klenau bis 1926 mit "einer Jüdin verheiratet": Annemarie Simon (1878-1977), der Schwester des Herausgebers der *Frankfurter Zeitung*, Heinrich Simon. Und wenn er auch – in einem Brief an den Nazikritiker und NS-Kulturgemeinde-Funktionär Friedrich W. Herzog (zit. n. Prieberg 1982, 305) – "über diese bittere Erfahrung meines Lebens" nicht sprechen mochte – "Meine Einstellung zur Rassenfrage kennen Sie" –, so hatte er während dieser "bitteren Erfahrung" doch drei Töchter gezeugt, die von seiner 'jüdischen Versippung' weiterhin Zeugnis ablegten<sup>16</sup>.

Im Vorfeld der *Kohlhaas*-Premiere ging Klenau daher auf Nummer Sicher und informierte sich Anfang Oktober 1933 bei Josef Matthias Hauer, ob dieser tatsächlich "der erste" gewesen sei, "der die Zwölftontheorie verkündet hat" (zit. n. Hilmar 1974, 295) – was ihm Hauer umgehend bestätigte. Damit war der leidige Namen aus dem Rennen<sup>17</sup>, und Klenau konnte sich in der großangelegten Pressekonferenz dem politisch

---

27. 1935, H. 4, S. 200-202), *Musik im Zeitalter der Stilwende* (*Die Musik* 27. 1935, H. 8, S. 561-566), *Auf der Suche nach der musikalischen Form* (*Die Musik* 27. 1935, H. 9, S. 651-657), *Wagners "Tristan" und die "Zwölftönemusik"* (*Die Musik* 27. 1935, H. 10, S. 727-733), *Handwerk und Inspiration* (*Die Musik* 28. 1936, H. 9, S. 645-652).

Zumindest nicht auszuschließen ist übrigens, daß das Vermeiden des Namens Schönberg auf Anraten Bergs geschah: "Ich habe eine circa 25 Druckseiten umfassende Schrift über 12Tonmusik geschrieben. Stuckenschmidt, der sie gelesen, meinte es wäre sehr wichtig, dass ich sie veröffentliche, – riet mir aber die Stellen über Schönberg mit Dir zu besprechen. Dies würde ich sehr gern tun. – Es wäre in einer halben Stunde erledigt" – die "Stellen über Schönberg" waren es danach in der Tat (Klenaus Brief an Berg, ÖNB, ist zwar nicht datiert, da es sich bei dieser 25seitigen Schrift um Klenaus Aufsatzreihe handeln dürfte, die ab Januar 1935 in der Musik erschien, ist von Ende 1934 auszugehen).

<sup>15</sup> Im *New Grove* steht gar – unzutreffend freilich – zu lesen, Klenau habe 1918/19 bei Schönberg studiert (cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie, London 1980, Bd.10, S. 107).

<sup>16</sup> Klenaus Tochter Ingeborg heiratete im September 1928 Soma Morgenstern, den Freund Alban Bergs. Von seinem Schwiegervater, dessen zweite Ehefrau "später ein verbissenes Naziweib" geworden sei, hielt Morgenstern wenig. Der "vernünftigste Satz", den er je von ihm gehört habe, sei in einem Gespräch mit Alban Berg über die Frage, "ob Chaplin auch ein Jude sei", gefallen: "Paul von Klenau meinte, gleichsam abschließend, daß es bei Amerikanern sehr schwer sei, ihre Herkunft zu erraten. Alban sagte darauf: 'Der ist ja gar kein Amerikaner. Der ist ein Engländer!' Darauf Paul von Klenau: 'Ach, wenn er ein Engländer ist, ist er bestimmt ein Jude'" (Morgenstern 1995, 317/115).

<sup>17</sup> Der strategische Hauer-Zug Klenaus ist symptomatisch für (ns-)systembedingte inhumane Reaktionen auf die Entgrenzungen von Macht und Ohnmacht, Angst und Totschlag, materialisiert etwa im Verhaltensmuster des vorauseilenden Gehorsams. Aus dem Rennen geworfen hatte Schönberg wohl kaum seine "grosse Herzlichkeit" und "grosse menschliche Wärme". Im Februar 1933 jedenfalls war Klenau über die "so schöne Beziehung" zu Schönberg, mit dem er "angeregte Stunden" ver-

Bedeutsamen des von ihm selbst eingerichteten Kleist-Stoffes zuwenden, indem er die nazistische Spannweite des Volk-Begriffs ausmaß: Von der zeitlosen "Volkskunst" ging es über Kohlhaas als "Vertreter des Volkes" und "völkisches Schicksal" zum "völkischen Boden" (zit. n. Gönnerwein 1987, 77). Auf diesem Boden angekommen, konnte nicht nur die Kleistsche Labyrinthisierung der Gerechtigkeitssuche zur "deutschen Rechtsliebe" zurechtgebogen werden, sondern auch der Michael zum deutschen Michel, indem in Klenaus "Oper der Gegenwart" der Kohlhaassche Amoklauf gegen die eigene Existenz zur "Bestätigung für das deutsche Verhalten der Welt gegenüber", konkret zur Wahlwerbung für die Politik des NS-Regimes verdichtet wurde, zum – wie es hieß: "Bekanntnis der Deutschen zum 12. November" (zit. n. Klein 1978, 61f.). An diesem Tag nämlich, eine Woche nach dieser anscheinend minutiös vorbereiteten *Kohlhaas*-Premiere, fanden nicht nur Reichstagswahlen statt, sondern wurde auch der Austritt aus dem Völkerbund entschieden<sup>18</sup>.

Kohlhaas: "Ein neues Weltreich werde ich gründen, in dem alle Brot haben und vor den Gesetzen gleich sind: Ein Weltreich will ich aufbauen, wo Gerechtigkeit herrscht, daß Friede walte auf Erden [...]". Chor: "Heil Kohlhaas! Heil unsrem Führer!" – Sätze aus der Klenauschen Oper (2. Akt, 5. Bild), nicht aber aus Kleists Erzählung!

Damit war die Linie abgesteckt: Klenaus "hohes Ethos" (Matthes 1939, 242), seine "seelische Haltung" (Stege 1934, 402), seine "echte Gesinnung" (Gerigk 1937, 356) standen außer Frage, herumgemäkelt werden konnte und wurde an der Musik – die "meist entsetzlich schlecht klingt" (Joachim 1934, 105) –, am "Mangel an zwingenden, zu Herzen sprechenden Einfällen" (Schwers 1934, 133), am "schwachen dramatischen Nerv" (Stege 1940, 403). Ganz selten nur – und auch nur bei Klenaus erstem Versuch zur "totalitären Erfassung des Tonsystems" (Klenau, zit. n. Ständer 1939) – wurde die Nazipolemik gegen Zwölftontechnik in Anschlag gebracht: Klenau wisse "auch um die Zwölftontechnik" und hole "in unmittelbare[r] Nachbarschaft von Alban Bergs 'Wozzek' [!] tonartlich nicht gebundene Farben aus einem Zwischenreich, das heute wie ein gesundheitsschädigender Sumpf zugeschüttet werden muß, wenn auf seinem Boden neues Leben entstehen soll" (Herzog 1934, 542).

---

brachte, "höchst erfreut". Und noch im Juli 1933 fragte er "bange" bei Berg an, was "mit Schönberg geschehen" sei (Briefe Klenaus an Berg v. 6.2. u. 13.7.1933, ÖNB).

<sup>18</sup> Die *Kohlhaas*-Premiere war in der Tat von langer Hand geplant und wurde mit großem Aufwand vorbereitet und durchgeführt: Nachdem die Uraufführungsverhandlungen Klenaus mit Stuttgart interessanterweise zur Zeit der Machtübergabe (und mit der Inthronisation des neuen Generalintendanten Otto Krauß) eingesetzt hatten, wurde Anfang Juli eine "grosse, mehrtägige Besprechung" abgehalten und war der Komponist während der immerhin siebenwöchigen Probenarbeit konstant anwesend (Briefe Klenaus an Berg v. 13.7. u. 24.11.1933, ÖNB). Der Premiere selbst ging eine Ansprache des Oberregierungsrates Dr. Hermann als Vertreter des württembergischen Kultusministers voraus, in der erneut die "Gedankenverbindung [...] zwischen Michael Kohlhaas und dem Schicksal des deutschen Volkes" (Stuckenschmidt 1933, 143) hergestellt wurde. Derart eingestimmt, wurde die Aufführung gebührend abgefeiert: "Ja, mein Lieber", meldete Klenau enthusiastisch an Berg (24.11.1934, ÖNB), "der Erfolg war sehr gross. – Nach dem I + II Akt viele Hervorrufe der Sänger – nach der Sterbescene (Lisbeths Tod) III<sup>ter</sup> Akt – tiefes Schweigen – Das Publikum ging aus dem Zuschauerraum, ohne ein Wort zu sprechen – wie aus einer Kirche. – Nach dem IV Akt über 30 Hervorrufe (33 wird behauptet)". Erstaunlich, daß sich das von dieser "Oper der Gegenwart" tief betroffene Publikum auf die 'ergreifende' Zahl 33 geeinigt hatte. Erstaunlich auch, daß bereits vor der Uraufführung die Übernahme an die Städtische Oper Berlin im Februar 1934 beschlossene Sache war.

Übrigens gab sich der Komponist – durch das engagierte Mitwirken an dieser politischen Inszenierung u.a. auch seiner nicht geringen finanziellen Nöte enthoben – privat mal politikverdrossen – "Ich möchte am liebsten nach Südafrika reisen. Dies Europa, mit der trostlosen Politik, Politik, Politik hängt mir zum Halse heraus" –, mal besonnen-verantwortungsbewußt – "Politisch sieht es in Deutschland höchst brennschlich aus" (Briefe Klenaus an Berg v. 6.5. u. 26.6.1934, ÖNB). Mit ähnlichen Rollenspielen konnte ja auch der Briefpartner Berg aufwarten.

Und außerdem: Ganz so 'total' darf man Klenaus dodekaphone Arbeit nicht verstehen<sup>19</sup>. Alle drei in der NS-Zeit aufgeführten Opern sind zum einen in wunderlicher Weise mit für ihre 'historischen' Spielstätten typischen Musiken durchsetzt, die weder in das Klenausche System eingebunden noch dessen Klangbild angepaßt sind – in *Rembrandt van Rijn* und *Elisabeth von England* meist stilzitierende Eigenkompositionen, im Falle *Kohlhaas* acht Fremdnummern<sup>20</sup>. Zum anderen sind die dodekaphon organisierten Teile, um die Tonartbestimmtheit sprich: die Dreiklänge herzustellen, von allerlei Überhängen, Umstellungen usf. heimgesucht, die hier tatsächlich fragen lassen, warum der Komponist an dieser Arbeitsgrundlage festhielt. Kurz nur inspiziert sei sie an den Anfangstakten der am 25. März 1939 in Kassel uraufgeführten *Elisabeth von England*, in der es thematisch und unter Absingen zahlloser "Heil"-Rufe (die wohl kaum – im Sinne des inneren Schönbergs – Wagner huldigten) um Macht oder Liebe geht und selbstverständlich die Macht in Form verpflichtender Liebe zum Vaterland obsiegt:

Nbsp. 2 *Elisabeth von England*, T. 8–10

8 *Allegro (meno)* ♩ = 72

Der Narr (frei) . . . . .  
Geht zum

Blech  
*fpp* *f* *p*

<sup>19</sup> Cf. zu Klenaus Verfahrensweisen – in Anbindung an seine Äußerungen durchgängig auf *Kohlhaas* bezogen, hier sollen "sieben Zwölftonreihen" (Klenau 1934, 531) im Einsatz sein –: Klein 1984b, Levi 1991, McCredie 1993.

<sup>20</sup> Unter den Stilzitatoren fast schon populär und in Wunschkonzerten des öfteren gegeben wurde hier die rein tonikale Arie *Es neigt sich der Tag* aus *Rembrandt van Rijn*, 1937 auch – gesungen vom Uraufführungssänger Marcel Wittrich – auf Platte erschienen (HMV EH 1026). Da durch die Ausbombung des Verlagshauses Bote & Bock die Partitur der Oper vernichtet wurde (erhalten sind einzig der Klavierauszug und einzelne Stimmen), hat nach dem Krieg Fried Walter die Arie für eine Aufnahme mit Rudolf Schock neu instrumentiert (Eurodisc 200090-366).

Das *Kohlhaas*-Fremdmaterial im einzelnen: Leo de Langenaus *Lindenlied* aus Georg Forsters *Frischen teutschen Liedlein*, ein *Maienlied*, das Kyrie aus der Palestrina-Messe *Emendemus*, das *Hildebrand-Lied*, Walter von der Vogelweides *Ich saz uf eime steine* auf die Melodie *Mir hat ein Liht von Franken*, der Choral *Us not schrey ich zu dir* und zwei alte Tanzlieder.

Apropos Fremdmaterial: Vor der Premiere bereits bezog Hans Költzsch (1933, 996f.) *Michael Kohlhaas* in seine herbe Kritik (von rechts!) der "völkisch deutschen Oper unserer Tage" ein. Neben ideologischer Rückständigkeit warf er den Komponisten – neben Klenau u.a. Graener und Vollerthun – weitgehendes "Unvermögen" vor. Bezeichnend sei die Zitatenflut, so daß "beste Teile ihres musikalischen Ausdrucks gar nicht von ihnen selbst stammen": "Wie fremd" stehe bspw. "das Walther-Lied, der Luther-Choral inmitten des technisch wie psychologisch über-differenzierten Apparates von Klenau".

Den Takten voraus geht eine reihentechnisch nicht gebundene Fanfare der Trompeten (B-Dur – Es-Dur), begleitet von Viertelschlägen der großen Trommel mit Becken. Jetzt: 1. Takt des Notenbeispiels Grundreihe, 2.-3. Takt Umkehrung:

Nbsp. 3 *Elisabeth von England*, Grundreihe und Umkehrung

The image shows a musical staff with two parts: 'Grundreihe' and 'Umkehrung'. The 'Grundreihe' part has three measures with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The 'Umkehrung' part has three measures with notes F, E, D, C, B, A, G, F. Harmonic annotations include V7, A(7), dm, Fis, G, g-moll, and E7.

Harmonische Aspekte sind in der Reihe angelegt, gewisse Hilfestellungen aber nötig. So wird ein Ton wie – hier freilich noch nicht so deutlich wie im späteren Verlauf – das *G* im letzten Akkord des 1. Taktes gleichsam wiederaufgenommen, obwohl die Reihe schon vorangeschritten ist. So werden Töne aus dem Nichts hinzugezogen wie im 1. Akkord des zweiten Taktes das *H*, im 3. Takt das *D*. In den Folgetakten wird das Transponieren dieser Reihe zur Produktion von Sequenzmodellen hergenommen, wobei der Verschiebemeister die zum tonalen Harmonisieren wenig einladenden Anfangstöne meist schnell hinter sich bringt und ausnahmslos mit einem reihentechnisch inkonsequenten, aber ideologisch reinen Dreiklang schließt. Im Notenbeispiel übrigens ebenfalls ohne Reihenanbindung ist der dissonierende Baßgang *E – Es*, der den schönen Ausrufesatz "Geht zum Teufel!" einleitet, mit dem man versucht ist, alle drei vom – so Geheimrat Ziegler (1938, 22) – "ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs" überfüllten oder – so Klenau (zit. n. Fett 1939, 2) – um das "Problem der schuldlosen Schuld" (zu ergänzen: des NS-Staates) kreisenden Opern in den Orkus zu schicken.

Ein Trost immerhin bleibt: Klenaus immer wieder herbeigeschriebene "Größe des Wollens" und "lebhaft", "leidenschaftliche" bis "rauschende" Premierenerfolge standen in tristem Widerspruch zur Aufführungsfrequenz. Keine der drei Opern durchbrach trotz bis zu vier Spielorten die Schallmauer von 20 Aufführungen<sup>21</sup>. Daß ihm

<sup>21</sup> Einige Daten zu den Aufführungen der drei Opern Klenaus (cf. Altmann 1933-1942 und Aufführungshinweise in *Signale für die musikalische Welt* 99. 1941, H. 13/14, S. 132, H. 17/18, S. 166):

- 1) *Michael Kohlhaas* (Universal-Edition, Kl.-Ausz. Wien-Leipzig 1933)
  - a – UA: 4.11.1933 Staatstheater Stuttgart  
(Musikalische Leitung: Karl Leonhardt, Inszenierung: Otto Krauß)
  - b – Ab 7.3.1934 Städtische Oper Berlin  
(Musikalische Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg, Inszenierung: Wolf Völker a. G.)  
1933/34: 17 Aufführungen (nicht differenziert)
- 2) *Rembrandt van Rijn* (Bote & Bock, Kl.-Ausz. Berlin 1936)
  - a/b – UA: 23.1.1937 Staatsoper Berlin und Staatstheater Stuttgart  
(Berlin: Musikalische Leitung: Robert Heger, Inszenierung: Josef Gielen; Stuttgart: Musikalische Leitung: Otto Kraus, Inszenierung: Otto Krauß)
  - c – Spielzeit 1939/40 Stadttheater Troppau (keine weiteren Daten ermittelt)  
1936/37: 11 Aufführungen (nicht differenziert)  
1937/38: 1 A. (Berlin)  
1938/39: 1 A. (Berlin)  
1939/40: 4 A. (Troppau)
- 3) *Elisabeth von England (Die Königin)* (Universal-Edition, Kl.-Ausz. Wien-Leipzig 1938)
  - a – UA: 25.3.1939 Staatstheater Kassel  
(Musikalische Leitung: Robert Heger, Inszenierung: Hans Ulbrich)
  - b – Ab 28.5.1940 Staatsoper Berlin

immer wieder und mit großem Aufwand im 'staatlich gelenkten Opernbetrieb' die Gelegenheit geboten wurde, seine "zukunftsgerichtete, der nationalsozialistischen Welt entsprechende Kunst", seine "ethische Volksnähe und ein handwerkliches Können, das mit allen willkürlichen individualistischen Umtrieben im Reiche der Töne aufräumt" (Klenau 1934, 531), auf die Bühne zu bringen, daß es außerdem Klenau gelang, 1940 – zu Zeiten, als Fried Walters *Königin Elisabeth* nach sechs tatsächlich erfolgreichen Hamburger Aufführungen kriegsbedingt abgesetzt wurde – seine *Elisabeth* mit wenigen Änderungen nur (cf. Stege 1940) unter dem Titel *Die Königin* nach Berlin und Hannover zu transferieren, läßt auf eine nicht geringe Nähe zu den theaterpolitischen Machtpolen schließen<sup>22</sup>.

### *Hänschen klein*

"Wer aber das Getriebe allzu gut kennt, verlernt darüber es zu erkennen; ihm schwinden die Fähigkeiten der Differenz, und wie den anderen der Fetischismus der Kultur, so bedroht ihn der Rückfall in die Barbarei."

Von Machtpolnähe kann bei Winfried Zillig zunächst nicht gesprochen werden, ebenso wenig freilich davon, daß "das Hitlersche Reich ihn als Komponisten ausschaltete", da "er, wie selbstverständlich, unter das barbarische Verbot der damals so genannten entarteten Musik" geriet (Adorno 1970, 158; 1964, 143)<sup>23</sup>. Derlei Ehrenrettung eines

---

(Musikalische Leitung: Robert Heger, Inszenierung: Hans Tietjen)

c – Ab 8.3.1941 Königl. Theater Kopenhagen (dän. Titel *Dronningen*)

(Musikalische Leitung: Egisto Tango, Inszenierung: Paul von Klenau)

d – Ab März/April 1941 Opernhaus Hannover

(Musikalische Leitung: Rudolf Krasselt, Inszenierung: Hans Ulbrich)

1938/39: 6 Aufführungen (Kassel)

1939/40: 4 A. (Berlin)

1940/41: 2 A. (Berlin), 7 A. (Hannover)

Übrigens hatte Klenau bereits Anfang der 40er Jahre eine vierte Oper fertiggestellt: *König Tanmoor*, im inzwischen deutschbesetzten Skandinavien angesiedelt, wurde aber weder verlegt noch aufgeführt. Und übrigens brachte der Hamburger Sender am 16. Mai 1934 in seiner "Stunde der Lebenden" *Drei Bruchstücke aus Michael Kohlhaas* (cf. *Die Musik* 26. 1934, H. 10, S. 768), was auf eine gewisse Medienpräsenz Klenaus schließen läßt. Von dieser 25minütigen Radioaufführung seiner durchweg zwölftönigen *Opern-Bruchstücke* war der Komponist allerdings wenig angetan: "Falsche Tempi, völlig unverständliches Orchester und ein Sänger, der x falsche Höhen sang" (Brief an Berg v. 17.5.1934, ÖNB). Anscheinend war hier – ausnahmsweise – weniger aufwendig produziert worden.

<sup>22</sup> Mit steigender Tendenz scheint dies der Göringsche Machtbereich gewesen zu sein, *Elisabeth von England* schließlich wurde allein von den hoch subventionierten preußischen Opernbühnen Kassel-Berlin-Hannover gespielt. Bei der NS-Kulturgemeinde indes, der er seine 1918 entstandene (und 1924 umgearbeitete) Oper *Gudrun auf Island* andienen wollte – sie sei schließlich "ganz und gar aus nordisch-germanischem, völkischem Geiste geschaffen" (zit. n. Prieberg 1982, 305) –, konnte Klenau nicht landen.

Ab 1939 begleiteten Klenaus Opern die NS-Annexionen: *Rembrandt van Rijn* 1939/40 ins TROP-pauer Stadttheater, das gerade "zu einer besonderen Pflegstätte der deutschen Oper" bzw. – im Feldwebelton – "zum kulturellen Stützpunkt des Sudetenlandes ausgebaut" wurde (Opern-Nachrichten in *Signale für die musikalische Welt* 97. 1939, H. 35/36, S. 463, H. 39/40, S. 491); *Die Königin* 1941 neben den kriegsführenden Truppen auch den Komponisten in sein Geburtsland, wo er scheinbar ohne weitere nennenswerte Protektion und bis zu seinem Tod am 31.8.1946 blieb.

<sup>23</sup> Die vermeintliche "Ächtung" seiner Musik im NS-Staat wurde von Zillig selbst in die Welt gesetzt. In der Folge zog sich diese Sicht der Dinge leitmotivisch durch die Zillig-Literatur der 50er und 60er Jahre (cf. bspw. Dibelius 1958, 654; Günther 1961, 446). In seiner eidesstattlichen Erklärung vom 20.3.1947 für das Entnazifizierungsverfahren des einst im Propagandaministerium tätigen Gerhard Scherler (den Zillig 1931 als Dramaturgen am Landestheater Oldenburg kennengelernt hat-



Mannes, der sich nach 1945 durch sein engagiertes Eintreten für die neue Musik und insbesondere das Werk seines Lehrers – Zillig instrumentierte bspw. die *Jakobsleiter* – "gegen das musikalische Dunkelmännertum" (Adorno 1964, 143) exponierte, wird den Verstrickungen und Verstreungen unterm 'schönen Schein des Dritten Reiches' (Peter Reichel) kaum gerecht. Zwar bestätigte sich Zillig selbst "äußerlich [...] einen ganz unauffälligen Weg am Theater" (Zillig 1966, 187), auffälligerweise indes mündete dieser Weg – nach und neben seinen Beiträgen zu chauvinistischen Theaterstücken oder für die auf Hannenheims "Formel für alles, was heute geschieht" eingeschworene NS-Kulturgemeinde, seinem Mitwirken an Blubo-Filmen oder der innermusikalischen Liquidation Mendelssohn Bartholdys<sup>24</sup> – mündete also dieser nicht ganz so unauffällige Weg nicht nur 1940 in die bereits erwähnten kulturpolitischen Führungspositionen im eben erst einverleibten Gau Wartheland, sondern auch im "Typus der heroischen Oper", zu der er sich 1944 in Carl Niessens *Die Deutsche Oper der Gegenwart* bekannte. Ja, er wolle "diesen Weg bewußt und streng weiter[gehen], im festen Glauben, aus den Quellen des Geistes eine neue Opernform gewinnen zu helfen, die der Klarheit, der Größe und des Heroismus unserer Zeit würdig ist!" (Niessen 1944, 308).

Die erste seiner Opern konnte sich noch nicht der in Mord und Todschatz materialisierten "Quellen" dieses "Geistes" versichern, denn der Einakter *Der Roßknecht* (später – und wie vordem die Textvorlage – *Rosse* genannt) war bereits fertiggestellt, als die Macht an die Nazis übergeben wurde. Uraufgeführt am 11. Februar 1933 an seiner Arbeitsstelle, der Düsseldorfer Oper, unter Leitung des Generalmusikdirektors Jascha Horenstein (und zusammen übrigens mit Othmar Schoecks *Vom Fischer un syner Frau* und Hermann Reutters *Der verlorene Sohn*, der aus der Hoch-Zeit der Kammeroper-Einakter Ende der 20er Jahre stammt), geriet *Der Roßknecht* mittelbar in den Sog der ersten nazistischen 'Säuberungswelle'. Zwei Tage nach der Uraufführung nämlich, am 13. Februar, setzte im Düsseldorfer NS-Blatt *Volksparole* die Hetzkampagne gegen ihren Dirigenten ein: "Der russische Jude Horenstein muß aus dem Düsseldorfer Theater verschwinden" (zit. n. John 1994, 340). Tatsächlich war Horenstein Anfang März gekündigt. Zilligs *Roßknecht* hingegen nach sieben Aufführungen abgepielt, ohne daß der Einsatz von Nazi-Störtruppen notwendig geworden wäre wie bspw. bei der am 18. Februar 1933 in drei Städten – Leipzig, Magdeburg und Erfurt –

---

te) geht er gar so weit zu behaupten, daß es allein Scherers Verdienst gewesen sei, daß ihm nicht "das 'Handwerk gelegt' wurde". Scherer habe ihm, der "in der Abteilung Musik des Propagandaministeriums als Atonalist und Antinazi missliebigst bekannt" war und "als Nichtparteimitglied eigentlich keinerlei 'Position' hätte begleiten können", die "Leitung der Oper in Posen" verschafft und immer wieder "die auf Existenzvernichtung und Diffamierung ausgehenden Versuche des Gaus erstickt". Nebenbei habe Scherer auch Billinger durch "geschicktes und mutiges Eintreten" vor der Liquidierung durch die Gestapo gerettet (zit. n. Hilger 1996, 16f.). Hätte man eigentlich wissen sollen: Allen Infizierten ging es zwölf Jahre lang natürlich um nichts anderes als "eine bewusste Betonung der kosmopolitischen Sendung der Kunst" (zit. n. ib., 17).

<sup>24</sup> Bspw. Zilligs Bühnenmusiken zu *Europa brennt!* (1935; cf. Prieberg 1982, 137) und den Reichsfestspielen (cf. Niessen 1944, 307/362), der – neben den Reichstheaterwochen – repräsentativsten Veranstaltung Goebbelscher Theaterpolitik, seine *Romantische Sinfonie in C-Dur* für den 'Tag der Kunst' der kulturpolitischen Konkurrenz, die Rosenbergsche NS-Kulturgemeinde (cf. Die Musik 28. 1936, H. 10, S. 789), seine Musik zum Blubo-Film *Der Schimmelreiter* (1933), der das heimatische Kolorit der Stormschen Vorlage in einen "Heimatfilm von deutschen Menschen, deutschen Räumen, deutschen Gegenden" transferierte (Oskar Kalbus, zit. n. Courtade/Cadars 1975, 153) – es folgen zwölf weitere Filmmusiken – und seine ab Mai 1939 in Essen gespielte *Sommernachtstraum*-Musik (cf. Prieberg 1982, 158). Nur aus den im Zillig-Nachlaß der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Briefen kann geschlossen werden, "daß Zillig auch Propagandamärsche und andere Auftragskompositionen für nationalsozialistische Feierstunden u.ä. schrieb" (Hilger 1996, 15), erhalten ist – dort zumindest – nichts von diesen musiksprachlichen Ergebnheitsadressen.

gleichzeitig uraufgeführten Weill-Oper *Der Silbersee*. Im Gegensatz zu diesen Vorkommnissen scheinen die wenigen Aufführungen der Zillig-Oper weder dem Kesselreiben um Horenstein<sup>25</sup> geschuldet noch der "Ächtung dieser Art von Musik im Dritten Reich" (Zillig 1966, 189). In der Uraufführungskritik jedenfalls ging "die oft recht unbequeme Musik" als "Gesellenstück" eines "Opernnovizen" durch, von dem "für die Zukunft allerlei zu erwarten" sei (Suter 1933a, 271), war aber zugleich der vom Komponisten in späteren Jahren erinnerte "außerordentliche Erfolg" (Zillig 1966, 189) gerade noch ein "freundlicher" (Suter 1933a, 271).

Die Textvorlage zum *Roßknecht* stammte wie die zur dritten, 1941 in Leipzig uraufgeführten Oper *Die Windsbraut* (und zu zwei weiteren Zillig-Opern nach 1945) von Richard Billinger (1890-1965), einem "tanzenden Bauernschrank" aus Oberösterreich "mit Kostbarkeiten unter Gerümpel", so nach '45 der Hamburger Dramaturg Benninghoff: "Da er unter 'Blut und Boden' ging, identifizierte man ihn wohl mit Nazi" (zit. n. Lüth 1962, 45). Ob er einer war, sei dahingestellt<sup>26</sup>. Jedenfalls feierte er den "Anschluß" Österreichs mit seinem Vierzeiler *Adolf Hitler* (cf. Wulf 1983c, 410) und wurden seine Dramen genannten ländlichen Sittenbilder zwischen tümlicher Brunst bis Blutrunst und dämonischen Naturgewalten im NS-staatlichen Theaterbetrieb wacker gespielt. *Der Gigant*, 1937 in Berlin durch Gustav Gründgens uraufgeführt, geriet 1942 gar vor die Kameras von *Jud Süß*-Regisseur Veit Harlan, der das immergleiche, diesmal in und um die *Goldene Stadt* Prag postierte Billinger-Thema Land-Stadt auf – so der Rapport eines SS-Gruppenführers (zit. n. Wulf 1983a, 351) – "rassenpolitisches Gebiet" verlegte, auf dem alles Unglück, das den braven deutschen Bauern traf, von Verbrechern und Säufern angerichtet wurde, die eines nur gemeinsam hatten: Sie waren ausnahmslos Tschechen<sup>27</sup>.

Billingers "veristische Skizze" (Suter 1933b, 113) ist schnell erzählt: Der Roßknecht Franz will nicht wahrhaben, daß in der Landwirtschaft durch die Technisierung eine neue Epoche angebrochen ist. Er sticht den Maschinenhändler Alois nieder und erhängt sich. "Man könnte auch sagen", so der Autor (zit. n. Bortenschläger 1981, 125), "mein Stück handelt von der geheimnisvollen, beinahe ehelichen Beziehung zwischen Mensch und Tier, die durch die Maschinen vernichtet wird". Die Vertonung dieser Ehekrise ist nun in der Tat, wie die Kritik bereits erkannte, "von einem konsequent

<sup>25</sup> Die Nazistrategen schlugen Horenstein noch 1940 via *Lexikon der Juden in der Musik* ins Gesicht: "H. wurde 1929 aufgrund seiner Abstammung 1. Opernkapellmeister in Düsseldorf, obwohl ihm jede fachliche Voraussetzung für einen so wichtigen Dirigentenposten fehlte. Obgleich ihm in einer ausführlichen, einzeln begründeten Beschwerdeschrift des Städt. Orchesters Düsseldorf an den Oberbürgermeister die völlige dirigiertechnische Unfähigkeit nachgewiesen wurde, hielt man H. bis 1933 in seiner Stellung" (Stege/Gerigk 1940, 116).

<sup>26</sup> Anfang 1935 war Billinger kurzzeitig in die Fänge der Gestapo geraten, die ihn – so Bermann Fischer (1967, 107) – "wegen seiner Freundschaft mit einem desertierten Reichswehrosoldaten gleich mitverhaftet" hatten bzw. – so Rabenstein (1988, 91) – "aufgrund einer Anzeige" seines Schriftstellerkollegen Joseph Magnus Wehner wg. "widernatürlicher Unzucht" in Untersuchungshaft nahm. Auch wenn Billinger und der Mitangeklagte Johann Reil am 23.3.1935 vom Amtsgericht München freigesprochen werden, scheint nicht unwesentlich für seine Kollaboration mit den Nazis die ständige Angst vor Verfolgung dessen gewesen zu sein, was Benninghoff (zit. n. Lüth 1962, 45) in der üblichen (Un-)Verschämtheit als "unselig durch Veranlagung" codiert.

<sup>27</sup> Seinen enormen Erfolg bei den Volksgenossen verdankte der Film indes weniger dieser nazistischen Schwarzweiß-Malerei als der hier im Nazi-Reich zum zweiten Mal zum Einsatz gebrachten Agfacolor-Technik – unter Abspielen übrigens von in die Filmmusik des eilfertigen Hans-Otto Borgmann gezwungenen Smetana-Melodien. Cf. zu Harlans *Die Goldene Stadt* Courtade/Cadars 1977, 263f.

Dank erfolgloser Aufarbeitung der Vergangenheit konnte übrigens Billinger in den 50er Jahren durch die Wiederaufführung der *Goldenen Stadt* die Restschuld seines Eigenheims in Niederpöcking tilgen; cf. Bortenschläger 1981, 53.

durchgeführten konstruktiven Programm bestimmt" (Suter 1933b, 113). Name: Zwölftontechnik, "Pate" – laut Kritik –: "Alban Berg" (Suter 1933a, 271, auch David 1933, 107).

Ein Blick ins 'Programmheft': Die zugrundeliegende Zwölftonreihe, eine durch unregelmäßige Sekundfortschreitungen gebrochene chromatische Tonleiter, macht zwei Materialvorgaben. Durch die einzige eingeschobene kleine Terz teilt sie sich in zwei Sechsergruppen, durch Terzverwandtschaft in drei Vierergruppen:

Nbsp. 4 *Der Roßknecht, Grundreihe*

1 2 3

2- 2+ 2- 2+ 2- 3- 2+ 2- 2+ 2+ 2-

as → des d → g

Gleich zu Beginn der Oper werden die unterschiedlichen Tendenzen dieser Vorgaben vorgestellt. Die Vierergruppen werden zur tonal orientierten Begleitformel geschichtet, die Sechsergruppen im rhythmischen Querstand dazu zur horizontalen Reihenvorstellung hergenommen und in der Folge ohne reihentechnische Stringenz der multiplizierten rhythmischen Zelle untergeordnet<sup>28</sup>:

Nbsp. 5 *Der Roßknecht, T. 1-4*

Grundreihe: 1 → 12 5 6 7 8 9 10

Reihe: 1 3 4 6 9 9 11 12 3 6 8 7

Grundreihe: f

Grundreihe: f

As Des (A<sup>7</sup>) D

Die nach zwei Vorstellungen verschwindende prägnante Begleitformel ist semantisch aufgeladen. Nach 270 Takten erst kehrt sie wieder, den vom Roßknecht an die Stalltür geschriebenen "Leitspruch" (David 1933, 107): "Mit dem Roß und Pferde Gott gelobet werde!" kommentierend und ihm von nun an bis zum blutigen Ende leitmotivisch an die Seite gestellt. In den Verfahrensweisen deuten sich schon hier – zumal in der

<sup>28</sup> Der Klavier-Auszug von *Rosse* (Kassel: Bärenreiter 1960) ist leider fehlerhaft. So sind bereits bei der ersten Reihenvorstellung T.1ff., oberstes System, der 1.Reihenton mit *a'* statt *as'* und der 9. Reihenton mit *e''* statt *es''* verzeichnet.

rhythmisch reduzierten, auf einer Reihentranposition (Rc) basierenden zweiten Stimme – gewisse reihentechnische Freiheiten an. Wenig später werden einerseits zwar neue Reihenanspekte integriert (bspw. die harmonische Kontraktion durch Überspringen je eines Reihentones), zugleich aber konsequente Reihenverarbeitungen zugunsten einer gleichlaufenden Motorik zeitweise außer Kraft gesetzt. Melodisch kontrastiert Improvisatorisches mehr und mehr mit Partikeln der Ausgangssituation:

Nbsp. 6 *Der Raßknecht*, T. 18–20

Die Begleitung verharrt über lange Strecken in Achtel-Vierergruppen. Intern indes werden die Gruppen neu schattiert, indem Reihenmodifikationen hinzutreten oder die Vierergruppen miteinander kommunizieren und Töne austauschen:

Nbsp. 7 *Der Raßknecht*, T. 36–38

Erst wenn der Vorhang sich öffnet und den Blick in die karge Knechtsskammer freigibt, ändert sich die Musik. Das "sehr rasche und wilde" Tempo fällt ebenso in sich zusammen wie die Dynamik und die polyphone Satzstruktur, die substituiert wird durch zwei sich ostinat wiederholende, wenig später als gleichsam stolperndes Pattern aus dem Gleis geratende Sechsklänge:

Nbsp. 8 *Der Roßknecht*, T. 54–56

*Sehr ruhig*

Die reihentechnische Organisation der Sechsklänge bzw. der beiden übereinandergeschichteten unterschiedlichen Dreiklänge schließt an die Verfahrensweise von T.18 an, kehrt allerdings die Richtung um. Jetzt wandert jeder Ton des ersten Akkordes nicht zum übernächsten Reihenton, sondern zum vorvorherigen. Auf konstruktiv einfachste Weise, indem nämlich diese Wanderung im Einzelfalle die Bewegungsrichtung ändert, werden im Verlauf immer neue Klänge installiert:

Nbsp. 9 *Der Roßknecht*, Sechsklang-Fortschreitungen

T.54f.	T.61f.	T.78f.
4 → 2 12 → 10 8 → 6		2 → 4 10 → 12 6 → 8
3 → 5 1 → 11 9 → 7	3 → 5 1 → 11 7 → 9	5 → 3 1 → 11 9 → 7

Der gesamte Einstieg kehrt, verändert freilich, am Schluß des Einakters wieder – im Falle der "ruhigen" Passage weniger als formale Klammer, denn – mit Bedeutung aufgeladen – als Kommentierung des traurigen Endes, des Selbstmordes vom Franz. Darauf weist der dominierende Kleinsekundfall ebenso wie das in die jeweilige Oberstimme der Dreiklänge eingeschriebene (und in Schönberg-Kreisen nicht eben seltene) BACH-Motiv:

Daß Alban Berg diesem "konstruktiven Programm" Pate gestanden habe, ist schwerlich vorstellbar, vom Roßhändler *Kohlhaas* freilich ist der *Roßknecht* Franz auch musikalisch um Klassen entfernt. Auf anderen Ebenen scheint allerdings die Patenschaft, konkret die des Berg-Büchnerschen Namensvetters gesichert: Zillig, der sein "'Wozzeck'-Erlebnis" (Zillig 1966, 189) Anfang 1929 hatte, als er in seiner Funktion als

Solorepetitor an der ersten Provinzaufführung in Oldenburg beteiligt war<sup>29</sup>, knüpft in seiner dramaturgischen Disposition und den damit verbundenen szenischen wie kompositorischen Maßnahmen sehr direkt an *Wozzeck* an. Paradigmatisch hier die Wirtshausszenen, in denen auch beim *Roßknecht* eine Tanzkapelle auf der Bühne sitzt. Diese bedient sich zwar derselben Genres wie im *Wozzeck* – Ländler und Schnellpolka –, gibt sich aber gegenüber der trunken-verstimmten Heurigenmusik Bergs weit robuster mit einer original-alpenländischen 'Bloasmusik'-Besetzung und einem allein durch die Infiltration von Tritonus-Gegenklängen geschärften Klangbild.

Wie im Prinzip alle Kompositionen Zilligs, dessen Gesamtwerk in diesem Sinne einheitlich, durch keine Brüche oder Entwicklungsschritte gekennzeichnet ist, sucht auch sein *Roßknecht* strenge Reihenbehandlung und dynamische Motorik zu verbinden. Diese Synthese arbeitet auf der Adornoschen Rückseite des Mondes, den an Stravinsky orientierten Verfahrensweisen, mit deutlich bis ostinat konturierten rhythmischen Mustern und der Verschiebung von Melodiepartikeln. Daß die mit süddeutschem bzw. alpenländischen Idiom aufgeladenen dynamischen Mittel sich nicht am Rande des Zwölftongeschehens ereignen, sondern substantiell in die kompositorische Arbeit eingelassen sind, hat Adorno zum nachgerufenen Vorwurf kompositorischer "Regression" verdichtet: "Der Musikant ward zum Splitter im Auge des Musikers" (Adorno 1970, 163).

Im *Roßknecht* ist das reihentechnische Fundament dieser "tonalen Musikalität" (ib., 159) noch nicht umfassend abgesichert, vieles eher improvisatorisch orientiert und zumal das Herbeizitieren der Tanzmusiken ohne konkrete Reihenanbindung. In Zilligs zweiter Oper *Das Opfer* wird die harmonische Ebene, um einen Aspekt herauszugreifen, durch immer neue, gleichsam fortschreitende Extraktionen aus der Grundreihe gewonnen. Die Reihe selbst basiert auf dem konstanten Wechsel von kleiner Sekund und kleiner Terz. Durch den Richtungswechsel des 2. (und 5.) Halbtonschritts erfolgt eine gewisse Strukturierung, die die zweite Reihenhälfte als Ganztontransposition der ersten kenntlich macht:

Nbsp. 11 *Das Opfer*, Grundreihe



Der erste Schritt zu einer für die gesamte Oper verbindlichen harmonischen Basis ähnelt dem bereits bekannten Verfahren, jeweils einen Ton zu überspringen. Zunächst werden die Reihentöne zu Zweiergruppen zusammengefaßt:

Nbsp. 12 *Das Opfer*, Zweiergruppierungen

The musical notation for Nbsp. 12 shows a sequence of notes on a staff. Brackets above the staff group the notes into pairs, labeled 1 through 6. This represents a sequence of pairs of notes, where each pair is formed by skipping one note from the previous pair.

Diese Zweiergruppen werden nun zu tonalen Klängen geschichtet, zwei Moll- und zwei Dur-Dreiklänge, die jeweils im Tritonusverhältnis stehen:

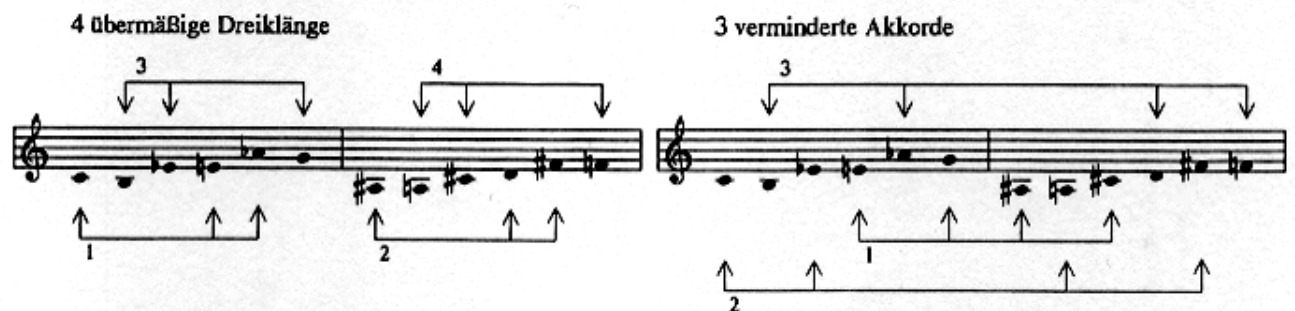
<sup>29</sup> *Wozzeck*-Premiere im Landestheater Oldenburg am 5. März 1929, dirigiert von Johannes Schüler, nach 1933 Staatskapellmeister an der Berliner Staatsoper, und zwei Abende zuvor von einem Vortrag Bergs eingeleitet.

Nbsp. 13 *Das Opfer*, Dreiklangsbildungen

Die inneren Basisharmonien C-Dur – Fis-Dur werden zu Beginn der Oper isoliert und zu Septakkorden erweitert. Die Akkordverschiebungen beruhen indes allein auf dem Tausch von zwei Tönen. So spreizt sich zum T.3 auf den schweren Taktteilen die Quart  $g'-c''$  halbtönig zur Quint  $fis'-cis''$ , auf den leichten zieht sich die Quint  $Fis_1-Cis$  (oktavierend) zur Quart  $C-G$  zusammen. Die derart produzierten Akkorde stehen ebenso im Tritonusverhältnis wie die konstanten Töne  $b-e''$ , hier allerdings um eine Oktav entfernt:

Nbsp. 14 *Das Opfer*, T. 1ff.

In der *II. Scene* werden die vier Grundklänge durch einfache Reihentransposition verschoben.  $R_c$  ergibt die Folge  $cm-E-B-fism$ ,  $R_e$  die Folge  $em-As-D-bm$ . In *III. Chor* werden die Basisklänge von neuen harmonischen Extraktionen verdrängt:



Die zur Verfügung stehenden sieben Akkorde werden in diesem kurzen Chortheil im Abstand von wenigen Takten eingeführt – zunächst  $\ddot{U}1$  und  $V1$ , dann  $\ddot{U}2-4$  (T.3,6,8),  $V2-3$  (T.9,10). Im weiteren Verlauf werden die einzelnen Töne transponierter Septakkorde in die Horizontale geschoben und zu Dreiklängen erweitert usw. usf. Gegenüber seinem "Gesellenstück" verfolgt Zillig hier ein vielschichtigeres harmonisches Konzept, dessen Ausgangspunkt das Summieren der Reihentöne zu vier Dreiklängen bildet. Das tonale Gewicht dieser Basisharmonien läßt ohne Orientierungsverlust Ausflüge in ferner liegende, indes weiterhin und durchgängig terzgeschichtete harmonische Gebiete zu.

Den Uraufführungskritikern indes fiel – durchaus negativ – auf, daß auf dieser recht harmlos erscheinenden harmonischen Grundlage mit "unerbittlicher Herbheit" musiziert wurde. Der "hoffnungsreiche, stark begabte" Komponist habe hier wohl "nicht dem Vergnügen und der Sensationslust des Hörers dienen" wollen, aber da "wir [...]"

ihn auch anders" kennen, wurde er behutsam nur zum Rückzug aufgefordert bzw. der "eisigen Polarluft" seiner Musik ausgesetzt (Krüger 1937, 705; Ohlekopf 1937, 645). In diesen Breitengraden nämlich spielte sich das am 12. November 1937 in Hamburg uraufgeführte *Opfer* ab: Einem der Teilnehmer an der Antarktis-Expedition Scotts im Jahre 1912 sind die Füße erfroren, er kann auf dem Rückmarsch vom Pol nicht mehr folgen. Die anderen sehen sich gezwungen, ihr Marschtempo mehr und mehr zu verlangsamen. "Da entschließt sich Oates zum heroischen Opfer: freiwillig verläßt er das schützende Zelt und findet den weißen Tod im Schneesturm" (Krüger 1937, 705): "Ein Beispiel höchster Pflichterfüllung", wie Expeditionschef Scott gegen Ende der Oper resümiert.

Daß solch ein Bühnengeschehen für die NS-Ideologen voll funktionabel war, versteht sich: Das Hohelied des Heldischen, Ehre und Kameradschaft als passiver Heroismus des Selbstopfers, Pflicht und Treue als sinnlose Opferbereitschaft (denn auch die anderen werden nicht gerettet). Von einer "kultischen Feier" (ib.) wurde geschrieben, einem "Weihestück für hohe Gedenktage" (Kuhlenkampf 1938, 268), und immer wieder vom "Ethos", vom "starken Ethos" (Fuhrmann 1937, 1395), von den "ethischen Erschütterungen im Sinne der antiken Tragödie". Letzteres stammt von Zillig selbst – aus dem Jahre 1960, wo zugleich einige seither kursierende Enten in Umlauf gebracht wurden. So sei *Das Opfer* "auf Weisung des Propagandaministeriums nach wenigen Vorstellungen als 'unerwünscht' vom Spielplan abgesetzt" worden (Zillig 1960, 54/56). Davon ist bislang nichts bekannt. Es kam zwar in der Tat nur zu vier Aufführungen, aber noch heutzutage wird einem neuen Werk selten mehr zugestanden, wenn – wie beim *Opfer* – nach dem letzten Vorhang aus den Zuschauerrängen neben "wenigen leidenschaftlichen Anhänglichkeitsbezeugungen" (Fuhrmann 1937, 1395, ebenso Krüger 1937, 705) nur "eisige Polarluft" weht, sprich: der Erfolg sich nicht einstellen will.

Und so habe der *Opfer*-Texter Reinhard Goering (1887-1936) als "erschütternder Protest gegen Hitler" (Zillig 1960, 56) – und immerhin mehr als ein Jahr vor der Premiere – Selbstmord begangen. Diese gleichsam antifaschistische Weihe des Operngeschehens durch vorzeitiges Ableben ihres Urhebers, eines Autoren zumal, dessen Nähe zur 'nationalsozialistischen Bewegung' in seinen letzten Lebensjahren außer Frage steht (cf. Sarkowicz 1989, 188; Hoffmann 1961, 18), scheint mir paradigmatisch für die bundesrepublikanischen Bewältigungsstrategien des einst Infizierten. Während bspw. der "Hindemithläufer" Wolfgang Fortner zur wundersamen Entbräunung gelangte, indem er die HJ-Uniform durch "rote Hosen" substituierte und sein "Nazi-Moll" durch Darmstädter Zwölfton-Belehrungen<sup>30</sup>, stilisierte Zillig (1960, 54) das Pathos der Goeringschen Vorlage zur "Kraft, endgültig über die Natur den Sieg davonzutragen". Einst indes hatte seine *Opfer*musik nichts weniger im Sinne, als das ständige Gerede von Ehre, Pflicht und Opfertod naturgewaltig zu neutralisieren und den Tod da zu belassen, wo er sich ereignete: in der Eiswüste. Folgerichtig scheint eher, daß zu Zeiten, als Zillig seine "neue Opernform [...] der Klarheit, der Größe und des Heroismus unserer Zeit würdig" befand, diese "Quellen des Geistes" schon ganz andere Landstriche verwüstet hinter sich gelassen hatten. Folgerichtig scheint auch, daß Goering in Zilligs Rückblende sich "in einer Fichtenschonung angesichts der Goethe-Stadt Wei-

<sup>30</sup> Während laut Peter Jona Korn (zit n. Prieberg 1984, 303) Fortner seine HJ-Uniform in den abgelauenen zwölf Jahren "anscheinend nur zum Schafengehen auszog", erlebte Diether de la Motte (zit. n. Grassl/Kapp 1996, 9/16) den "Hindemithläufer" – ein von Zillig (1959, 255) überliefertes "boshafes Bonmot des Dritten Reichs" – im Nachkriegs-Darmstadt in eben jenen "roten Hosen". Cf. Zu Fortners musikalischer Produktion zwischen 1933 und 1945 auch Salmen 1998.



mar" (Zillig 1960, 56) das Leben nahm und eben nicht angesichts der Greuelthaten im angrenzenden Buchenwald<sup>31</sup>.

Als nachgereichtes Arbeitsprogramm seiner Opernkompositionen berief sich Zillig (1966, 190) auf Schönbergs "prophetisches Wort": "Vielleicht gelingt es eines Tages, die Tonalität als Spezialfall des Zwölftons zu entlarven". In der *Windsbraut* – einer märchenhaften Lichtgestalt, die trotz der Drohungen ihres Sturmalters von Billinger mit einem Bauern vermählt wird – scheint er diesem Ziel einer Synthese von zwölftönigem und tonalem System nahe gekommen. Die Reihe selbst ist nun konsequent der Konstellation Fis-Dur – C-Dur verpflichtet:



Dieses Zillig-typische Aufeinanderprallen der Tritonusklänge, das in der Reihenkonzeption bereits auf dem schmalen Grad zwischen Avancement und Konfektion wandelt, wird in der Komposition zur Bitonalität entschärft bzw. zur Etablierung von Septnonenakkorden oder hinter klangkoloristischen Manierismen versteckt. Bezeichnenderweise schließt jeder der drei Akte mit einem sauberen Fis-Dur und gaben die "harmonischen Gewagtheiten", wie eine Uraufführungskritik meldete, "dem Ohr [...] keine Probleme auf" (Heyer 1941, 176). Zilligs Beitrag zur "zeitgenössischen Volks-

<sup>31</sup> An Phantastereien über Goerings Tod mangelt es nicht: Neben der Protest-Version Zilligs ist Goering im KZ umgekommen (cf. Davis 1987, 402), von einem strammen Nazi ermordet worden (cf. ib., 398), hat sich "eine Spritze Gift injiziert" (Hoffmann 1961, 16), trug "bei seinem Tod [...] das goldene Parteiabzeichen der NSDAP und war gleichzeitig eingeschriebenes Mitglied der Kommunistischen Partei" (Edschmid, zit. n. Davis 1987, 351). Tatsächlich aber hatte sich Reinhard Goering in der Flur Bucha (!) bei Jena nach einer lokalen Betäubung die Adern geöffnet (cf. ib., 393). Goerings Leben war von zahlreichen Brüchen, Reisen, Krankheiten bestimmt (cf. ib., passim, und Hoffmann 1961, 9-17). 1936 hatte er sich in Bad Wörishofen niedergelassen, als Arzt und Patient, gab aber bald wieder den Versuch, seßhaft zu werden, auf. Am 4.11.1936, ein Jahr und acht Tage vor der *Opfer*-Premiere, wurde die Leiche des seit drei Wochen Verschollenen gefunden.

*Das Opfer* basiert auf dem Mittelteil von Goerings dreiteiligem chorischen Spiel *Die Südpolexpedition des Kapitän Scott* (UA 16.2.1930, Staatstheater Berlin), das mit dem Kleistpreis ausgezeichnet worden war. Von Februar bis April 1936 und in ständigem Briefkontakt mit Zillig erstellte Goering ein einaktiges Libretto, das seinen preisgekrönten Text in fast keiner Zeile unverändert ließ und in vielerlei Hinsicht umstrukturierte. Der berichtende Chor des Dramas bspw. wurde zu einem menschenfeindlichen Gegenchor von Pinguinen umformuliert, erweitert und gleich zu Beginn mit Zitaten von Goethe und Nietzsche angereichert (bezeichnenderweise lautete der Operntitel bei Goering *Die Pinguine*, *Das Opfer* stammt von Zillig).

Schon in seiner frühen und bekanntesten expressionistischen Tragödie *Die Seeschlacht* (1917), die mit ekstatischem Pathos Krieg und Vernichtung nicht als Ausdruck politischer Aggression, sondern als unausweichliches mythisches Schicksal begreift, hatte Goering Ideengut Nietzsches kolportiert. Eine eindeutig nationalistische Tendenz verfolgte Goering 1919 im Drama *Scapa Flow*, das die Selbstversenkung der deutschen Flotte zum Anlaß für die Frage nach der Kriegsschuld nimmt. Ein Exemplar dieses Dramas und der *Südpolexpedition* sandte Goering 1935 an seinen Namensvetter, den Herrn Reichsmarschall – ein letzter (erfolgloser) Versuch, von staatlichen Stellen Anerkennung und – vor allem – finanzielle Unterstützung zu erlangen (cf. Davis 1987, 367). Als Pg. hatte er sich bereits Anfang 1932 eintragen lassen, trat aber wenige Monate später nur wieder aus – womöglich, um einem Ausschluß wegen sittlich und moralisch unwürdigen Lebenswandels zuvorzukommen. 1933 verfaßte er in der Hoffnung auf Preisgelder und Staatsaufträge Lieder für das Goebbelsche Propagandaministerium (cf. ib., 328f.). Auch dies ohne Erfolg, denn die Nazis interessierten sich nicht für seine euphorischen Vorstellungen über das "neue Reich", dessen "alten und jungen Kämpfer[n]" er Stefan George per *Nachruf* als "erste[n] große[n] Täter" servierte (in *Deutsche Zeitung* vom 6.12.1933, zit. n. ib., 359f.) und dessen Führer A.H. er zum "großen und reinen Menschen" mutieren ließ (in *Das deutsche Wort* vom 28.9.1934, zit. n. ib., 382).

und Märchenoper" (ib.) war "ein unumstrittener Erfolg" (Stark 1941, 411), der Komponist endlich auch "Gegenstand begeisterter Huldigungen" (Smigelski 1941, 192). Allerdings fand das Idyllisch-Behagliche, mit dem sich hier bäurisches Brauchtum mitten im Kriege einen märchenhaften Weg durchs NS-System bahnte, bald mit diesem sein gerechtes Ende<sup>32</sup>.

Bewiesen war zuvor schon, daß "auch aus der sogenannten Atonalität eine wertvolle Kunst herauswachsen [kann], wenn nur der Mensch blutmäßig und charakterlich einwandfrei und schöpferisch ist, der dahinter steht". Der dies sagte, Herbert Gerigk (1934, 88f.), seines Zeichens Hauptschriftleiter der *Musik*, Mitherausgeber des *Lexikons der Juden in der Musik* und Hauptstellenleiter Musik im Amt Rosenberg, hatte indes Unrecht mit seiner zum "Tatbestand" deklarierten Behauptung, daß der "musikalische Kinderschreck" und "Fanatiker des Nihilismus" "Schönberg einen beträchtlichen Kreis von Musikern beeinflußt habe, die ohne Ausnahme in einer weltfremden Richtung schaffen".

---

<sup>32</sup> Die Aufführungen der drei Opern Zilligs in NS-Deutschland (cf. Altmann 1933-1942):

- 1) *Der Roßknecht* (Richard Billinger)  
 UA: 11.2.1933 Düsseldorf  
 (Musikalische Leitung: Jascha Horenstein, Inszenierung: Friedrich Schramm)  
 1932/33: 7 Aufführungen
- 2) *Das Opfer* (Reinhard Goering) (Kl.-Ausz. Wien-Leipzig: Universal-Edition 1937)  
 UA: 12.11.1937 Staatstheater Hamburg  
 (Musikalische Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt, Inszenierung: Oscar Fritz Schuh)  
 1937/38: 4 Aufführungen
- 3) *Die Windsbraut* (Richard Billinger) (Kl.-Ausz. Mainz: Schott 1941)  
 UA 12.5.1941 Neues Theater Leipzig  
 (Musikalische Leitung: Paul Schmitz, Inszenierung: Hans Schüler)  
 1940/41: 7 Aufführungen (Leipzig)  
 1941/42: 2 A.(Leipzig), 1 A. (Köln)

## Zweite Lese

"Wacht man inmitten eines Traumes auf, und wäre es der ärgste, so ist man enttäuscht und kommt sich vor, als wäre man um das Beste betrogen worden."

Während Klenau 1946 unbeachtet aus der Welt fiel, begann sie für Zillig erst jetzt aus den Fugen zu geraten. Das Entnazifizierungsverfahren, bei seinen einstigen Funktionsposten zumindest nicht unüblich, wurde ihm Indiz für die "Unterdrückung des Individuums": "Der wenigen 'Entarteten' Überlebender einer", schrieb er in einem auch syntaktisch aus den Fugen geratenden Brief Anfang 1946, "ein alter Hasser der Nazis, wird, nachdem er von den Nazis stets verdächtigt und gedrückt war, nunmehr zum Nazipropagandisten zu stempeln versucht" (zit. n. Hilger 1996, 16). Und bald schon geriet die Integration in den nachkriegsdeutschen Musikbetrieb, zunächst reibungslos vollzogen (1946 1. Opernkapellmeister in Düsseldorf, ab Herbst 1947 Chefdirigent beim Hessischen Rundfunk), unerwartet ins Stocken. Anfang 1951 wurden die an Josef Rufer stolz gemeldeten "vierzig Vorhänge und ein beifallstobendes Publikum" bei der Düsseldorfer Premiere seiner noch zu NS-Zeiten begonnenen Oper *Troilus und Cressida* kontrastiert von "gehässigsten" Verrissen der Kritikerzunft, angeführt von Wolfgang Steinecke, der Löns und Léhar zu den Vorbildern der Oper erklärte (zit. n. Gradenwitz 1998, 51)<sup>33</sup>. Kurz darauf kündigte ihm der Hessische Rundfunk. Man wolle mehr mit Gastdirigenten arbeiten, hieß es. Angesichts der Liste dirigierender Wunschkandidaten "könnte man", so der zynische Kommentar des Ausgemusterten, "eigentlich nur 'Heil H.' sagen" (zit. n. ib.). Tatsächlich hatte Zillig sich energisch und wohl auch gegen den Widerstand des Orchesters für die Neue und Neueste Musik eingesetzt, übrigens auch im Rahmen der mit Steineckes Internationalen Ferienkursen für neue Musik kooperierenden 'Woche für neue Musik'<sup>34</sup>.

Erneut verlegte Zillig sich auf "Gebrauchskompositionen" (Zillig 1966, 191), sprich Theater- und Filmmusiken, vor allem aber Musik zu Fernseh- und Hörspielen<sup>35</sup>. Hier, im vom Musikbetrieb abseitigen, mitunter innovativen Raum der Sendeanstalten, wo es zwar keine "Vorhänge" gab, aber anscheinend auch keine 'gehässigen Kritiker', begann er sich einzurichten und bald auch neue alte Geschichten zu erzählen: Von der *Bauernpassion* – eine Fernsehoper (UA 1955 BR München) nach Billingers wirrer Geschichte von der Bekehrung eines rachelüsternen Aufständischen-Führers durch eine Komödianten-Aufführung der Passion Christi – oder von der *Verlobung in St. Domingo* – eine Funkoper (UA 1957 NDR Hamburg) nach Kleists "unerhörter Begebenheit" opferbereiter Liebe –: der Frau, versteht sich.

Zugleich wurden im neuen Hausverlag Bärenreiter, der nach '45 bekanntlich (und fälschlich) in den Status eines antifaschistischen Widerstandsnestes gelangte,

<sup>33</sup> Den Auftrag zur Komposition von *Troilus und Cressida* hatte Zillig um 1942/43 von der Straßburger Oper erhalten (cf. Niessen 1944, 362). Anlässlich ihrer Berliner Aufführung wurde die Oper von Werner Oehlmann als "abseitiger Versuch einer oratorisch-lehrstückhaften Choroper" abqualifiziert (zit. n. Dibelius/Schneider 1993, 290).

<sup>34</sup> Bspw. das von Zillig dirigierte 4. Sinfoniekonzert am 26. Juni 1949 in der Darmstädter Stadthalle, das aus Anlaß seines 75. Geburtstages allein Werken von Schönberg gewidmet war (cf. Grassl/Kapp 1996, 284).

<sup>35</sup> Zillig schrieb zwischen 1946 und 1963 die Musik zu acht Theaterstücken, siebzehn Filmen (cf. Hilger 1996, 287f.) – u.a. zu *Jonas* (1957, Deutscher Filmpreis für die Filmmusik) und *Traumstraße der Welt I und II* (1958/62) –, einigen Fernsehspielen und zu sageundschreibe 133 Hörspielen (cf. die detaillierte Auflistung in ib., 32-41), darunter übrigens keine einzige "rein dodekaphon angelegte" (ib., 273).

Verschlusssachen ausgepackt. Während seine Volksgenossen die Länder überfallen hatten, "überfiel" den Komponisten zwecks Paralyse der "Scheußlichkeiten des Krieges" –: "die Lyrik" (zit. n. Hilger 1996, 15). Dieses nachgereichte "lyrische Intermezzo" (ib.) erlaubte zwar kein Ansichtigwerden inneren Emigrierens, war aber mitunter immerhin zu den Eroberungskriegen der Nazis in Distanz gegangen, bspw. die *Ver-gessenen Weisen* – im August 1940 auf Georges Übersetzung der Verlaineschen Gedichte komponiert –, deren semantische Schichten ohne Zweifel auf die Okkupation Frankreichs reagierten. Zillig selbst rückte solche Aspekte – womöglich mit Rücksicht auf seinen 'unauffälligen Weg' – nicht nur nie in den Vordergrund, sondern sprach sie nie öffentlich an. Er habe – im Falle seiner *d'Annunzio*-Lieder von 1944 – zwar Verse komponiert, "die mich tief erfaßten", der Anlaß zur Komposition sei aber im unstillen Leben als Theaterdirigent und Filmkomponist zu suchen, in den langwierigen und -weiligen Zugfahrten und einem auf die Dauer – und mitten im Kriege! – unbefriedigenden "Lösen von Legionen von Kreuzworträtseln" (zit. n. Schuhmacher 1972, 130). An der Qualität *dieser* Legionen lag es wohl kaum, daß nach dem Krieg "alle Versuche zu lyrischen Kompositionen" (zit. n. Hilger 1996, 15) scheiterten.

Als flankierende Maßnahme gleichsam brachte der Komponist in seiner 1957 einsetzenden publizistischen Tätigkeit unermüdlich den Verweis, daß das "Zwölftonsystem", das man "höhnend a priori totsagte" oder "bestenfalls für eine mathematische Papierangelegenheit, keinesfalls jedoch für Musik hielt", "heute weltweite Wirkungen zeigt, so umfassend, daß Strawinsky im hohen Alter auf seiner Wanderung durch die Musikgeschichte bei Schönberg und dem Zwölfton angekommen ist" (Zillig 1959, 12/61)<sup>36</sup>. Eben dieser "Zwölfton" lief in der DDR, um kurz hinüber zu blicken, seit den bekannten Februarbeschlüssen der KPdSU von 1948 unter den Pejorativen westliche Dekadenz und formalistische Tendenz, kurz "Neuerertum", dem jeglicher 'Nutzen' für musikalischen Fortschritt abgesprochen wurde. Bei dieser Abwehr von Individualismus und Nihilismus kam es zu merkwürdigen Fraternalisierungen mit den Alt-ingesessenen: Um sich der "Formalisten verschiedensten Gefieders", der "Atonalisten", "Zwölftöner" bis "Neutöner" zu erwehren, ging Eberhard Rebling 1952 zur scheinheiligen Allianz mit dem volksliedtreuen *Musica*-Kreis über, ließ Ernst Krause 1955 gegen den "neoamerikanische[n] Kultursnobismus" von Rolf Liebermanns *Penelope* die gesamte alte Opern-Riege von Egk über Orff, Reutter bis Fried Walter auf-fahren (zit. n. Dibelius/Schneider 1993, 186/192).

Das alles gewinnt fast schon eine freundliche Note, wenn man sich die in bundesrepublikanischen Landen flottierenden Absonderungen eines Alois Melichar anschaut. Melichar, der einst die 'Volksgemeinschaft' mit über 30 Filmmusiken beglückte und noch in Kriegszeiten für Deutschland aufsatteln ließ (... *reitet für Deutschland*, 1941) oder sich am *Anschlag auf Baku* (1942) beteiligte, richtete ab 1952 im Zwei-Jahres-Turnus seine Invektiven und Insultationen gegen die "Anpassungshelden" (Melichar 1954, 116) und verstand darunter nicht etwa musikalische Gralshüter wie sich selbst oder seinen Kampfgefährten Peter Jona Korn – auch dies eine seltsame Allianz zwischen Verfolgtem und selbsternanntem "Überlebende[n] des NS-Regimes" –, sondern die "rabiatischen Zwölftonfaschisten", die als "Terrorgruppe" zur "atonalen Diktatur" aufriefen und einen "Vernichtungskrieg gegen die zeitgenössischen tonalen Kräfte" führ-

<sup>36</sup> Neben zahlreichen Aufsätzen erschienen zwei Bücher Zilligs, die beide auf Funkmanuskripten basieren (ein Rückgriff, den man ihnen – und nicht immer zu ihrem Vorteil – anmerkt): Die 1959 vorgelegten *Variationen über neue Musik* vereinen je 12 Sendungen für das Sonderprogramm des Bayerischen Rundfunks aus den Jahren 1957 und 1958, die Manuskripte der Sendereihe 'Von der Nachromantik zur Neuen Musik' des Bayerischen Rundfunks wurden drei Jahre nach Zilligs Tod unter dem Titel *Von Wagner bis Strauss. Wegbereiter der Neuen Musik* herausgegeben.

ten (Melichar 1960, 193/207/145/62/47). Als der "Zwölftonfaschismus" schließlich im Herbst 1959 mit der Westberliner Aufführung von *Moses und Aron* "der tonalen Welt" um Melichar "den totalen Krieg" erklärte, geriet auch Zillig mit seinen "gerade-zu kindischen Haßtiraden gegen die tonale Musik" in die Kampfhandlungen dieses unterhalb des Diskutablen Agierenden (ib., 6/77).

Daß selbstverständlich, um die Dinge gerade zu rücken, weder Schönbergs Werk noch die Aufführung, sondern die tumultartigen Zustände während dieser Aufführung als "offene faschistisch-antisemitische Provokation" geplant waren, hatte bspw. Hanns Eisler (1982, 447) öffentlich klargelegt. Nicht öffentlich schien Eisler sich zwei Jahre zuvor für Gastdirigate Zilligs und – erstaunlicherweise – eine Aufführung des *Opfers* in Ostberlin eingesetzt zu haben (cf. Gradenwitz 1998, 52). Aber nicht dort, sondern am Kasseler Staatstheater kam es am 6. Dezember 1960 zu einer Wiederaufführung. Mit bundesrepublikanischen Verhältnissen kompatibel schien nun – im Umkehrschluß zu einst – die "absolute, abstrakte Musik". Das Bühnengeschehen indes wurde zur "allgemein menschlichen Tragödie" entgrenzt, die sich wirtschaftswunderlich "in vielen Berufen unserer Tage" wiederholen könne, und zurechtgebogen schließlich zum "hohen Gesang der Humanitas", auch wenn das Libretto gegenüber dieser Menschlichkeit "seltsamen (auch gar nicht recht erklärlichen) Widerspruch" anmelde (Müllmann 1960). Der Komponist am Pult und sein – Selbstaussage: "bestes Stück" (zit. n. Gradenwitz 1998, 52) wurden "zunächst zurückhaltend, dann mit wachsendem, lebhaftem" resp. "herzlichem Beifall" (Müllmann 1960; Rassner 1960) vom Spielplan der deutschen Opernbühnen verabschiedet.

Ein letzter Versuch mit Allzumenschlichem folgte noch wenige Wochen vor Zilligs Tod. Am 23. November 1963 dirigierte er in Linz die Premiere seines Einakters *Das Verlöbnis* – zusammen mit der Wiederaufführung von *Rosse (Der Roßknecht)*, denn beide alpenländischen Bauern-Einakter "gehören" – so der Komponist (zit. n. Hilger 1996, 14) – "eng zusammen, obwohl ein Menschenalter mit all dem Umstürzenden, was Krieg und politische Umwälzung mit sich brachten, dazwischenliegt". Das Alpenland als Symbol geschichtlicher und kompositorischer Bruch- und Entwicklungslosigkeit und selbstverständlich auch inhaltlicher, denn Richard Billinger brachte mit seinem *Verlöbnis* erneut eine blutrünstige Angelegenheit auf die Bühne, indem er eine Schweinemagd, die ihren Bauern vergiftet, mit einem Jäger verkuppelt, der seinen Widersacher erwürgt<sup>37</sup>. Wie der Sache Erfolg beizukommen war, konnte Zillig freilich erst vier Tage nach Linz studieren, als Kollege Egk – einst schon eine Leiterstufe höher – zur Eröffnung des Bayerischen Nationaltheaters seine inzwischen vom Stahl befreite Diatonik mit Zilligs Opernstoff *Die Verlobung in San Domingo* versorgte<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *Das Verlöbnis* geht auf die Erzählung *Den Johanniswein trinken* von Alois Johannes Lippl zurück. Lippl – seit den 20er Jahren Hörspielsendeleiter des Reichssenders München und eine zumal für die bundesrepublikanische Hörspielzeit relevante Bezugsperson Zilligs – hatte bereits 1933 bei der Erstausstrahlung von Billingers *Bauernpassion* als sogenanntes "Osterhörspiel" Regie geführt. Die Trias war indes weit früher installiert: "Am 28.7.1960 schreibt Zillig an den SFB, es gebe eine Fassung der *Bauernpassion* von 1928, eine Auftragskomposition Lippls. Der Sprechgesang dort sei à la *Wozzeck* oder *Pierrot Lunaire*. Eine solche Sendung ist nicht nachzuweisen, vielleicht wurde sie auch erst 1933 ins Programm genommen" (Hilger 1996, 14f.).

Übrigens geht auch *Die Windsbraut* auf ein Billinger-Hörspiel zurück, gesendet 1933 unter den Titeln *Der Bauer* und *die Windsbraut* (17.3) und *Die Teufelsbraut* (20.11.). *Rosse* wiederum, dessen ursprüngliche Fassung von 1931 Zilligs Textvorlage bildete und abendfüllende Version am 1.3.1933 im Staatstheater München uraufgeführt wurde, arbeitete Billinger 1954 zu einem Hörspiel um; cf. Bortenschläger 1981, 118f./270/401f.

<sup>38</sup> Egks *Verlobung* wurde am 27. November 1963 in München uraufgeführt. Zuvor schon hatte Zillig seine einstige Funkoper für die Bühne eingerichtet und am 25. Februar 1961 in Bielefeld herausbringen können.

"Das Trostlose in der Erinnerung an Zillig", schrieb Adorno (1970, 165) in seinem Nachruf, das Trostlose sei, "daß er das Äußerste hätte werden können und es nicht wurde". Adorno rekurrierte allein auf musikalische Aspekte, indes scheinen die oben angedeuteten weit trostloser. Wie im *Lied vom Rauch*, einem seiner 1958 komponierten vier a-cappella-Chöre auf Texte – überraschenderweise – Bert Brechts, eben jener graue Rauch "in immer kältere Kälten geht", stand für Zillig zwar das Tor zu den "krummen" Pfaden "weit offen / Freilich, hör ich, steht es offen nur ins Nichts".

## Literatur

- Acker, Dieter: Norbert von Hannenheim. In: *Melos* 36. 1969, S. 6-8
- Adorno, Theodor W.: Zilligs Verlaine-Lieder [1961]. In: Ders.: *Moments musicaux*. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962, Frankfurt/M 1964, S. 141-152
- Adorno, Theodor W.: Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit [1964]. In: Ders.: *Impromptus*. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze, Frankfurt/M 1970, S. 157-165
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/M 1971a
- Adorno, Theodor W.: *Kritik*. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt/M 1971b
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M, Berlin, Wien 1972
- Adorno, Theodor W.: *Der Schatz des Indianer-Joe*. Singspiel nach Mark Twain, hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 1979
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften* 19. *Musikalische Schriften* VI, hg. v. Rolf Tiedemann u. Klaus Schulz, Frankfurt/M 1984
- Adorno, Theodor W. / Berg, Alban: *Briefwechsel 1925-1935*. Hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt/M 1997
- Adorno, Theodor W. / Krenek, Ernst: *Briefwechsel*. Hg. v. Wolfgang Rogge, Frankfurt/M 1974
- Altmann, Wilhelm: *Opernstatistik*. Veröffentlicht für die jeweils zurückliegende Spielzeit in den Septemberheften der *Allgemeinen Musikzeitung* 60. 1933 bis 69. 1942.
- Bermann Fischer, Gottfried: *Bedroht – Bewahrt*. Der Weg eines Verlegers, Frankfurt/M 1967
- Bortenschläger, Wilhelm: *Richard Billinger*. Leben und Werk, Wels 1981
- Courtade, Francis / Cadars, Pierre: *Geschichte des Films im Dritten Reich*, München 1975
- Csipák, Károly: *Allgemeine Emigrationsbedingungen – am Beispiel Joseph Traunek*. In: *Beiträge* '90. *Österreichische Musiker im Exil*, hg. v. d. Österreichischen Gesellschaft für Musik, Redaktion: Monica Wildauer, Kassel, Basel, London o.J. [1990], S. 119-123
- David, Hans W.: *Billinger-Zilligs "Roßknecht" in Düsseldorf*. In: *Melos* 12. 1933, H. 3, S. 107
- Davis, Robert Chapin: *Final Mutiny: Reinhard Goering, His Life and Art* (= *Stanford German Studies*, Vol.21), New York u.a. 1987
- Deutscher Musiker-Kalender*. Hg. im Auftrage der Reichsmusikkammer. Schriftleitung: Reinhold Scharnke, 65.Jg., 2 Bde., Berlin-Halensee 1943
- Dibelius, Ulrich: Winfried Zillig. In: *Musica* 12. 1958, S. 651-655
- Dibelius, Ulrich / Schneider, Frank (Hg.): *Neue Musik im geteilten Deutschland*. Dokumente aus den fünfziger Jahren, Berlin 1993
- Eisler, Hanns: *Musik und Politik*. Schriften 1948-1962, Textkritische Ausgabe v. Günter Mayer, Leipzig 1982
- Fett, Wilhelm: *Neuer musikdramatischer Stilwille*. Klenaus "Elisabeth von England" im Staatstheater. In: *Kasseler Post* 57. 1939, H. 90, S. 2 u.7
- Fuhrmann, Heinz: Winfried Zillig: "Das Opfer". Uraufführung am Hamburgischen Staatstheater. In: *Zeitschrift für Musik* 104. 1937, H. 12, S. 1395f.
- Gerigk, Herbert: *Eine Lanze für Schönberg! Anmerkungen zu einem Geburtstagsaufsatz*. In: *Die Musik* 27. 1934, H. 2, S. 87-91
- Gerigk, Herbert: "Rembrandt van Rijn". Klenau-Uraufführung in der Staatsoper. In: *Die Musik* 29. 1937, H. 5, S. 356f.
- Gönnenwein, Wolfgang (Hg.): *Oper in Stuttgart*. 75 Jahre Littmann-Bau, Stuttgart 1987

- Gradenwitz, Peter: Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925-1933, Wien 1998
- Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hg.): Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, Wien, Köln, Weimar 1996
- Günther, Siegfried: Winfried Zillig. Komponist und Dirigent Neuer Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 122. 1961, S. 446f.
- Hannenheim, Norbert von: Instrumentalbegleitungen auslandsdeutscher Volkslieder. In: *Die Volksmusik* 1. 1936, S. 283-286
- Haselberg, Peter von: Wiesengrund-Adorno. In: Theodor W. Adorno. Hg. v. Hartmut Scheible, München 1983, S. 7-21
- Herzog, Friedrich W.: Oper. Berlin [Zur Erstaufführung von Klenaus *Michael Kohlhaas*]. In: *Die Musik* 26. 1934, H. 7, S. 541f.
- Heuß, Alfred: Arnold Schönberg – Preußischer Kompositionslehrer. In: *Zeitschrift für Musik* 92. 1925, H. 10, S. 583-585
- Heyer, Hermann: Winfried Zillig: "Die Windsbraut". Uraufführung im Leipziger Neuen Theater. In: *Allgemeine Musikzeitung* 68. 1941, H. 22, S. 176f.
- Hilger, Silke: Autonom oder angewandt?. Zu den Hörspielmusiken von Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd.5), Mainz u.a. 1996
- Hilmar, Ernst (Red.): Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, Wien 1974
- Hoffmann, Dieter: Vorwort. In: Reinhard Goering: Prosa Dramen Verse, München 1961, S. 8-29
- Joachim, Heinz: Berliner Opernpremierer. In: *Melos* 13. 1934, S. 105f.
- John, Eckhard: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938, Stuttgart, Weimar 1994
- Kater, Michael H.: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus, Köln 1995
- Klein, Hans-Günter: Ideologisierung von Werken Kleists in Opern aus dem 20. Jahrhundert. In: *Norddeutsche Beiträge*. 1978, H. 1, S. 44-65
- Klein, Hans-Günter: Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1944. In: Musik und Musikpolitik im nationalsozialistischen Deutschland. Hg. v. Hanns-Werner Heister u. Hans-Günter Klein, Frankfurt/M 1984a, S. 145-162
- Klein, Hans-Günter: Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfehmten Kompositionstechnik. In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Kassel, Basel 1984b, S. 490-494
- Klenau, Paul von: Zu Paul von Klenaus "Michael Kohlhaas". In: *Zeitschrift für Musik* 101. 1934, H. 5, S. 530f.
- Klenau, Paul von: Wagners "Tristan" und die "Zwölftönemusik". In: *Die Musik* 27. 1935, H. 10, S. 727-733
- Költzsch, Hans: Der neue deutsche Opernspielplan. In: *Zeitschrift für Musik* 100. 1933, H. 10, S. 996-1000
- Krüger, Dr. Walther: Neue Bühnenwerke in der Hamburgischen Staatsoper. Winfried Zillig: "Das Opfer" (Uraufführung). Karol Szymanowski: "Der Brautraub" (Erstaufführung in Deutschland). In: *Allgemeine Musikzeitung* 64. 1937, H. 48, S. 705f.
- Kuhlenkampff, Hans-Wilhelm: "Das Opfer" von Winfried Zillig. In: *Die Musik* 30. 1938, S. 268
- Levi, Erik: Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich. In: *Tempo* 178. 1991, Sept., S. 17-21
- Lüth, Erich: Hamburger Theater 1933-1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch, hg. v. d. Theatersammlung der Hamburgischen Universität, Hamburg 1962
- Matthes, Wilhelm: Paul von Klenau. In: *Zeitschrift für Musik* 106. 1939, H. 3, S. 237-243



- McCredie, Andrew D.: The Comparative Case Histories of Karl Amadeus Hartmann, Clemens von Franckenstein and Paul von Klenau as Variant Examples of Innere Emigration. Problems and Issues for German Music Historiography of the Period 1918-1945. In: GLAZBA, ideje i društvo: svečani zbornik za Ivana Supičića = Music, ideas and society: essays in honour of Ivan Supičić. Urednik Stanislav Tuksar (= Muzikolovski zbornici, br.2), Zagreb 1993, S. 215-235
- Melichar, Alois: Überwindung des Modernismus. Konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker, Wien, Frankfurt/M, London 1954
- Melichar, Alois: Schönberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung, Wien 1960
- Morgenstern, Soma: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe, hg. v. Ingolf Schulte, Lüneburg 1995
- Müllmann, Bernd: Zilligs Südpol-Oper "Das Opfer". Vielbeachtete Premiere im Kasseler Staatstheater – Der Komponist am Pult, in: *Hessische Allgemeine*. Nr. 286 v. 8.12.1960, o.S.
- Niessen, Carl (Hg.): Die deutsche Oper der Gegenwart. Regensburg 1944 [mit faksimilierten Lebensläufen zahlreicher Komponisten, darunter u.a. Klenau, Fried Walter, Zillig]
- ÖNB = Klenau-Briefe im Nachlaß Alban Bergs in der Österreichischen Nationalbibliothek, F 21 Berg 940/1-79
- Ohlekopf, Richard: Hamb. Staatsoper: Uraufführung "Das Opfer". Oper von Reinhard Goering. Musik von Winfried Zillig. In: *Signale für die musikalische Welt* 95. 1937, S. 644f.
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt/M 1982
- Prieberg, Fred K.: Nach dem "Endsieg" oder Musiker-Mimikry. In: Musik und Musikpolitik im nationalsozialistischen Deutschland. Hg. v. Hanns-Werner Heister u. Hans-Günter Klein, Frankfurt/M 1984, S. 289-296
- Rabenstein, Edith: Dichtung zwischen Tradition und Moderne: Richard Billinger. Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte und zum Werk (= Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bd.1052), Frankfurt/M u.a. 1988
- Rassner, Georg: Winfried Zillig dirigierte seine Oper "Das Opfer". In: *Kasseler Post*. Nr. 286 v. 8.12.1960, o.S.
- Salmen, Walter: Der Lehrer und Komponist Wolfgang Fortner an der Wende 1944/45. In: Prof. Jirí Fukač. Festschrift/Commemorative Book, hg. v. Stanislav Bohadlo, Hradec Králové / Náchod 1998, S. 124-130
- Sarkowicz, Hans: Goering, Reinhard. In: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hg. v. Walter Killy, München 1989, Bd. 4, S. 188f.
- Schmidt, Erich: Ein Jahr bei Arnold Schönberg in Berlin. In: *Melos* 41. 1974, S. 190-203
- Schmidt-Faber, Werner: Atonalität im Dritten Reich: Sündenbock oder subversive Gefahr?. In: Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte, hg. v. Ulrich Dibelius, München 1974, S. 110-136
- Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Hg. v. Frank Schneider, Leipzig 1989
- Schuhmacher, Gerhard: Fortschritt, historisch betrachtet. Zu einigen Schriften aus dem Nachlaß von Winfried Zillig. In: *Musica* 26. 1972, S. 126-130
- Schumann, Otto: Meyers Opernbuch. Einführung in die Wort- und Tonkunst unserer Spielplanoper. Leipzig (vierte, vermehrte und verbesserte Aufl.) 1938
- Schwes, Paul: Klenaus "Michael Kohlhaas" in der Städtischen Oper. In: *Allgemeine Musikzeitung* 61. 1934, H. 11, S. 133f.
- Smigelski, Ernst: Winfried Zillig: "Die Windsbraut". Uraufführung im Neuen Theater zu Leipzig. In: *Signale für die musikalische Welt* 99. 1941, H. 21/22, S. 191f.
- Ständer, Bartholomäus: Opern-Uraufführung im Kasseler Staatstheater. Elisabeth von England, Paul von Klenaus neue Oper erlebt eine monumentale Inszenierung. In: *Kasseler Neueste Nachrichten* 29. 1939, H. 79, 3.Beilage

- Stark, Willy: Winfried Zillig: "Die Windsbraut". Uraufführung im Neuen Theater zu Leipzig. In: *Zeitschrift für Musik* 108. 1941, H. 6, S. 410f.
- Steger, Fritz: Berliner Musik. In: *Zeitschrift für Musik* 101. 1934, H. 4, S. 401-403
- Steger, Fritz: Paul von Klenau "Königin". Uraufführung der Neufassung. In: *Zeitschrift für Musik* 107. 1940, H. 7, S. 399-403
- Steinert, Heinz: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992
- Stengel, Theo / Gerigk, Herbert: Lexikon der Juden in der Musik, Berlin 1940 [<sup>2</sup>1941, <sup>3</sup>1942]
- Stuckenschmidt, H.H.: Paul von Klenau "Michael Kohlhaas". Uraufführung in Stuttgart. In: *Anbruch* 15. 1933, H. 9-10, S. 141-143
- Stuckenschmidt, H.H.: Schönbergs Berliner Jahre 1926-1933. In: Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, Redaktion Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 37-43
- Stuckenschmidt, H. H.: Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, München 1989
- Suter, E.: Uraufführung: Winfried Zillig: "Der Roßknecht". In: *Zeitschrift für Musik* 100. 1933a, H. 3, S. 271
- Suter, E.: "Der Roßknecht". Uraufführung einer Oper von Winfried Zillig im Düsseldorfer Opernhaus. In: *Allgemeine Musikzeitung* 60. 1933b, H. 9, S. 112f.
- Tiedemann, Rolf: Auch Narr! Auch Dichter!. In: Theodor W. Adorno, op. cit. 1979, S. 117-137
- Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1983a
- Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1983b
- Wulf, Joseph: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/M, Berlin, Wien 1983c
- Ziegler, Hans Severus: Entartete Musik. Eine Abrechnung, Düsseldorf 1938
- Zillig, Winfried: Variationen über neue Musik. Mit einem Vorwort von K.[arl] H.[einze] Ruppel, München 1959
- Zillig, Winfried: Das Opfer [Begleittext zur Ausstrahlung im BR am 13.7.1960]. In: Bayerischer Rundfunk: Programmheft 1960, S. 54-56
- Zillig, Winfried: Von Wagner bis Strauss. Wegbereiter der neuen Musik, München 1966
- Zimmerreimer, Kurt: Drei Komponisten über Volksmusik [Hermann Ambrosius, Norbert von Hanneheim, Ernst Lothar von Knorr]. In: *Die Volksmusik* 1. 1936, S. 62-72