

Ivana Rentsch

Max Ettinger

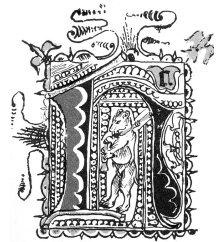
Ein kommentiertes Werkverzeichnis

Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung
2



Peter Lang

Als Enkel eines einflußreichen Rabbiners in Lemberg geboren, Opernkomponist in Leipzig, Filmkomponist in Berlin und schließlich Exilant in Ascona – alle Lebensstationen von Max Ettinger (1874–1951) tragen den Stempel historischer Ereignisse. Vielversprechend hatte seine Karriere in den 1920er Jahren mit den Leipziger Uraufführungen der Opern *Clavigo* und *Frühlings Erwachen* begonnen, und selbst nach der Weltwirtschaftskrise schien sich in Berlin eine hoffnungsvolle Perspektive beim Film zu eröffnen. Vergebens: 1933 blieb für Ettinger nur noch der Weg nach Ascona in ein beruflich aussichtsloses Exil. Max Ettingers Œuvre für die Gegenwart neu zu erschließen – dies ist das Ziel der vorliegenden Publikation. Im Mittelpunkt steht ein Werkverzeichnis, das neben Datierungen und Besetzungsangaben vor allem die Quellenlage der einzelnen Kompositionen in den Blick nimmt. Und um einen charakteristischen Eindruck von der ästhetischen Position Ettingers zu vermitteln, enthält der Band eine Auswahl aus dessen eigenen Texten zu Oper, Film und ‚jüdischer‘ Musik sowie einen einführnden Kommentar.



Ivana Rentsch studierte Musikwissenschaft, Publizistik und Deutsche Linguistik an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2005 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und promovierte dort 2004 mit einer Doktorarbeit über Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. 2005 Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds an den Universitäten Graz und Salzburg. Seit 2006 ist sie Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich.

Max Ettinger

Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung

Herausgegeben von
Hanspeter Renggli & Anselm Gerhard

Band 2



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Ivana Rentsch

Max Ettinger

Ein kommentiertes Werkverzeichnis



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlagabbildungen: – Max Ettinger (1928). Foto: Pieperhoff, Leipzig
– Initiale zu Bartholomäus Franks «Ein Tütsche Musica»,
Bern 1491

Umschlaggestaltung: Thomas Jaberg, Peter Lang AG

ISSN 1661-4283

ISBN 978-3-0351-0087-7

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2010

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern

info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Geleitwort	11

Kommentar

„Der Schrei nach dem Text“. Lemberg – München (1874–1930)	15
Bekanntnismusik. Berlin – Ascona (1930–1951)	37
Abbildungen	55

Dokumente

Verzeichnis der Schriften von Max Ettinger	63
Ausgewählte Texte von Max Ettinger	65
Zum Problem der Oper	65
Warum ich Wedekinds „Frühlings Erwachen“ zur Oper machte	71
Gedanken über Film und Musik	73
Opernfunk – Funkoper!	80
Jüdische Musik	83

Werkverzeichnis

Abkürzungen	91
Kammermusik	93
Orchesterwerke	104
Bühnenwerke	111

Größere Chorwerke	131
Melodramatische Werke	139
Filmmusik	141
Orchesterlieder	144
Lieder für Solostimme und Klavier	149
Lieder für mehrere Solostimmen	209
Chorlieder	211
Register	235

Vorwort

Keine Kunst ist so sehr auf ausführende Hilfe angewiesen wie die Musik. Wo ist der Märchenprinz, der mein Werk zum Leben erweckt?¹

Daß Max Ettinger als Komponist heute weitgehend dem Vergessen anheimgefallen ist, entspricht keineswegs der Bedeutung, die ihm insbesondere in den 1920er Jahren zukam, als seine Opern an zahlreichen deutschen Bühnen zur Aufführung gelangten. Als Folge der Rezeption seiner Bühnenwerke finden sich Einträge zu Ettinger in der zehnten bis zwölften Auflage von *Riemanns Musiklexikon*, im *Dizionario universale dei musicisti*, im *Deutschen Musiker-Lexikon* von Erich Müller und im *Musiklexikon von H.J. Moser* von 1935, nicht mehr jedoch in der Ausgabe von 1943, sowie natürlich im *Lexikon der Juden in der Musik*.² Der Umstand, daß Ettinger nach dem Krieg wieder in die Lexika aufgenommen wurde, kann nicht über die ausbleibende Rezeption seines Schaffens hinwegtäuschen. Gesundheitlich stark angeschlagen und zu betagt, um sich intensiv um die Verbreitung eigener Werke zu kümmern, fand Ettinger mit seiner Musik keinen Platz im Konzertbetrieb der Nachkriegszeit. Die im Jahr 1947 vom Theater Basel geplante Inszenierung seines Balletts *Der Dybuk*, die aus bislang ungeklärten Gründen kurzfristig scheiterte, blieb der letzte Versuch Ettingers, ein größeres Publikum für sich zu gewinnen. Die letzten Jahre seines Lebens waren geprägt von Krankheit und einer zunehmenden Resignation, die sich nicht zuletzt in der geäußerten Hoffnung auf einen Märchenprinzen Ausdruck

- 1 Max Ettinger: Wollen und Geschehen. Rückschau zum 70. Geburtstag, in: *Israelitisches Wochenblatt* 44 (1944), H. 51, S. 29.
- 2 *Riemanns Musik-Lexikon*, 10. Aufl., hrsg. von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 340; 11. Aufl., hrsg. von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 478; 12. völlig neu bearb. Aufl., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Berlin 1959, S. 479. *Dizionario universale dei musicisti*, hrsg. von Carlo Schmidl, Mailand 1926, S. 506. *Deutsches Musiker-Lexikon*, hrsg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, Sp. 300–301. *Musiklexikon von H.J. Moser*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Berlin 1935, S. 210. *Lexikon der Juden in der Musik*, hrsg. von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1940, S. 64.

verschaffte. Während er selbst mit ansehen mußte, wie sein Werk in Vergessenheit geriet, ist nun seit kurzer Zeit ein wachsendes Interesse an den Kompositionen Max Ettingers erkennbar, das sich in einer zunehmenden Zahl von Aufführungen niederschlägt.

Seit seinem Tod im Jahr 1951 liegt der umfangreiche Nachlaß in der Bibliothek der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich ICZ und ist Interessierten zugänglich. Neben den Autographen des Komponisten enthält die Hinterlassenschaft zahlreiche Kritiken zu seinen Werken und eine umfangreiche Korrespondenz. In welchem Ausmaß Max Ettinger auch als Musikpublizist tätig war, zeigt die Sammlung seiner Aufsätze zu unterschiedlichen Themen – mit den Schwerpunkten Oper, Musik für den Rundfunk und ‚jüdische‘ Musik – sowie von zahlreichen Rezensionen, die er in den 1920er Jahren als freier Mitarbeiter für den *Berliner Börsen-Courier* und die *Münchener Neuesten Nachrichten* verfaßt hatte.

Da nur wenige von Ettingers Werken gedruckt wurden und sein Schaffen fast ausschließlich über den Nachlaß zugänglich ist, erscheint ein Werkverzeichnis wünschenswert. Indem es die Kompositionen mit grundlegenden Angaben zu Entstehungszeit und Besetzung auflistet, soll es sowohl für Musiker als auch für Musikwissenschaftler praktische Hilfestellung leisten. Das Werkverzeichnis ist nach Gattungen und – soweit möglich – innerhalb dieser Gattungen chronologisch nach Entstehungszeit geordnet. In Anbetracht der Tatsache, daß Ettinger vor 1930 Opuszahlen vergeben und danach zumindest die größeren Kompositionen datiert hat, stellen sich bei deren Chronologie keine grundsätzlichen Schwierigkeiten. Allein bei den oftmals undatierten Chor- und Sololiedern mußte auf eine chronologische Anordnung verzichtet werden, da ansonsten die Gefahr bestanden hätte, eine falsche zeitliche Reihenfolge zu suggerieren. Dem Werkverzeichnis liegen in erster Linie die im Nachlaß Ettingers enthaltenen Autographe, Drucke und Kopien zugrunde, die mit Hilfe der Werkliste der SUIZA, der schweizerischen Genossenschaft zur Verwaltung von Urheberrechten, sowie Emil Juckers unveröffentlichtem Verzeichnis der Werke Ettingers ergänzt wurden.³ In seltenen Fällen wurde zudem auf einen Aufsatz Emil Juckers zum Werk Ettingers sowie auf den Artikel über

3 Emil Jucker: *Max Ettinger. Verzeichnis seiner musikalischen Werke*, Zürich 1953 (Typoskript).

Max Ettinger in Salomon Winingers *Großer jüdischer Nationalbiographie* zurückgegriffen.⁴ Wo vorhanden, wurden die von Emil Jucker vergebenen Werknummern ins vorliegende Verzeichnis übernommen.

Dem Hauptteil dieser Publikation, dem eigentlichen Werkverzeichnis, ist ein Kommentar vorangestellt, der das Leben und vor allem das Schaffen des Komponisten beleuchten soll. Da Max Ettinger heute weitgehend unbekannt ist, war die Absicht maßgebend, dabei auf unterschiedliche Aspekte einzugehen – wobei es in der Natur der Sache liegt, daß ein solcher Kommentar nicht viel mehr als eine Annäherung an Ettingers Musik leisten kann. In einem ersten Teil soll Ettingers Leben bis zu seinem Umzug nach Berlin im Dezember 1930 skizziert und näher auf die Opern eingegangen werden. Der zweite Teil des Kommentars ist seiner Berliner Zeit gewidmet, den zunehmenden Problemen, Aufführungsmöglichkeiten für seine Werke zu finden, sowie der daraus resultierenden Entscheidung zum Gang ins Exil nach Ascona, wo er die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verbringen sollte. Wie schwierig die Exiljahre für Ettinger waren, zeigen nicht zuletzt die Briefe des Musikwissenschaftlers Alfred Einstein an den Komponisten. Einstein und Ettinger scheinen sich in München kennen- und schätzen gelernt zu haben und erhielten, obwohl sie auf musikalischem Gebiet in unterschiedlichen Bereichen tätig waren, die freundschaftliche Beziehung bis zum Tod Ettingers in ihrer Korrespondenz aufrecht. Auch wenn die Antwortschreiben nicht erhalten sind, vermögen Einsteins Briefe einen Einblick in die Situation von Ettingers Exilzeit zu geben, wie es eine heutige Beschreibung kaum leisten könnte: „[...] ich kann mir das Los eines emigrierten Musikanten in der Schweiz nur zu gut ausmalen – es tröstet nicht, daß Sie viele Leidensgenossen haben.“⁵ Das Bild, das sich Einstein von „Helvetien“ machte, als er in „Mussolinien“ auf ein Visum für England wartete, prägte auch nach dem Krieg seine Einschätzung von Ettingers Situation. „Daß das Land des „Tall“ [sic!] seit 17 Jahren so gut wie nichts

4 Emil Jucker: Das Werk Max Ettingers, in: *Schweizerische Musikzeitung* 93 (1953), S. 501–502. Art. ‚Max Ettinger‘, in: Samuel Winiger: *Große jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, Cernauti [Czernowitz] 1927, Bd. 2, S. 200–201.

5 Brief Alfred Einsteins an Max Ettinger vom 24. Mai 1938 (ICZ, Nachlaß Ettinger).

für Sie getan hat, ist mir quasi eine Genugtuung, weil es zu meiner Einschätzung der ältesten Republik so gut paßt – ich sage immer: das Unglück der Schweiz ist, daß sie von Schweizern bewohnt ist.“⁶

* * *

Mein erster Dank geht an Prof. Dr. Anselm Gerhard, der die Arbeit im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes „Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Die Situation exilierter Komponisten und der Einfluss der Schönberg-Schule“ betreute. Mein Mann, Dr. Arne Stollberg, unterstützte die vorliegende Publikation als kritischer Leser sowohl in inhaltlicher als auch redaktioneller Hinsicht. Außerdem möchte ich mich an dieser Stelle bei Dr. Yvonne Domhardt, der Bibliotheksleiterin der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich für die engagierte Hilfestellung und den freien Zugang, den sie mir zum Nachlaß des Komponisten gewährte, ganz herzlich bedanken. Sara Imobersteg danke ich für die zur Verfügung gestellte Masterarbeit sowie die überlassenen Unterlagen.⁷ Stellvertretend für die zahlreichen Personen und Institutionen, die meine Quellensuche überhaupt erst möglich machten, möchte ich Thomas Aigner von der Stadt- und Landesbibliothek Wien, Claudio Bacciagaluppi, Edy Bernasconi sowie Roberta Gandolfi vom Schweizer Radio DRS 2, Manuela Grabner von der SUIZA, Shoshana Ließmann von der University Library in Jerusalem meinen Dank aussprechen, ebenso der Fonoteca Nazionale Svizzera in Lugano, dem Stadtarchiv Zürich, der Staatsbibliothek zu Berlin sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München. Ohne die großzügige finanzielle Unterstützung durch den Schweizerischen Nationalfonds und Herrn François Loeb sowie ohne die Hilfestellung durch die Israelitische Cultusgemeinde Zürich wäre die Publikation des vorliegenden Buches nicht möglich gewesen. Allen genannten Personen und Institutionen gilt mein Dank. Gewidmet ist der Band meinen Eltern.

6 Brief Alfred Einsteins an Max Ettinger vom 28. März 1947 aus Northampton (ICZ, Nachlaß Ettinger).

7 Sara Imobersteg: *Komponisten im Schweizer Exil während des ‚Dritten Reichs‘, dargestellt an ausgewählten Fallbeispielen*, Marburg 1998 (Magisterarbeit: Typoskript).

Geleitwort

Viele Jahrzehnte blieb er unbeachtet; sein Werk schlummerte in den Magazinräumen der Bibliothek der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich vor sich hin; nur vereinzelt gab es Anfragen zum jüdischen Komponisten Max Ettinger (1874–1951) – von eingeweihten Kennern. Zu seinem fünfzigsten Todestag wurde im Rahmen einer würdevollen Feier in den Räumen der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich des Vergessenen gedacht, der seiner „Hausgemeinde“ aus Treue und langjähriger Verbundenheit seinen gesamten musikalischen und persönlichen Nachlaß vermacht hatte. Die mit *Jiddisch Lebn – aus Leben und Werk des Komponisten* überschriebene Gedenkveranstaltung von 2001 erinnerte mit einigem Erfolg an den gebürtigen Lemberger, der 1933 von Deutschland in die Schweiz (zunächst nach Ascona) emigrieren mußte: Seit dem Gedenkkonzert werden in der Schweiz und Deutschland immer wieder in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen Werke Max Ettingers aufgeführt, so zuletzt im Mai 2009 im Rahmen eines Gesprächskonzertes „Unerhörte Musik“ in München, das an verfolgte und vertriebene Musiker und Musikerinnen erinnerte.

Daß Max Ettingers Erbe im kulturellen Gedächtnis Musikinteressierter nachhaltig und langfristig weiterleben wird, ist das große und umsichtige Verdienst der Zürcher Musikwissenschaftlerin Dr. Ivana Rentsch: Ihr ist es in höchst dankenswerter Weise gelungen, das Gesamtwerk Max Ettingers im Rahmen des Nationalfondsprojektes „Schweizer Musikgeschichte im 20. Jahrhundert“ inhaltlich vollständig zu erschließen und zu dokumentieren. Was nun vorliegt, ist ein bemerkenswertes Konvolut mit dem Titel *Max Ettinger – ein kommentiertes Werkverzeichnis*. Diese wichtige Arbeit ist grundlegend für die Rezeption des reichen Schaffens Max Ettingers; mit ihrer Hilfe wird dem Komponisten dereinst der ihm gebührende Platz in der internationalen Musikwelt zugewiesen werden.

Dr. Yvonne Domhardt

Leiterin der Bibliothek der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich
und Verwalterin des Max-Ettinger-Nachlasses

Kommentar

„Der Schrei nach dem Text“ Lemberg – München (1874–1930)

Markus Wolf, genannt Max, Ettinger wurde am 27. Dezember 1874 in Lemberg, der Hauptstadt des österreichischen Galizien,⁸ in eine streng gläubige Familie hineingeboren, deren unbestrittenes Oberhaupt sein Großvater war – der Rabbiner Isak Ahron Ettinger. Dank seiner materiellen Unabhängigkeit war es diesem möglich, über Jahrzehnte die Tätigkeit eines Dezsors auszuüben, also eines Lehrers, der religionsgesetzlich bindende Entscheidungen zu treffen weiß. Erst im Jahr 1888 nahm er schließlich den Rabbinerposten in Lemberg an, den er bis zu seinem Tod 1891 innehaben sollte.⁹ Da Max Ettinger als kränkliches Kind zu Hause unterrichtet wurde und deswegen den Kreis der Familie weder in seiner Kindheit noch in seiner Jugend verließ, kann die Bedeutung des traditionsbewußten Großvaters für den Enkel nicht hoch genug eingeschätzt werden. Insbesondere in musikalischer Hinsicht erwies sich der Einfluß des Oberrabbiners, der Musik prinzipiell ablehnte, als entscheidend. So hatte es Max Ettinger allein seiner Mutter, die sich wiederholt gegen ihren Schwiegervater stellte, zu verdanken, daß ihm in seiner Jugend eine minimale musikalische Ausbildung zuteil wurde.

Erst mit 24 Jahren vermochte sich Max Ettinger endgültig vom beherrschenden Einfluß des inzwischen verstorbenen Großvaters zu lösen und fuhr mit der Idee, ein Kompositionsstudium zu beginnen, nach Berlin. Obwohl seine rudimentäre musikalische Bildung den Anforderungen, die die Zulassungsprüfung der Hochschule für Musik stellte, nicht gerecht werden konnte, hielt Ettinger an seiner Absicht fest, Komponist zu werden. Um vorerst privat weitere Kenntnisse zu erwerben, wandte er sich an Heinrich von Herzogenberg

8 Während Max Ettingers Leben wechselte die Stadt Lemberg nicht nur zweimal ihren Namen, sondern lag im Lauf der Zeit auch in unterschiedlichen Staatsgebieten: Aus dem Habsburgischen Lemberg wurde 1919 das zu Polen gehörige Lwow und schließlich nach 1946 das ukrainische L'viv.

9 Wininger: *Große jüdische Nationalbibliographie* (wie Anm. 4), S. 201.

sowie an Heinrich van Eycken, die ihn beide als Schüler annahmen. Dank seiner beachtlichen Fortschritte wurde Ettinger bereits ein Jahr später an der Akademie der Tonkunst in München aufgenommen, wo er von 1900 bis 1903 ein Kompositionsstudium absolvierte. Als besonders prägend für Ettingers Werk sollte sich dabei der Einfluß seiner Münchner Lehrer Joseph Rheinberger, Ludwig Thuille und Viktor Gluth erweisen. Die Studien bei Ludwig Thuille setzte Ettinger auch nach dem erfolgreichen Abschluß noch zwei weitere Jahre fort. In diese Zeit fällt zudem mit einem von der Altistin Marianne Rheinfeld bei einer Wohltätigkeitssoirée in der Münchner *Cameraderie* gesungenen Lied die erste öffentliche Aufführung einer Komposition Ettingers.¹⁰

Nach Abschluß seines Studiums versuchte Ettinger zunächst, als Dirigent Fuß zu fassen und nahm in der Konzertsaison 1906/07 eine Kapellmeisterstelle in Saarbrücken an. Wegen seines nach wie vor labilen Gesundheitszustandes mußte er diesen Posten jedoch bereits nach einer Saison wieder aufgeben. Aus demselben Grund trat er vier Jahre später, nach ebenfalls nur einer Konzertsaison, von der Kapellmeisterstelle in Lübeck zurück. Sich auf seine ursprüngliche Absicht besinnend, Komponist zu werden, machte Max Ettinger die Komposition zu seiner Hauptbeschäftigung und ließ sich nach seiner Heirat mit der Sängerin Josefine Krisack für weitere zwanzig Jahre in München nieder.

Von Beginn seiner kompositorischen Laufbahn an stand die Vokalmusik im Zentrum von Ettingers Schaffen. Während dies in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu zahlreichen Liedkompositionen führte, waren die 1920er Jahre geprägt von einer nahezu ausschließlichen Konzentration auf die Oper, wobei dieser Gattungswechsel weniger als Bruch denn vielmehr als Entwicklung zu verstehen ist. Sowohl der Klaviersatz als auch die Textbehandlung in seinen frühen Liedern machen deutlich, daß die intensive Beschäftigung mit der Gattung des Liedes als praktische Vorstudie zur Oper, dem erklärten Ziel Ettingers, gedeutet werden muß.

10 Um welches Lied es sich hierbei handelt, kann nicht mehr eruiert werden, da selbst die Zeitungskritik keinen Hinweis auf das gesungene Programm aufweist. Kritik in der *Allgemeinen Zeitung* vom 20. April 1905, Nr. 185 (ICZ, Nachlaß Ettinger: handschriftliche Notiz „Das erste gesungene Lied von Max“).

Insgesamt vollendete Ettinger sieben Opern, die an zahlreichen Bühnen Deutschlands aufgeführt wurden, unter anderem in Leipzig, Nürnberg, Hamburg, München, Lübeck, Augsburg, Dortmund, Düsseldorf und Gotha. Neben der Produktion der *Juana* im Rahmen des Tonkünstlerfestes 1925 in Kiel wurde auch der Uraufführung von *Clavigo* in Leipzig besondere Aufmerksamkeit zuteil. Es war dies die erste Uraufführung an der Leipziger Oper unter Gustav Brecher, der mit *Clavigo* die jahrelang durchgeführte Reorganisation des Spielplans abschloß. Bereits in der nächsten Saison folgte, ebenfalls unter Gustav Brecher in Leipzig, die Uraufführung von *Frühlings Erwachen*. Eine letzte Anerkennung für sein Bühnenschaffen erfuhr Ettinger schließlich Mitte der 30er Jahre: Für *Dolores*, seine letzte fertiggestellte Oper, wurde er neben Gabriele Bianchi (*Die vier Jahreszeiten*) und Hanns H. Meyerowitz (*Der 24. Februar*) im Jahr 1936 mit dem *Emil-Hertzka-Gedächtnispreis* ausgezeichnet. Obwohl der Jury mit Ernst Krenek, Karl Rankl, Lothar Wallerstein, Egon Wellesz und Alexander Zemlinsky einflußreiche Persönlichkeiten angehörten, war vor dem Hintergrund der politischen Lage nicht mehr an eine Aufführung von *Dolores* zu denken.

Im Laufe seiner Karriere als Opernkomponist veröffentlichte Max Ettinger mehrere Aufsätze zur Situation der Oper. Die Verbindung von Wort und Ton zieht dort die Frage nach dem Primat des Textes oder der Musik nach sich, eine Frage, die die gesamte Operngeschichte prägt und ihr eine immerwährende ‚Krise‘ bereitet. Auch Max Ettinger nahm diesen Aspekt zum Ausgangspunkt für seine Reflexionen:

Wollte die Poesie, das Wort, dominieren, dann mußte die Musik in den Hintergrund treten, und umgekehrt. [...] Bis zuletzt der großartige Vorstoß Richard Wagners zugunsten der Poesie geschah. Während zur gleichen Zeit in Italien Verdi als Gegenpol auftrat. Noch immer sind die Gegensätze also nicht vereint.¹¹

Max Ettinger versuchte das ‚Opernproblem‘ zu lösen, indem er sich nicht für das Primat des Wortes oder der Musik entschied, sondern die Gegensätze aufzulösen trachtete. Die wichtigste Voraussetzung

11 Max Ettinger: Zum Problem der Oper, in: *Halbmonatsschrift für das deutsche Theater. Amtliches Organ der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger* 55 (1926), H. 2, S. 24–25.

für eine geglückte Verschmelzung von Wort und Ton war seiner Ansicht nach die zu jedem Zeitpunkt zu gewährleistende Verständlichkeit des gesungenen Textes. Nur wenn das Wort verstanden wird, ist es ihm möglich, eine der Musik ebenbürtige Rolle zu übernehmen, da es sich in diesem Fall sinnvoll mit dem Ton verbinden kann, ohne der Musik vollständig zum Opfer zu fallen. Da auch die Entwicklung der alten Opernform nichts anderes sei als die „bloße Folge des Strebens, dieser Schwierigkeit Herr zu werden“, beabsichtigte Ettinger, den satztechnischen Gegensatz von Rezitativ und Arie aufzugeben. Es galt, einen Stand der Gattungsgeschichte zu überwinden, in welchem das „dramatische Geschehen, der Extrakt der Handlung in wenige gesprochene oder rezitierte Worte gepreßt und das Gefühlsmäßige“, bei dem das Wort sekundär war, in die Arie verlegt wurde.¹² Indem er die Unterscheidung zwischen Rezitativ und Arie weitgehend aufgab, bezweckte Ettinger einerseits, in der Arie die Textverständlichkeit zu bewahren, und andererseits, im Rezitativ psychologische Momente zu berücksichtigen.¹³

Notenbeispiel 1: *Juana* (Takt 3 nach Ziffer 73 bis Takt 7 nach Ziffer 74)¹⁴

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Soprano (Ju.), the middle for the Alto (Jua.), and the bottom for the Piano. The Soprano part has the lyrics "at - me?". The Alto part has the lyrics "Jorge. Liebst du" and "Wärumdürfte nicht ei - ner von uns sich tö - ten?". The Piano part has dynamic markings "sf" and "mf espr".

12 Ebenda, S. 21.

13 Max Ettinger: Opernprobleme, in: *Blätter des Hamburger Staatstheaters* 1 (1926/27), H. 4, S. 3.

14 Max Ettinger: *Juana*, Oper in einem Aufzug. Dichtung von Georg Kaiser, Klavierauszug, Wien/New York: Universal Edition, U. E. 8273, Copyright 1925, S. 67–68. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien.

(schüttelt den Kopf)

74

Ju. Lie-be, die-ist nicht wichtig. Ihr seid Freun-

Jua. bei - de mit glei - cher Kraft?

74

sf *p dolce* *f* *sf p dolciss.*

Tranquillo.

Ju. - de, Freun-de, Freun - de! rit. Freundschaft bei euch un-ter

pp *p* *espr.* *a tempo* *mf*

In *Juana*, nach Georg Kaisers gleichnamigem Drama, stechen die ariosen Stellen durch die seltene und dadurch auffallende melismatische Stimmführung hervor. Kaisers Vorlage handelt davon, wie der verschollene Juan nach Jahren zu seiner Gattin Juana zurückkehrt und erfahren muß, daß diese mit Jorge, seinem besten Freund, verheiratet ist. Da sich keiner der beiden Freunde ein Leben ohne Juana vorstellen kann, einigen sie sich darauf, daß Juana ohne ihr Wissen einen von ihnen mit einem heimlich vergifteten Trank umbringen soll. Der Diener, beim Gespräch in der Nähe, erzählt Juana von dem gefaßten Plan, worauf diese heraustritt und selbst das Gift trinkt. Bemerkenswerterweise zeichnet sich selbst die vom entgeisterten Juan gestellte Frage nach dem Grund für den Selbstmord, eine Schlüsselstelle der Oper, durch eine syllabische und stark rezitativisch geprägte Stimmführung aus, wodurch die Verständlichkeit gewährleistet und mehr inhaltlich als musikalisch Spannung erzeugt wird. Unmittelbar danach löst sich die Frage Juans in einer kantablen, leicht melismatischen Antwort Juanas auf (Notenbeispiel 1).

Obwohl diese Art der Unterscheidung zwischen Rezitativ und Arioso konventionell anmutet, so ist es deren Verwendung nicht. Die Gesangspartien der Oper sind weitgehend in Dialogform angelegt, wobei die Dialoge eine rezitativische Gestaltung aufweisen. Zudem erinnern auch die eingestreuten Monologe, beispielsweise derjenige des Dieners (Takt 1 nach Ziffer 11 bis Takt 8 nach Ziffer 12), weniger an affektive Stimmungsbilder als vielmehr an Selbstgespräche, gleichsam innere Dialoge, weshalb die rezitativische Umsetzung folgerichtig erscheint. Allein die wiederholt notierten Vortragsanweisungen wie „sehr zart“, „sehr weich“ oder „feierlich“ ermöglichen eine kurze Abkehr vom rezitativischen Gesang, der jedoch durch die Art der Stimmführung sogar an solchen exponierten Stellen nicht vollständig aufgegeben wird. So kann eigentlich nur Juanas ‚Sterbe-gesang‘ ab Takt 1 nach Ziffer 76 als Arioso bezeichnet werden, wenngleich es wegen seiner Kürze mehr eine Ahnung eines Arioso als ein wirkliches Arioso darstellt. Die kantable Anlage von Juanas Schlußmonolog erscheint als musikalische Entsprechung des inhaltlichen Höhepunkts, denn ebensowenig wie Juan und Jorge den Selbstmord Juanas erwarten, rechnet das Publikum mit einem ariosen Ende der rezitativisch angelegten Oper.

Die Gesangspartien in *Juana* folgen konsequent der Idee des Sprechgesangs und geben dadurch die Möglichkeiten der Kantabilität preis. Indem die Arie weitgehend hinter dem Rezitativ verschwindet und nurmehr durch die sparsam eingesetzten ariosen Momente erahnt werden kann, ist die Diskrepanz zwischen der in den Aufsätzen des Komponisten erklärten Absicht und dem kompositorischen Resultat augenfällig. Schließlich trat Max Ettinger in seinen Schriften für eine Annäherung von Rezitativ und Arie ein, was besagt, daß das Rezitativische und das Arioso sich aneinander anzupassen haben, und nicht das eine zugunsten des anderen aufgegeben werden soll. Erst in den drei nach *Juana* entstandenen Opern – *Clavigo*, *Frühlings Erwachen* und *Dolores* – fand der Komponist einen Weg, seine Forderung nach einer Assimilierung von Arie und Rezitativ zu erfüllen, ohne ersteres letzterem zu opfern.

In *Clavigo* führte Max Ettinger erstmals die Vortragsanweisungen „cantando“ und „parlando“ in die Partitur ein, die an jeder Stelle der Oper den Charakter der Gesangspartien festlegen sollen. Nicht

die Idee an sich, mit Hilfe von interpretatorischen Angaben eine differenzierte Vortragsweise zu erlangen, sondern deren konsequente Anwendung ist das besondere in den letzten drei Opern. Der Vorteil dieser Strategie liegt darin, daß sie eine vollständige Annäherung der Setzweise von rezitativischen und ariosen Stellen ermöglicht, ohne Gefahr zu laufen, die Differenz ganz aufzugeben. Da Ettinger diese neue Möglichkeit voll ausschöpfte, unterscheiden sich die ariosen von den rezitativischen Stellen nicht mehr durch die Art der Stimmführung, sondern einzig durch die unumgänglich gewordene Kennzeichnung. Neben der satztechnischen Identität von „cantando“ und „parlando“ stellt auch deren rascher Wechsel ein Charakteristikum der drei letzten Opern Ettingers dar. Als Folge davon ist jeweils nach wenigen Takten die Gesangsweise zu ändern, wobei die Art des Vortrags nicht durch musikalische, sondern allein durch inhaltliche Gegebenheiten bestimmt wird. Analog zum Rezitativ steht beim „parlando“ die Verständlichkeit handlungsbestimmender Äußerungen und beim „cantando“, vergleichbar der Arie, die Gefühlswelt des Protagonisten im Vordergrund.

Notenbeispiel 2: *Frühlings Erwachen*, I. Akt, 1. Bild (Takt 6 nach Ziffer 3 bis Takt 4 nach Ziffer 5)¹⁵

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Frühlings Erwachen'. It consists of three staves. The top staff is for the voice of Wendla, marked 'parl.' (parlando). The middle staff is for the piano accompaniment, marked 'f' (forte). The lyrics are: 'je älter sie ist, desto besser steht mit mein Princess-Mädchen als die-se'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

15 Max Ettinger: *Frühlings Erwachen*, Oper in 2 Akten (12 Bildern) nach Frank Wedekind, Klavierauszug mit Text vom Komponisten, [s. a.], S. 3–4. Mit freundlicher Genehmigung der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich.

Wendla *cant.* 4

Nachtschlumpe. *Lieb mich noch ein-mal tragen Mut-ter! Nur noch den*

Br. eson.

Suz

Wendla *parl.*

Sommer lary. *He-ben wir's auf* *bis zu meinem Geburts - tag*

graz. cl.

Ob. *fl. p graz.*

p graz.

Fr. Bergmann *Fr. Bergmann: cant.* 5 *poco meno*

Joh weiß nicht, was ich sa - gen soll. Ich

eson. *fl. b. p dolce eson.*

vi.

Fr. Bergmann *rall. pochiss.*

würde dich ja gerne so behal-ten Kind, wie du grad

Der Vorteil dieser Textbehandlung ist die Anpassungsfähigkeit der Stimmführung an den zu vertonenden Text, denn in demselben Maße, wie sich die Musik den Akzenten der Sprache anzupassen vermag, ist es ihr möglich, den subtilsten Gefühlsregungen zu folgen. Während die emotionale Textausdeutung primär in den bereits erwähnten Vortragsanweisungen ihren Ausdruck findet, wirkt sich der Sprachduktus des zu vertonenden Textes direkt auf die musikalische Umsetzung aus. Daß es sich hierbei hauptsächlich um eine prosodisch getreue Art der Vertonung handelt und damit die musikalische Entsprechung in erster Linie eine rhythmische ist, kann als zentrales Merkmal von Ettingers Sprachbehandlung gelten.

Notenbeispiel 3: *Clavigo*, I. Akt, 3. Bild (Takt 5 nach Ziffer 99 bis Takt 3 nach Ziffer 101)¹⁶

ritenuto

100 *Marie: cant.*
Ihr seid grausam.

Sophie: cant.
Hör' ihn, ich trit-te dich,

Qui. *cant.*
denn ihr Herz hat er doch.

ritenuto **100** *mf - espr.*
p *dolce*

16 Max Ettinger: *Clavigo*, Oper in zwei Aufzügen (6 Bildern) nach Goethe, Klavierauszug von Arthur Willner, Wien / New York: Universal Edition, U. E. 8665, Copyright 1926, S. 65–66. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien.