

**Erwin Lendvai (1882–1949)
und sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens
in der Weimarer Republik**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von
Horst Lenhof
aus 66839 Schmelz

Würzburg 2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Friedhelm Brusniak
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hermann Ullrich

Tag des Kolloquiums: 21.12.2018

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
1 Einleitung	11
1.1 Themenwahl	11
1.2 Quellen	14
1.3 Stand der Lendvai-Forschung	17
1.4 Methodische Fragen	18
2 Biographische Stationen	19
2.1 Kinder- und Jugendjahre in Budapest (1882–1901)	19
2.2 Studienjahre in Budapest (1901–1905)	21
2.2.1 Bewerbung und Lehrplan	21
2.2.2 Der Lehrer Hans (von) Koessler (1853–1926)	27
2.2.3 Lendvais Reisestipendium nach Italien	31
2.3 Berlin – Weimar – Jena (1906–1923)	32
2.3.1 Die ersten Jahre in Deutschland und erste Erfolge	32
2.3.1.1 <i>Elga</i> (o. Op.): Zur Entstehungsgeschichte von Lendvais einziger Oper	37
2.3.2 Die Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus von Émile Jaques-Dalcroze	41
2.3.3 Bekanntschaften mit Mitgliedern des Bauhauses in Weimar	42
2.3.4 Die kurze Anstellung am Klindworth-Scharwenka-Konserva- torium und weitere nicht genutzte Chancen	45
2.3.5 Erwin Lendvais <i>Musikalische Handwerkslehre</i> (um 1920)	54
2.4 Hamburg (1923–1925)	57
2.4.1 Erwin Lendvai als Lehrer an der Volksmusikschule Hamburg	59
2.4.2 Lendvais ‚jugendbewegte‘ Lebenshaltung und die Kündigung an der Volksmusikschule	61
2.5 San Remo (1925–1926)	63

Inhaltsverzeichnis

2.6	Koblenz (1926–1928)	64
2.6.1	Lendvais Chorleitertätigkeit beim <i>MGV „Rheinland“ Koblenz</i> und <i>MGV „Liedertafel 1862“ Mayen</i>	64
2.6.1.1	Die Entdeckung des <i>98. Psalm</i> (1865) von Franz Wüllner (1832–1902)	67
2.6.2	Briefe an Hans Wagner-Schönkirch (1872–1940) und der Versuch einer Anstellung in Österreich	71
2.7	München (1928–1930)	73
2.7.1	Erwin Lendvai als Chorleiter des <i>Volkschor München-West</i>	73
2.8	Saarbrücken (1930–1932)	77
2.8.1	Lendvais Chorleitertätigkeit im Saarland	77
2.8.2	Lendvais letzter kompositorischer Erfolg: <i>Der Psalm der Be-</i> <i>freiung</i> op. 75 (1931)	80
2.9	Paris und Erfurt (1933–1935)	87
2.10	Emigration in die Schweiz (1935–1938)	93
2.11	Emigration nach Großbritannien und Tod in London (1938–1949)	96
2.12	Exkurs: Lendvais Identitätsproblem	104
3	Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935	109
3.1	Erste Aufführungen und Drucklegungen: Instrumentalkompositionen und Frauenchöre	109
3.2	Das Männerchorwesen und die „Kämpfe um ‚Homophonie oder Po- lyphonie‘ “	113
3.3	Auf dem Höhepunkt der Popularität: 1926–1932	119
3.3.1	Die <i>Chorvariationen</i> op. 28	119
3.3.2	Die drei <i>Nürnberger Sängerwochen</i> 1927, 1929 und 1931	125
3.3.3	Der <i>Psalm der Befreiung</i> op. 75 (1931)	132
3.4	Das künstlerische Ende und Lendvais kompositorisches ‚Vermächtnis‘	138
3.5	Exkurs: Die Lendvai-Chöre	140
3.5.1	Der <i>Berliner Lendvai-Chor</i>	141
3.5.2	Der <i>Lendvai-Chor Kaiserslautern</i>	146
3.5.3	Das <i>Erwin Lendvai-Quartett Leipzig</i>	149

4	Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern	155
4.1	<i>Schola cantorum</i> (1927)	156
4.1.1	Lendvais chorpädagogisches Zeichensystem am Beispiel von Melchior Franck <i>Passions-Motette</i>	159
4.1.2	Chorübungen für fallende Chromatik am Beispiel von Gottfried August Homilius <i>Unser Vater</i>	164
4.1.3	Chorübung zum Intonieren gebrochener Akkorde am Beispiel von Joseph Haydn <i>Lobgesang</i>	167
4.1.4	Chorübung für steigende Chromatik am Beispiel von Andreas Hammerschmidt <i>Zions Klage</i>	169
4.1.5	Atemübung am Beispiel von Carl Heinrich Graun <i>Passions-Motette</i>	172
4.1.6	Zusammenfassung	172
4.2	<i>Der polyphone Männerchor</i> (1928)	174
4.2.1	Chorübungen	179
4.2.1.1	Intonationsübung im Quartabstand zu <i>Graduale</i> von Jacobus Gallus	179
4.2.1.2	Stimmübung für Bass 2 zu <i>Der bescheidene Werber</i> von Hans Leo Hassler	180
4.2.2	Lendvais Analyse der Satztechnik zu <i>Amen</i> aus Tomaso Ludovico da Victorias Doppelchor <i>Ave regina coelorum</i>	180
4.2.3	Zusammenfassung	183
4.3	Das <i>Volksliederbuch für die Jugend</i> (1930)	184
4.3.1	Die Korrespondenz von Karl Lütge (1875–1967) mit Erwin Lendvai	184
4.4	Das <i>Lobeda-Singebuch für Männerchor</i> (1931/1933)	188
4.4.1	Entstehung und Zielsetzung	188
5	Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai	194
5.1	Die deutschen Sängerbünde	195
5.1.1	<i>Deutscher Sängerbund</i> : Franz Josef Ewens (1899–1974)	195
5.1.2	<i>Deutscher Arbeiter-Sängerbund</i> : Walter Hänel (o. J.)	196
5.2	Musikwissenschaftler	197
5.2.1	Hugo Leichtentritt (1874–1974)	197
5.2.2	Hans Joachim Moser (1889–1967)	200

Inhaltsverzeichnis

5.3	Musikkritiker und Musikpädagogen	202
5.3.1	Otto Reuter (o. J.)	202
5.3.2	Heinrich Werlé (1887–1955)	204
5.4	Musikverleger und Werbetexte von Verlagen	208
5.4.1	Walter Lott (1892–1948)	208
5.4.2	Verlag B. Schott´s Söhne	210
5.5	Komponisten und Chorleiter	211
5.5.1	Hanns Eisler (1898–1962)	211
5.5.2	Paul Kurzbach (1902–1997)	213
5.5.3	Heinz Tiessen (1887–1971)	216
5.5.4	Franz Willms (1893–1946)	217
6	Erwin Lendvais Tätigkeit als Chorleiter von Laienchören	219
6.1	Erwin Lendvais Methoden der Chorschulung	219
6.2	Konzertliteratur	221
6.3	Urteile von Chormitgliedern über Lendvais Chorleitertätigkeit	223
7	Erwin Lendvai als Privatlehrer für Komposition	225
7.1	Engelhard Barthe (1906–1977)	226
7.2	Max Büsser (1902–1980)	229
7.3	Walter Rein (1893–1955)	234
8	Musikpädagogische Aspekte	238
8.1	Musikpädagogische Äußerungen in eigenen Publikationen	238
8.1.1	<i>Sang und Klang Almanach 1922</i>	238
8.1.2	Zeitungsaufsätze	239
8.1.3	<i>Sozialistische Monatshefte</i>	245
8.2	Lendvai-Kompositionen in Ernst Bückens <i>Handbuch der Musikerziehung</i> (1931)	248
9	Zusammenfassung	250
	Anhang	263
	In der vorliegenden Arbeit verwendeten Notenausgaben	264

Inhaltsverzeichnis

Hörproben	266
Lendvai-Quellen in Archiven	267
Literaturverzeichnis	279
Anlagen	296
Anlage I: Liste der Studierenden von Hans (von) Koessler (1992)	296
Anlage II: Kritikabschrift zu <i>Elga</i> ; in: Rheinische Musik- und Theaterzeitung XVIII Jg. 1917, S.8 (Köln)	299
Anlage III: Die <i>Chorvariationen</i> op. 28, Nr. 2 „Die Linde im Tal“ (1926) . .	302
Anlage IV: „Erwin Lendvai wetterte...“ (1958)	312
Anlage V: Erwin Lendvais Korrekturen in „Unterrichtsbriefen“ an seinen Schüler Max Büsser	314
Anlage VI: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.)	317
Anlage VII: Melchior Franck: Passions-Motette (aus: <i>Schola cantorum</i> Heft 1) (1927)	324
Anlage VIII: Beiträge Lendvais sowie pädagogische Hinweise im <i>Lobeda-Singebuch für Männerchor</i> (1931/1933)	327
Anlage IX: Anschreiben der Staatlichen Kommission für das <i>Volksliederbuch für die Jugend</i> mit Grundsätzen für die Bearbeitung (Juli 1928)	330
Anlage X: Beiträge Lendvais im <i>Volksliederbuch für die Jugend</i> (1930) . .	333
Anlage XI: Erwin Lendvai: Giacomo Puccini	335
Anlage XII: Paul Fleischer: Drei Wochen bei Erwin Lendvai (1929)	337
Anlage XIII: Erwin Lendvai Anagramm „Devinal“	339
Anlage XIV: Zwei Beispiele aus Lendvais musikalischem ‚Vermächtnis‘ . .	340

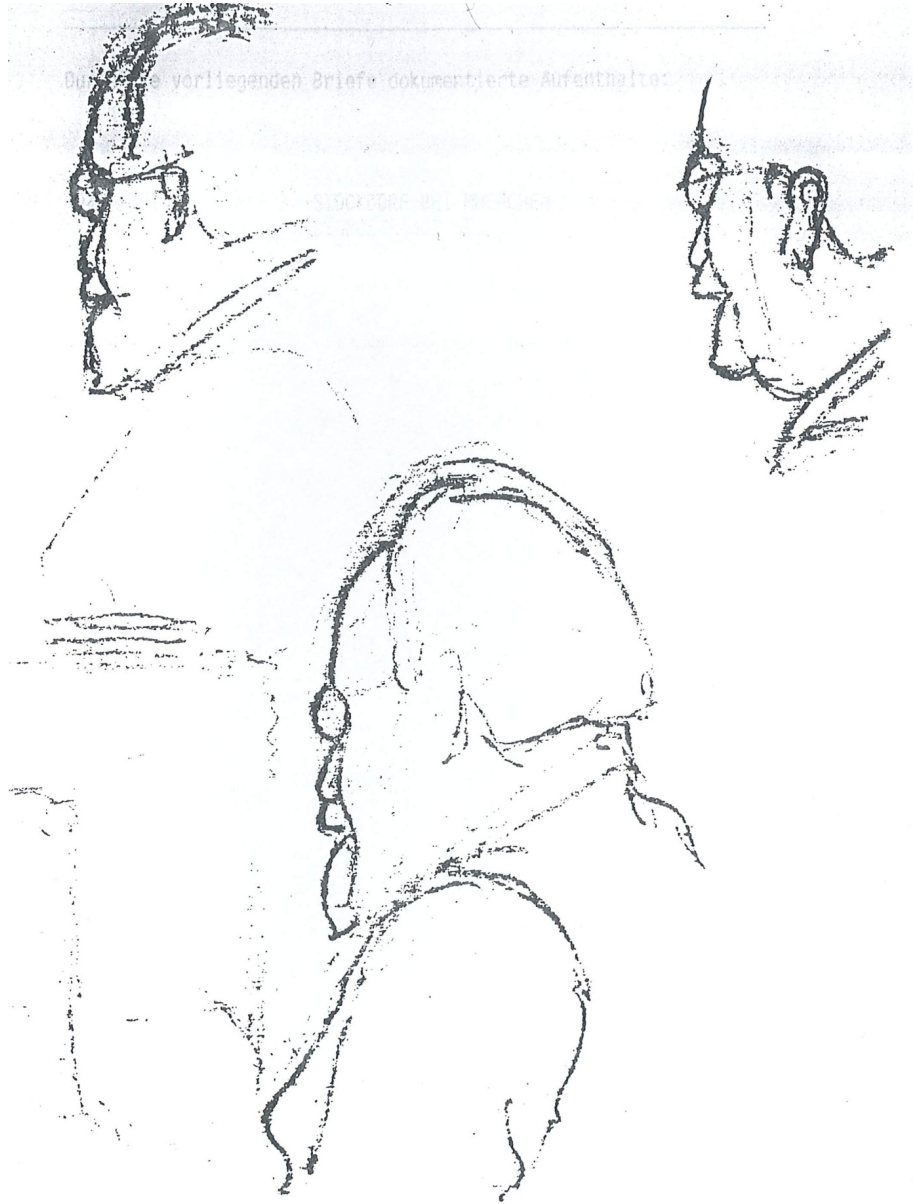


Abb. 1: Portraitskizze Erwin Lendvai. Aus: Peter Büsser Quellen (PBA) Erwin Lendvai. Briefe an Max Büsser 1929–1947.

Vorwort

Mein Interesse und die Freude am Gesang im Allgemeinen und Chorgesang im Besonderen wurden in meinem Elternhaus gelegt. So sangen meine Eltern mit uns Kindern sowohl bei der häuslichen Arbeit als auch in der Freizeit vornehmlich traditionelles Liedgut. Selbst im Gasthaus, das von meiner Mutter geführt wurde, pflegte man – wie in alten schwarz-weiß Filmen oft dargestellt – das Singen in der Gemeinschaft. Von meinem Vater wurde ich in Wesen, Struktur und Chorrepertoire des dörflichen Männerchores eingeführt, dem ich späterhin als Chorleiter vorstand. Meinem Vater Balduin Lenhof (1935–1999) möchte ich für die Förderung meiner musikalischen Interessen posthum meinen tiefst empfundenen Dank aussprechen.

Da ich mich sehr für das Musikleben meines Bundeslandes Saarland und den dazugehörigen Historien interessiere, war es für mich naheliegend, sich als Thema meines Ersten Staatsexamens dem Leben und Werk des heute immer noch nahezu unbekannt saarländischen Komponisten Robert Carl (1902–1987) zu widmen. Robert Carls größte, über die regionalen Grenzen hinausgehende, musikalischen Erfolge waren das Oratorium *Das Hohelied von deutscher Arbeit* (Uraufführung 1938) und *Requiem für John F. Kennedy* (Uraufführung 1965).

Der Name Erwin Lendvai begegnete mir bereits im Kontext meines Staatsexamens. Daher habe ich mit Freude die Anregung von Friedhelm Brusniak angenommen mich im Rahmen eines Dissertationsprojektes näher mit Erwin Lendvai zu beschäftigen. Der Umstand, dass Lendvai zeitweise im Saarland gelebt und auf der Textvorlage von Walter Stein (der auch Textdichter bei Carls *Das Hohelied von deutscher Arbeit* gewesen war) sein überaus erfolgreiches Chorwerk *Psalm der Befreiung* op. 75 (1931) geschaffen hatte, erhöhte mein Interesse. Als Folge liegt nun diese Dissertation mit dem Titel *Erwin Lendvai (1882–1949) und sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens in der Weimarer Republik* vor.

Meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Friedhelm Brusniak möchte ich meinen besonderen Dank aussprechen für seine Unterstützung, seine wertvollen Anregungen und Hinweise, seine Offenheit in den Kolloquien, seine konstruktive Kritik und motivierenden Impulsen. Dank sagen möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Hermann Ullrich für seine Bereitschaft, als Zweitgutachter zu fungieren.

Mein Dank geht auch an die Mitarbeiter folgender Bibliotheken, Archive und Forschungszentren: der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, dem Landeshauptarchiv Koblenz, dem Institut für Musikwissenschaft und Forschungszentrum für Humane Wissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Budapest, der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest, der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens Sängermuseum Feuchtwangen, dem Archiv des saarländischen Chorverbandes, dem Archiv der Jugendmusikbewegung Burg Ludwigsstein bei Witzenhausen, dem Stadtarchiv Kaiserslautern sowie zahlreicher Dozentinnen und Dozenten weiterer Akademien und Universitäten für ihre große Hilfsbereitschaft bei den Recherchen, die in der Arbeit an entsprechender Stelle auch namentlich genannt werden. Nachträge wurden bis zur Drucklegung in beschränktem Maße berücksichtigt.

Von ganzem Herzen danke ich meinen Freunden, allen voran Jochen Comes, sowie meiner Familie, die es mir durch ihre Geduld, Motivation und Hilfsbereitschaft ermöglicht haben, meine Forschungen und Studien zum Abschluss zu bringen. Ihnen allen, insbesondere meinen verstorbenen Eltern, meiner Frau Tina und meinen fünf Söhnen Jan Niklas, Nils, Finn-Emile, Linus und Johannes, widme ich diese Arbeit.

Schmelz, im Juni 2016

Horst Lenhof

1 Einleitung

1.1 Themenwahl

Seit einigen Jahren ist wieder ein verstärktes Interesse an Erwin Lendvai zu beobachten, einem der gefeiertsten Komponisten innerhalb der Laienchorbewegung der Weimarer Republik, der nach seiner Emigration 1938 aus Deutschland nach Großbritannien als ein namenloser Musiker verstarb und in Vergessenheit geriet. Neuere Forschungen zur Geschichte der Laienchorwesens und Analysen einiger seiner Chorwerke haben die Verdienste Erwin Lendvais wieder in Erinnerung gerufen und bestätigt, dass sich hinter dem künstlerischen Schaffen Lendvais auch eine musikalische Volksbildungsidee verbarg, die in den 1920er Jahren ebenso für Innovation im erstarrten Männerchorwesen wie auch für heftige Gegenreaktionen sorgte.¹

Als der 24jährige Ungar Erwin Lendvai 1906 nach Deutschland kam, traf der junge Musiker auf ein Deutschland im Umbruch. Reformbewegungen betrafen nahezu alle Gebiete des sozialen, politischen und kulturellen Lebens. Die ‚alte Ordnung‘ war ins Wanken geraten, in allen Bereichen des täglichen Lebens bildeten sich neue Strukturen. Die Umsetzung von Ideen, Visionen und Utopien, bereits im 19. Jahrhundert formuliert, rückten in greifbare Nähe. Unterschiedliche und gegensätzliche Interessen, Meinungen, Werte und Lebenshaltungen prallten aufeinander. Die Weimarer Republik eröffnete nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches 1918 bis zur Machtergreifung Hitlers 1933 für alle Protagonisten die Möglichkeit, eigene Vorstellungen anzubieten. Wie im sozialen und politischen Leben standen sich auch in der Musik ‚Traditionalisten‘ und ‚Fortschrittliche‘ gegenüber. In dieser Spannung versuchte Lendvai seine eigene Position zu bestimmen. Diese Haltung ließ ihn zu einem zu seiner Zeit überaus populären Komponisten über Europa hinaus werden.

¹ Siehe hierzu u. a. Brusniak 1991; 1995; 2008a, 197–206; Schröder 2006.

Lendvais künstlerisches Credo einer ständigen Vervollkommnung seines Kompositionsstils stand dabei allerdings im krassen Gegensatz zu seinem unsteten, unruhigen Lebenswandel mit pathologischen Zügen und der Rastlosigkeit seines Wirkens.

Mit der vorliegenden Dissertation *Erwin Lendvai (1882–1949) und sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens in der Weimarer Republik* soll der Diskurs über neue chorpädagogische Ansätze und den hohen Ethos der Chorpädagogen in der Weimarer Republik am Beispiel des nahezu unbekanntem Chorpädagogen Erwin Lendvai weitergetrieben werden. Dabei erwies es sich als unumgänglich, angesichts der teils widersprüchlichen Quellen und Dokumenten, sich seine musikhistorische und chorpädagogische Bedeutung aus verschiedenen Richtungen bewusst zu machen.

Zunächst biographisch im Rahmen der wichtigsten Stationen seines Lebens. Hierbei sollen seine problematisch wirkenden Eigenarten und Wesenszüge ebenso Erwähnung finden, wie seine musikalischen und musikpädagogischen Wurzeln und Einflüsse, vor allem von Seiten seines Lehrers Hans (von) Koessler (1853–1926). Insofern schlägt die vorliegende Studie in diesem Kontext auch die Brücke zur musikalischen Entwicklung Ungarns.

Seiner Oper *Elga* (o. op.), die auf einer Vorlage von Gerhart Hauptmann (1862–1946) basiert, bin ich in ihrer Entstehungsgeschichte nachgegangen.

Des Weiteren werden unbekannte Korrespondenzen von musikhistorisch bedeutsamen Zeitgenossen dokumentiert und kommentiert, wie beispielweise Briefe von Leo Kestenberg (1882–1962)² oder Karl Lütge (1875–1967)³.

Um seine Bedeutung für die Laienchorszene in den 1920er Jahren deutlicher zu umreißen, beschäftigt sich ein weiteres Kapitel schwerpunktmäßig mit seiner kompositorischen Entwicklung. Hier wird auf wesentliche rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Aspekte näher eingegangen, um den Weg Erwin Lendvais vom unbekanntem ungarischen Musiker hin zu einem der erfolgreichsten Chorkomponisten

² Die Briefe von Leo Kestenberg an Erwin Lendvai wurden an die Schriftleitung der Internationalen Kestenberg-Gesellschaft gesandt, deren Empfang am 30.06.2011 bestätigt. Für die Aufnahme in die Briefausgabe Kestenbergs war es allerdings zu spät.

³ In diesem Kontext sei erwähnt, dass auch Briefe an, beziehungsweise von Ferruccio Busoni (1866–1924), August Halm (1869–1929), Engelbert Humperdinck (1864–1921), Heinrich Kaminski (1886–1946), Elsa Reger (1870–1951) u. a. existieren, die in dieser Arbeit nicht berücksichtigt wurden. Eine umfassende und kommentierte Lendvai-Briefsammlung steht noch aus.

bis 1933 nachzuzeichnen, dessen Name bei mindestens drei deutschen Chorvereinigungen Pate stand.

Doch nicht nur als Komponist, der alle deutschsprachigen Sängerbünde und bedeutenden deutschen Verlage mit Chorwerken belieferte, genoss er hohes Ansehen. Seine Vorstellung von einer qualitativen Chorschulung und Chorbildung machten ihn zu einem der führenden Chorpädagogen nach dem I. Weltkrieg neben Walther Hensel (1887–1956), Fritz Jöde (1887–1970), Siegfried Ochs (1858–1929), Walter Rein (1893–1955) und anderen.⁴ So charakterisierten ihn seine Schüler bereits 1924 nicht nur als einen „ausserordentlichen Kuenstler, sondern auch [als] einen ganz vorzueglichen Paedagogen“.⁵

Sein theoretisches Wirken als Pädagoge für die Weiterentwicklung des Laienchorwesens wird in mehreren Kapiteln gewürdigt. Besondere Aufmerksamkeit verdienen seine beiden musikpädagogischen Hauptwerke — *Schola cantorum* (1927) und *Der polyphone Männerchor* (1928) — hinsichtlich ihrer volksbildnerischen Intentionen. Auch sein Mitwirken und seine Bedeutung als Komponist und Pädagoge in zeitgenössischen Liederbüchern mit volksbildnerischer Intention soll an zwei herausragenden Lieder- und Singebüchern jener Zeit, dem *Volksliederbuch für die Jugend* (1930) und den zwei Bänden des *Lobeda-Singebuch für Männerchor* (1931/1933), dokumentiert werden. Die pädagogische Bedeutung Lendvais in der Weimarer Republik zeigt sich auch in der Verwendung von Musterkompositionen mit Vorbildfunktion in Lehrwerken für Chorleiter und ‚Musikerzieher‘, worin seine Werke in ihrer Wirkung beispielhaft neben den Chorsätzen Johann Sebastian Bachs und Robert Schumanns gestellt wurden. Abschließend werden musikpädagogische Reflexionen und Stellungnahmen Lendvais dokumentiert.

Neben seiner theoretischen Arbeit wird seine praktische Tätigkeit als Privatlehrer exemplarisch gewürdigt. Hierbei soll seine Methode in der Verknüpfung von Harmonielehre und Kontrapunkt ersichtlich werden, die er 1923 und 1924 auch an der von Fritz Jöde in Hamburg gegründeten Volksmusikschule in einem eigens für ihn eingerichteten „Lehramt für ‚musikalische Handwerkslehre‘ und Chorgesang“ auf Grundlage seiner selbst entwickelten *Handwerkslehre* (um 1920) einer grös-

⁴ Vgl. Keden 2014, 187 und 191.

⁵ Brief an das Kuratorium der Volksmusikschule Hamburg zu Händen des Rektors Fritz Peters vom 24. März 1924. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Personalakte 32.13.

ren Schülerschaft vermitteln durfte, aus dessen Kreis sein Privatschüler Engelhard Barthe (1906–1977) stammte.⁶

Ziel dieser Arbeit ist es, den Menschen, den Komponisten, besonders aber den Pädagogen Erwin Lendvai umfassender als bisher geschehen kritisch zu würdigen, sowie seine große Bedeutung im Laienchorwesen, insbesondere für den deutschsprachigen Männerchorgesang, aufzuzeigen, zählte er doch am Ende der Weimarer Republik zu den großen Hoffnungsträgern der Chormusik in seiner gesamten Breite von Chorpädagogik und Chorkomposition.

1.2 Quellen

Grundlage für die Dissertation bilden in erster Linie drei Quellensammlungen⁷:

1. Der Gappenach-Nachlass in Koblenz (Bestandsnummer 700, 294), in dem der Lendvai-Verehrer Hans Gappenach (1923–1995) ein sehr umfangreiches Material für die Lendvai-Forschung zusammentragen konnte. Neben Kritiken aus Fachzeitschriften, Notenmaterialien, Verlegerkorrespondenzen, diversen Zeitungsausschnitten und anderen wertvollen Hinweisen zu Erwin Lendvai finden sich viele Abschriften von Lendvai-Korrespondenzen und Korrespondenzen von Hans Gappenach mit Zeitzeugen, so zum Beispiel mit allen drei Ehefrauen Lendvais, die viele Einblicke in die Privatsphäre gewähren.
2. Der Erwin Lendvai-Nachlass in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Bestandsnummer N.Mus.Nachl. 46). Lendvais dritte Frau, Charlotte Lendvai, übergab 1969 das über die Nazi-Zeit gerettete ‚Erbe‘ Lendvais dem Staatsarchiv. Hier finden sich Kritiken, Urkunden als Ehrenchorleiter, Tagebucheinträge an seine Tochter Lenke aus Großbritannien, DRK-Telegramme während des II. Weltkrieges, Korrespondenzen, Zeitungsausschnitte, viele Fotos (zum Teil noch selbst aufgenommene), Schulzeugnisse seiner Tochter und anderes Alltägliches. Neben dem Nachlass von 1969 existiert allerdings noch ein

⁶ Siehe hierzu 7.1 Engelhard Barthe (1906–1977), 226-229.

⁷ Unter Anhang Lendvai-Quellen in Archiven, 267-278, finden sich weitere Angaben zu den einzelnen Quellensammlungen.

älterer Nachlass von 1958, in dem sich u. a. seine Kompositionen in einem 18bändigen Sammelwerk befinden.⁸

3. Eine dritte sehr ausführliche Quellensammlung leistete Peter Büsser in Budapest, in der unter anderem Abschriften des Briefnachlasses seines Vaters Max Büsser, einem Privatschüler Lendvais, zusammengestellt wurden, die viele wertvolle Einblicke in Lendvais didaktisch-methodische Denkweise als Lehrer, aber auch zu seiner Lebenssituation als Emigrant gewähren. Neben dem Briefnachlass fasste Peter Büsser alles, was sein Vater und er selbst über Lendvai sammeln konnten (vornehmlich Rezeptionen), systematisch zusammen. Des Weiteren fügte Büsser ein sehr detailliertes und umfassendes Werkverzeichnis bei. Das gedruckte und ungedruckte Schriftum unterschiedlicher Provenienz ist laut Vorwort der Sammlung von Peter Büsser ausdrücklich zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellt worden.

Während meiner Rechercharbeit wurde ich von Kamilló Lendvay (1928-2016), einem Neffen Erwin Lendvais, auf diese nahezu unbekannte Quellensammlung über Erwin Lendvai im Institut für Musikwissenschaft, Forschungszentrum für Humane Wissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest, aufmerksam gemacht. Die Büsser-Dokumentensammlung, die dem Institut geschenkt worden war, wurde bisher noch nicht inventarisiert. Daher mussten folgende Abkürzungen selbst vorgenommen werden, um eine sperrige Anhäufung von Überschriften einzelner Themenabschnitte innerhalb der Quellensammlung zu vermeiden und eine bessere Lesbarkeit zu erreichen:

Die Sammlung wurde von mir mit PBA (Peter Büsser Archiv) abgekürzt, anschließend ein Teil der Überschrift zu den einzelnen Sammlungsthemenfeldern hinzugefügt. So ergaben sich folgende Kürzel:

1. **PBA Werk Persönlichkeit Leben** für: Texte zu Erwin Lendvai. Werk Persönlichkeit Leben (I. Texte zum Schaffen und zur Persönlichkeit; II. Texte zu einzelnen Werken).
2. **PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge** für: Dokumente. Erwin Lendvai. Werk Persönlichkeit Leben. Band II und Nachträge (I. Texte zu Leben und Gesamtwerk; II. Texte zu einzelnen Werken; III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935; IV. Rahmen-Dokumentation: Tonkünstler-,

⁸ Arnold 1990. Dieser Nachlass ist in einer Arbeit im Rahmen eines Berufspraktikums in der Musikabteilung 1990 aufgearbeitet worden. Hier findet sich ein Werkverzeichnis zu Erwin Lendvai.

Musik- und Sängereisen; V. Rahmen-Dokumentation: Zeitgenössisches zur Lage der Musik und des Chorwesens; VII. Rahmen-Dokumentation: Retrospektiven).

3. **PBA Rezeption Schweiz** für: Dokumente. Erwin Lendvai. Rezeption. Beispiel: Schweiz.
4. **PBA Texte und Äußerungen** für: Erwin Lendvai. Texte und Äußerungen.
5. **PBA Briefe an Max Büsser** für: Erwin Lendvai. Briefe an Max Büsser 1929–1947.
6. **PBA Zum Musikleben 1919–1924** für: Erwin Lendvai. Zum Musikleben 1919–1924.

Benutzte Hinweise und Zitate aus dem Lendvai-Werkverzeichnis von Peter Büsser wurden mit **LWvPB** abgekürzt.

Aufgrund der Fülle des Materials konnten viele verschiedene Quellenarten ausgewertet werden: Kompositionen, Tagebucheinträge, Korrespondenzen, Aufsätze (auch von Lendvai selbst), Kritiken in Fachzeitschriften, Festschriften, Fotos, Personalakten, etc. Besondere Berücksichtigung finden in dieser Arbeit daher bisher unveröffentlichte Dokumente.

Die Auswertung der Quellen konzentrierte sich auf folgende Fragen:

1. Inwieweit werden ganze Lebensabschnitte skizziert?
2. Inwiefern zeigt sich seine mutmaßliche „Sonderstellung“ innerhalb der zeitgenössischen Komponisten für das Laienchorwesen?
3. Finden sich Selbstreflexionen seiner pädagogischen Arbeit und Reflexionen seiner Schüler?
4. Welche Kontakte, Bekanntschaften, Zusammenarbeit mit namhaften Zeitgenossen wurden dokumentiert?
5. Existieren pädagogisch inspirierte Chorsammlungen, bei denen er mitwirkte oder als Herausgeber tätig wurde?
6. Zeigen sich im hier gesammelten Schrifttum Reformansätze für das Laienchorwesen, insbesondere für die Gattung Männerchor?

1.3 Stand der Lendvai-Forschung

Der Forschungsstand des Gappenach-Artikels zu Erwin Lendvai im *MGG* und in der verkürzten Fassung im *MGG II* ist aus heutiger Sicht fehlerhaft und in mehrfacher Hinsicht ergänzungsbedürftig. Bisherige Darstellungen seiner Biographie sind gekennzeichnet durch einen unübersehbaren positivistischen Grundzug. Bereits zu Lebzeiten Lendvais vermieden es Biographen wie Erich Müller oder Hans Gappenach – nach dem Tod des Komponisten –, die äußerst problematische Persönlichkeit so zu porträtieren, wie es die noch vorhandenen Quellen dokumentieren.⁹

Nicht nur im Schrifttum des deutschsprachigen Laienchorwesens nach 1932, sondern auch allgemein in der deutschen Chorforschung, ist er weitestgehend vergessen worden. Nur gelegentlich wird sein Name genannt und im besten Fall mit wenigen Sätzen in einen musikhistorischen Kontext gestellt.¹⁰

Ein von Hans Gappenach in den 1950er und 1960er Jahren angekündigtes Werk, das Leben und Schaffen Lendvais umfassend darstellen sollte, erschien nie. Nachdem die Drucklegung einem von Gappenach nicht namentlich genannten Schweizer Verlag wegen des Umfangs zu teuer erschien, wollte er dennoch ein „mehrere hundert Seiten starkes Manuskript“ der Forschung zugänglich machen. Allerdings ließen sich bis auf die wenige Seiten umfassende Einleitung trotz intensivster Nachforschungen in dessen Familienkreis, in Archiven und Verlagen keine weiteren Kapitel ausfindig machen.

In neuerer Zeit erschienen zu Erwin Lendvai drei Publikationen: *Zum Streit der Männerchöre in den Zwanziger Jahren. Eine Erinnerung an Erwin Lendvai*¹¹, *Vom Niedergang des Männerchors — eine Hommage an Erwin Lendvai*¹², von Gesine

⁹ Besonders bei Gappenach ist eine positivistische Sichtweise in allen Aufsätzen zu erkennen, die er trotz besseren Wissens vertrat. In einem Brief an Heinz Wegener 1959 schrieb er über die recherchierten Lendvaibriefe: „Und was sich findet, ist erstens sprachlich oft sehr ungeschliffen, da Lendvai Ungar, 2.) [sic] so egoistisch, daß man es nicht veröffentlichen kann, Lendvai war ein fast pathologischer Charakter in jeder Hinsicht. Was er zu allgemeinen Tagesfragen und in ästhetischen Fragen zu sagen hatte, ist alles sehr gefärbt. Das gilt auch für seine Aufsätze, deren er nicht wenige geschrieben hat.“ Brief von Hans Gappenach an Heinz Wegener vom 21. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 25.

¹⁰ So z. B. bei Braun 1999, 134 und bei Geisler 2010.

¹¹ Schröder 2006.

¹² Schröder 2013.

Schröder, und *Erwin Lendvai (1882–1949), der ‚kühne Neuerer des Männerchores‘*¹³ von Friedhelm Brusniak. In allen drei Veröffentlichungen liegt der Schwerpunkt auf Lendvais kompositorischem Schaffen und dessen Auswirkung. Nur am Rande wird das chorpädagogische Anliegen Erwin Lendvais berührt. Auch die Faszination, die von ihm und seinen Chorkompositionen ausging, und die Rezeption seiner Werke sind bisher in der Chorforschung nur ansatzweise berücksichtigt.

Die vorliegende Dissertation will daher einen Beitrag zu einem differenzierteren und umfassenderen Bild der Erwin Lendvai-Forschung liefern, das zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der deutschen Chorbewegung im 20. Jahrhundert notwendig ist.

1.4 Methodische Fragen

Aus dem umfangreichen Quellenmaterial ergab es sich, bei der Bearbeitung des Themas als leitende Methode „Biographie und Werk“ auszuwählen. Um den nahezu unbekanntem Mensch, den Musiker und den Pädagogen Erwin Lendvai verstehen zu können, war es allerdings notwendig mehrere methodische Ansätze zu verfolgen, um sich der Gestalt Lendvais und seiner Bedeutung für das Laienchorwesen zu nähern. Durch Zitate, Kritiken, der Auswertung von Korrespondenzen und anderen Schriftquellen sollen sowohl sein biographischer als auch sein kompositorischer Weg auf der Grundlage von Würdigungen und kritischen Äußerungen seiner Zeitgenossen dokumentiert werden, um auf diese Weise möglichst vielen Facetten aus dem Leben und Wirken Erwin Lendvais zu erhalten. Neben den persönlichen Sichtweisen durch Zeitgenossen sollen durch die Analyse und Auswertung der pädagogischen Hinweise innerhalb seiner Chorschulen, beziehungsweise Chorsammlungen, seine chorpädagogischen Intentionen verdeutlicht werden.

In Bezug auf den Orthographievermerk [sic] in Zitaten soll an dieser Stelle betont werden, dass die alte Rechtschreibung im Gebrauch des ‚scharfen s‘ und des ‚Doppel-s‘ nicht angemerkt wurde, um die Lesbarkeit der Zitate nicht zu stören. Ansonsten wurde die neue Rechtschreibung verwandt. In der Regel wurde auch die männliche Form zugunsten der besseren Lesbarkeit benutzt. Selbstverständlich ist die weibliche Form darin stets eingeschlossen.

¹³ Brusniak 2008.

2 Biographische Stationen

2.1 Kinder- und Jugendjahre in Budapest (1882–1901)

Erwin Peter Lendvai wurde am 4. Juni 1882 in Budapest als erstes von drei Kindern der Eheleute Albert und Pauline/Paulina Lendvai geboren.¹⁴ Der Vater, Dr. Albert Lendvai, wurde am 20. September 1848 als Sohn eines Arztes geboren und arbeitete als Rechtsanwalt. Die Mutter Paulina wurde 1861 als Tochter eines Kaufmannes geboren.¹⁵ Erwin Lendvai kam also in einem wohlhabenden Elternhaus zur Welt, das mindestens in zweiter Generation dem gehobenen Bürgertum und der Bildungsschicht angehörte.

Aus der Kinder- und Jugendzeit Erwin Lendvais sind nur wenige Zeugnisse erhalten geblieben, die sich zumeist auf Aussagen Dritter begründeten. Lendvai selbst gab zu Lebzeiten nur sehr spärlich Details aus seiner Kinderzeit preis; auch engsten Freunden und seinen drei Ehefrauen hatte er sich in dieser Richtung selten geöffnet, wodurch sich erklärt, dass sich biographische Ungereimtheiten und Lücken auftun. Folgendes Bild lässt sich rekonstruieren:

¹⁴ Zum Mädchennamen der Mutter gibt es in den Quellen mehrere Varianten: So wird er als Kosma, Kozma, Koka und Kohn angegeben. Im Zuge der Kulturassimilierung haben ungarische Juden ihre deutschen Namen in ungarische umbenennen lassen und ließen sich taufen. Der ungarische Komponist Kamilló Lendvai, ein Neffe Erwin Lendvais, bestätigte schriftlich, dass seine [Kamillós] Großeltern beide der jüdischen Religion angehörten, ihre Namen aber von Kohn zu Kosma, beziehungsweise von Löwenfeld zu Lendvai ändern ließen. In einem Brief an Hans Gappenach gab Erwin Lendvais dritte Ehefrau die Namen von den Großeltern ihres Mannes Erwin an, so dass sich die Genealogie noch eine Generation weiter zurückverfolgen lässt. Bei ihr findet sich ebenfalls die Information, dass der Name Löwenfeld 1896 in Lendvai geändert wurde. „Eltern d. Vaters: Iquae Löwenfeld, Arzt u. Julia geb. Werner Győr [Stadtname nicht erkennbar]; Name der Mutter: Mor Kohn, Kaufmann u. Johanna geb. Pollak Budapest.“ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

¹⁵ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 8. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 700, 294, Nr. 16. In der Todesanzeige des Vaters 1925 wurde der Name der Mutter mit Paula angegeben. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

2 Biographische Stationen

Er wurde in Budapest nach dem römisch-katholischen Ritus getauft. Dieser Hinweis ist nicht unwesentlich, da er 1933 zunächst als Nichtarier, später als Jude bezeichnet wurde.¹⁶ Publikationen, die nach 1945 erschienen sind, weisen ihn eindeutig der jüdischen Religionsgemeinschaft zu.¹⁷

Aufgrund der nachgewiesenen Musikalität seiner aus Italien stammenden Mutter, kam Erwin Lendvai schon früh mit der Musik in Berührung.¹⁸ Erich Müller verwies in seinem Aufsatz über Erwin Lendvai darauf, dass dieser seiner Mutter die „Kenntnis der Klassiker und besonders die Franz Schuberts [verdankte]“.¹⁹ Als Zehnjähriger erhielt Lendvai schließlich professionellen Geigenunterricht bei Albert Waldmann, einem Mitglied des Hoforchesters, und sang als Chorknabe in der Pester Kantorei. Der Besuch des Realgymnasiums führte allerdings dazu, dass er nur noch unregelmäßig den Geigenunterricht besuchen konnte, so dass er nach kurzer Zeit das Geigenspiel aufgab. Ob dies aus eigenem Willen heraus geschah oder mögliche Prioritäten des Vaters die Entscheidung bestimmten, lässt sich nicht mehr eruieren. Dennoch widmete er sich weiterhin in seiner Freizeit der Musik und begann bereits mit ersten eigenen Kompositionen – von denen allerdings keine mehr erhalten sind. Auch über die Form der Komposition (Lied, Klavierlied, ein Werk für Klavier und/oder Geige) liegen keine Informationen vor.

Auf Wunsch des Vaters hätte der junge Lendvai eigentlich Bankkaufmann werden sollen. Als Lendvai jedoch während eines Konzertes die *Freischütz-Ouvertüre* hörte, stand für ihn der Entschluss fest, Musiker werden zu wollen. Die Spannungen in Bezug auf den angestrebten Beruf, die daraufhin im elterlichen Haus zwischen Vater und Sohn entstanden, wurden zeitlebens nicht mehr gelöst.²⁰ Es kam zu einem Bruch mit der Familie.

¹⁶ Vgl. Stengel/Gerigk 1940, 154. In: Weissweiler 1999.

¹⁷ Zum Beispiel: Schinköth 1988, 22-30.

¹⁸ Vgl. Müller 1918, 3-5.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Dies ging soweit, dass Lendvai den Kontakt mit seinem Vater völlig abbrach. So erfuhr er erst durch einen Brief von dessen Tod im Jahr 1925. Sein Verhältnis zu anderen Familienmitgliedern scheint ebenso angespannt gewesen zu sein. Wenngleich er auch einige finanziell unterstützte, pflegten sie keinen größeren Umgang mit ihm; siehe hierzu Briefe von Charlotte Lendvai an Hans Gappenhach. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 700, 294, Nr. 16.

2.2 Studienjahre in Budapest (1901–1905)

2.2.1 Bewerbung und Lehrplan

Nachdem er die allgemeine Hochschulreife erlangte – leider sind bisher keine Zeugnisse aufgefunden worden²¹ –, strebte er ein Studium an der Königlichen Landes-Musikakademie in Budapest an. Er machte sich daran ein Tryptichon mit selbstverfasstem Text zu komponieren, um sich mit diesem Werk vorzustellen. Dafür eignete er sich autodidaktisch aus diversen nicht namentlich genannten Lehrbüchern Grundkenntnisse in Harmonielehre an. Der Budapester Operndirektor Raoul Maria Mader (1856–1940), dem er sein „Erstlingswerk“ einreichte, schickte dieses ungeprüft nach einem halben Jahr zurück. Danach sandte Lendvai seine Komposition an Hans (von) Koessler (1853–1926) in der Hoffnung, an der Akademie aufgenommen zu werden. Aber auch hier erhielt er einen negativen Bescheid. Allein auf die „Fürsprache des toleranten Direktors Edmund von Mihalovich“ (1842–1929) hin wurde Lendvais Aufnahmegesuch schließlich für das Studienjahr 1901/1902 stattgegeben.²²

Hier lernte er nun vor allem von seinem Lehrer Hans (von) Koessler grundlegende kompositorische Techniken und erhielt chorpädagogische Impulse, die ihn in seinem weiteren Leben aus der Reihe der jungen Komponisten hervortreten ließen.²³

²¹ Nicht nur Schulzeugnisse, auch andere Papiere, wie Militärpapiere, gingen während seiner Flucht aus Nazi-Deutschland verloren, nachdem sie 1938/1939 nach Budapest gesandt wurden. Siehe Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

²² Müller 1918, 3.

²³ In einem Aufsatz von Hans-Joachim Moser mit dem Titel „Eine Erinnerung an Erwin Lendvai“ wurde allerdings im Gegensatz zu den vorliegenden Quellen ein anderer Name als entscheidender Lehrer Lendvais genannt: „Wir kamen auf meine und seine Lehrer im Tonsatz zu sprechen, und er versicherte mir, derjenige, der ihm für die Chorkomposition am meisten die Augen und Ohren geöffnet, sei Bruno Schuhmann gewesen.“ In: *Lied und Chor* 1960, Jg. 52 Heft 9, 209. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 8. Verwunderlich ist an dieser Aussage, dass der Name Schuhmann weder in einem Lexikon aufgeführt ist (was auch Moser auffiel), noch in irgendeinem Brief von irgendeinem Zeitgenossen Lendvais, resp. gar von ihm selbst, in irgendeiner Form erwähnt worden ist. Auch im Archiv der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest lässt er sich als Tonsatzlehrer nicht nachweisen. In einem Brief Lendvais an einen unbekanntes Adressaten im Jahr 1922 bezeichnete Lendvai darüber hinaus seine Frau Erna Lendvai-Dirksen, als „mein Hauptlehrer [. . .], eine Deutsche, die meinen ‚inneren Menschen‘ geschult hat. Ich behaupte, daß kein Ton meiner Musik, die ich seit 10 Jahren schrieb, außerhalb der großen Liebe und Dankbarkeit, die ich diesem Weggenossen zolle, steht.“ Brief von Erwin Lendvai an einen unbekanntes Adressaten vom 30. Juni 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

2 Biographische Stationen

Die Jahrbücher der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest von 1901–1905 dokumentieren sehr umfangreich, welche Lerninhalte vermittelt wurden, welche Professoren ihn in welchen Fächern unterrichteten, wer seine Kommilitonen im Jahrgang waren und welche Studiengebühren von ihm entrichtet werden mussten.

Im Folgenden wird der Inhalt der Jahrbücher aufgelistet:²⁴

Jahrgang I. (1901/02)

Kommilitonen:

János Loschdorfer, Alfréd Márkus, Károly Müller, Leó Weiner

Lehrplan:

Komposition: Die ganze Harmonielehre, Figuration, Harmonisation von Choralen.

Chorgesang: Allgemeine Musiktheorie. Singübungen. Wüllner: Chorübungen Heft I. Duette von Hauptmann.

Nebenfach Klavier: Skalen, deren Theorie und Struktur, auswendig, Üben der richtigen Haltung der Hände, Skalenübungen (durch mindestens zwei Oktaven), Etüden von Köhler, Bergmüller, Löschor, Sonatinen, leichtere Vortragsstücke.

Professoren:

Komposition: Hans Koessler; Chorgesang: Hans Koessler; Klavier: Béla Szabados

Jahrgang II (1902/03)

Kommilitonen:

Ernö Grosz, Ernö Huszka, János Loschdorfer, Károly Müller, Albert Szirmai, Leó Weiner

Lehrplan:

Komposition: Einfacher Kontrapunkt. Doppelter Kontrapunkt in der Oktave, Dezima und Duodezima.

Chorgesang: Schwierige Singübungen in Dur und Moll in allen Schlüsseln. Modulationen, Akkordübungen, Enharmonik. Zweistimmige Singübungen aus

²⁴ Inventarnummer: K.5.703 / 1901–1905 (Die Inventarnummer der Jahrbücher unterscheiden sich nur in der entsprechenden Jahreszahl). Die Auflistung entspricht die der PDF-Datei, die Frau Dr. Ágnes Gadór, Chefbibliothekarin der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest, sowie Frau Agnes Fűgedi, Archivarin der Akademie, mir dankenswerterweise zusandten. Die Übersetzung ins Deutsche stammt ebenfalls von Frau Dr. Gadór und wurde von mir übernommen.

2 Biographische Stationen

den Werken von Schneider, Schelbe, Wüllner, Bertalotti, Lasso, Hassler, Händel, Gumpelzhaimer, Bach, dreistimmige Chorübungen von Wüllner. Wüllner: Chorübungen Heft II.

Nebenfach Klavier: Theorie der Dreiklänge, Umkehrungen. Wiederholungen und Erweiterung der Skalenübung. Kleine Schule der Geläufigkeit von Köhler, Sonatinen von Kuhlau, Clementi, Reinecke.

Allgemeine Musikgeschichte: Einleitung, Entstehung der Musik, Geschichte der Musik im Altertum: Mythen, das Musiksysteem der Griechen, ihre Rhythmik und Melodien, Dithyrambus und Drama bei den Griechen. Anfänge der christlichen Musik: Ambrosius und Gregorius. Entstehung der mehrstimmigen Musik: Hucbald, Guido von Arezzo, Franko von Köln, De Musris, Marchettus, De Vitry. Die Troubadouren, Minnesänger, Meistersinger. Volkslied. Niederländische Schule: Dufay, Ockeghem, Josquin, Willaert, Goudimel, Lasso. Römische Schule: Palestrina. Protestantische Kirchenmusik: Luther, Walther, Senfl, Zarlino. Die temperierte Tonleiter. Anfänge des Oratoriums und der Oper: Kampf gegen den Kontrapunkt. Entstehung der Oper. Die neapolitanische Schule. Die italienische Oper in Deutschland: Naumann, Hasse, Graun. Die deutsche Oper: Theile, Kaiser, Lusser. Die französische Oper: Lully, Rameau, Buffonisten, Antibuffonisten. Klassischer Höhepunkt der protestantischen Kirchenmusik: Bach. Oratorium: Händel. Reform der Oper: Gluck.

Professoren:

Komposition: Hans Koessler; Chorgesang: Hans Koessler; Klavier: Béla Szabados; Allgemeine Musikgeschichte: Viktor Herzfeld

Jahrgang III (1903/04)

Kommilitonen:

Ernö Grósz, Ernő Huszka, Viktor Jacobi, Sándor Kovács, János Loschorfer, Károly Müller, Albert Szirmai, Leó Weiner

Lehrplan:

Komposition: Theorie und Praxis des Kanons und der Fuge. Die Liedform.

Chorgesang: Chorübungen von Wüllner. Vier- bis sechsstimmige Chorwerke von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Volkmann, Mihalovich, Erkel, Zimányi, Koessler, Werke aus den Chorübungen von Wüllner und aus der Sammlung Magyar Arion (Ungarischer Arion).

Nebenfach Klavier: Dur- und Moll-Skalen durch vier Oktaven. Theorie der Septimakkorde. Dreiklänge. Op. 100 von Bertini, Sonatinen von Kuhlau, Clementi, Reinecke, Jugendalbum von Schumann, Begleitung von leichteren Vortragsstücken für Violine.

2 Biographische Stationen

Theorie der ungarischen Musik: Die sog. ungarische Tonleiter. Untersuchung von speziellen Akkorden in Hinsicht auf die ungarische Musik (erweiterte und verminderte Intervalle, Modulationen usw.). Zusammenhang der speziellen Harmonisation mit den Formelementen. Ungarische Rhythmen und Betonungen. Über den Auftakt in der ungarischen Musik. Verzierungen. Prosodie in der ungarischen Vokalmusik. Ungarische Formen: Lied, volkstümliches Lied, Tanzlied, Werbung usw. Die Musik der Nationalitäten in Ungarn. Musik der finnisch-ugrischen Völker.

Allgemeine Musikgeschichte: Die Entwicklung der Formen der Instrumentalmusik. Klassiker der Instrumentalmusik: Haydn, Mozart, Beethoven. Die Epigonen der grossen Klassiker. Frühe Romantiker: Schubert, Spohr, Weber. Späte Romantiker: Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner. Geschichte des Klaviers und des Klavierspiels.

Instrumentation und Partiturlesen: Die Instrumente. Notation der transponierenden Instrumente. Lesen und Spielen der vier Schlüssel (Sopran, Alt, Tenor, Bass). Instrumentation von Tanzmusik. Lesen und Spielen der leichtesten Streichquartette. Lesen und Spiele einzelner transponierender Instrumente auf dem Klavier.

Professoren:

Komposition: Hans Koessler; Chorgesang: Hans Koessler; Klavier: Béla Szabados; Theorie der ungarischen Musik: Dr. Géza Molnár; Allgemeine Musikgeschichte: Viktor Herzfeld; Instrumentation und Partiturlesen: Xavér Ferenc Szabó.

Jahrgang IV (1904/05)

Kommilitonen:

Jenő Huszka, Viktor Jacobi; Zoltán Kodály; Sándor Kovács; Dr. Róbert Meszlényi; Károly Müller Ilona Sebestyén; Aladár Szendrei; Dr. Albert Szirmai; Leó Weiner.

Lehrplan:

Komposition: Mehrstimmiger Satz. Die ganze Formenlehre. Analyse von klassischen und modernen Meisterwerken. Theorie und Praxis des Dirigierens.

Chorgesang: s. Jahrgang III.

Geschichte der ungarischen Musik: Wandermusiker im Mittelalter. Historische Gesänge. Kirchenmusik mit lateinischem und ungarischem Text. Daten der Historiker über die Hofmusik der Könige, Aristokraten und Bischöfe, Erzbischöfe. Tänze des 14.-15. Jahrhunderts. Organisten, Pfeifer und anderer Instrumentalspieler. Gesänge über König Matthias. Kompositionen

2 Biographische Stationen

für Laute von Bálint Bakfark. Weltliche Sammlungen (Heckel-, Paix- usw., 16. Jh.). Die ersten gedruckten katholischen Gesangbücher (17. Jh.). Die handschriftliche Jobin- und Susato-Sammlungen. Gesänge von Tinódi. Kirchenmusik vor der Reformation. Die Musik der ersten protestantischen Psalmen. Calvinistische Gesangbücher. Handschriftliche Gesangbücher in der Sammlung der Universitätsbibliothek. Die ersten Bühnenspiele mit Gesang im 17. Jh. Katholische und protestantische Gesangbücher des 18. Jahrhunderts. Entfaltung des ungarischen Singspiels (1793). Ungarische Klavier- und Violinenvirtuosen. Aufenthalte von J. und M. Haydn, Beethoven, Schubert, Marschner, Berlioz, Wagner usw. in Ungarn. Ungarische Musiktheoretiker (Gábor Mátray, Gusztáv Széfi usw.). Die Symphoniker und Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts: Mihály Mosonyi, Ferenc Erkel, die beiden Dopplers: Ferenc und Károly. Ungarische Musik von Ferenc Liszt und Robert Volkmann. Die Entwicklung der Instrumente in Ungarn.

Musikästhetik: Begriff der Ästhetik. Entstehung der Künste, Bedingungen, Klassifikation, Beziehung zur Natur. Elementare Bedingungen der Musik (musikalischer Ton, Tonhöhe, musikalisches Hören, Tonfarbe, Instrumente, menschliche Stimme, Gesang, das Orchester). Die Grundformen der Musik: Tonleiter, ihre Entwicklung, temperierte Skalen, Konsonanz, Dissonanz, Akkord, Rhythmik, Tempo, Melodie, Melodie und Harmonie. Musikgenres: Instrumentalmusik, Tanz- und Marschmusik, die ungarischen Formen Suite, Kanon, Fuge, Formen der thematischen Arbeit, freie Formen, lyrische, epische und dramatische Musik. Geistige Seite der Musik: der Stil in der Musik, Kammermusik, Konzertstil, Kirchenstil, Opernstil, Klassik, Romantik, Form und Inhalt, Nationalität in der Musik, Definition des Musikalisch-Schönen, Psychologie der Musik.

Instrumentation und Partiturlesen: Notation und Spielen (auf dem Klavier) aller Instrumente (auch der neuesten). Lesen und Spielen der Quartette, Quintette, Sextette, Septette, Nonette von Dittersdorf, Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn, Boccherini, Spohr, Schubert, Schumann usw. Sinfonien und Opern von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner usw. Instrumentation von Originalwerken (von Kompositionen der Studenten). Instrumentation von Sonaten, Märschen, Scherzi usw. von Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi usw. für kleines und grosses Orchester. Instrumentation moderner Orchesterbegleitung für eine oder mehrere Singstimme(n). Bearbeitungen von Partituren für grosses Orchester, für kleineres Orchester. Klavierauszug zu zwei oder vier Händen aus Partituren.

2 Biographische Stationen

Professoren:

Komposition: Hans Koessler; Chorgesang: Zsigmond Szautner; Geschichte der ungarische Musik: Dr. Géza Molnár; Musikästhetik: Viktor Herzfeld; Instrumentation und Partiturlernen: Xavér Ferenc Szabó.

Die Lehrpläne sind ein Beleg für die umfassende und vertiefte Ausbildung in allen Bereichen der Musikpraxis, Musiktheorie und Musikgeschichte.

In den Jahrbüchern wurde zusätzlich festgehalten, dass er im zweiten Studienjahr 1902/1903 nur noch die Hälfte des Schulgeldes zu zahlen brauchte, im dritten und vierten Studienjahr 1903–1905 komplett schulgeldfrei war. Gründe hierfür wurden in den Jahrbüchern leider nicht angeführt. Die Antwort auf die Frage, ob seine Eltern zu diesem Zeitpunkt die finanziellen Mittel nicht mehr aufbringen konnten beziehungsweise wollten oder ob es besondere interne Förderprogramme und Stipendien gab, bleibt spekulativ. Es ist allerdings anzunehmen, dass ein Studienstipendium entweder in den Jahrbüchern, von einem Biographen oder von Kommilitonen erwähnt worden wäre. Trotz intensiver Nachforschungen konnte in dieser Richtung nichts gefunden werden.

Zusammen mit Béla Bartók (1881–1945), Ernst von Dohnány (1877–1960) und Zoltán Kodály (1882–1967) besuchte er als Privatschüler den Unterricht von Hans (von) Koessler, was von Emmerich Kálmán (1882–1953) bezeugt wurde.²⁵ Es ist davon auszugehen, dass die jungen Studenten auch im Gedankenaustausch untereinander standen. Es müsste noch überprüft werden, ob bzw. wie viele Korrespondenzen existieren.²⁶

Über seine Studienjahre liegen nur noch wenige Dokumente vor. So existieren zu diesem Zeitraum nur wenige Informationen über ihn von Studienfreunden, wie zum Beispiel Briefe von Marie Turán, mit der ihn zeitlebens eine einseitige, von ihm ausgehende platonische Liebe verband, Briefe von Leó Weiner (1885–1960) und Hanns Pick, späterer Leiter einer Musikschule. In Korrespondenzen zwischen Ernst von Vignau und Hans Gappenach finden sich von Lendvai erzählte Anekdoten.²⁷

²⁵ Oesterreicher 1954, 44-45.

²⁶ Zumindest mit Zoltán Kodály bestand noch viele Jahre eine freundschaftliche Verbindung. Diesen Hinweis verdanke ich Frau Dr. Anna Dalos vom Musikinstitut Budapest.

²⁷ Siehe Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 15.

2.2.2 Der Lehrer Hans (von) Koessler (1853–1926)

Nicht nur mit Blick auf Erwin Lendvai stellt die pädagogische Bedeutung Hans (von) Koesslers ein Forschungsdesiderat dar. Völlig zu Unrecht wurde und wird ihm nicht das wissenschaftliche Interesse zuteil, das ihm zustände, prägte er doch als Kompositionslehrer alle bedeutenden ungarischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise Béla Bartók, Zoltán Kodály, Ernst von Dohnányi und Emmerich Kálmán.²⁸ Bereits fünf Jahre nach seinem Tode 1926 erschien ein Nachruf in der *Deutschen Sängerbund Zeitung* mit dem bezeichnenden Titel „Hans Koeßler, ein vergessener Männerchorkomponist“ von Paul Egert, Berlin.²⁹ Ohne Zweifel ist Koessler nicht nur eine wichtige pädagogische Gestalt für die ungarische, sondern auch und insbesondere für die Entwicklung der Musikkulturen in Europa des letzten Jahrhunderts.

Hans (von) Koesslers Leben und seine Kompositionen wurden bisher wenig erforscht und analysiert, seine Werke sind kaum bekannt. Bereits 1931 konnten nur noch 24 in Verlagen befindliche Männerchorwerke von (von) Koessler, sowie 15 unveröffentlichte in der „Deutschen Musiksammlung“ der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin durch Egert nachgewiesen werden. Unter diesen unveröffentlichten Werken befinden sich auch „Volkslieder“ der Gedichtsammlung *Der kleine Rosengarten* von Hermann Löns (1866–1914). Von den veröffentlichten und 1931 noch erhaltenen Männerchorwerken ist mindestens die Hälfte „in Madrigalform“ gesetzt.³⁰ Eine Vorliebe für diese Form ist unverkennbar.

In der korrekten Beherrschung des Kontrapunktes sah Hans (von) Koessler die Grundlage jeglichen mehrstimmigen Komponierens, wie sich in den Erinnerungen seines Privatschülers Emmerich Kálmán nachweisen lässt:

²⁸ So zeigte sich nach einem Referat über Hans (von) Koessler und Erwin Lendvai, das ich während einer Studienfahrt Würzburger Studierenden nach Budapest im Musikzentrum der ungarischen Musikforschung hielt, in der anschließenden Diskussion, dass den anwesenden ungarischen KollegInnen Leben und Bedeutung Hans (von) Koesslers nahezu unbekannt war.

²⁹ *DSBZ* 23, 1931 Nr. 5, 67-69.

³⁰ So wurden neun Chöre im Titel explizit als „in Madrigalform“ und ein Chor mit „als Kanon [...] gesetzt“ bezeichnet. Auch *Drei ernste Gesänge* sind polyphone Werke, wenngleich sie im Titel nicht so benannt wurden, was die Frage aufwirft, wie viele Chöre in polyphoner Satztechnik komponiert wurden. Zu Chorwerken Koesslers siehe folgende Neuausgaben für gemischte Chöre a cappella: Hans Koessler Drei ernste Chöre / Three Serious Choruses ed. Matthias Deckert, Innsbruck Esslingen Bern-Belp. Helbling 2017; Hans Koessler Lieder und Gesänge / Lieder and Part Songs ed. Matthias Deckert, Innsbruck Esslingen Bern-Belp. Helbling 2017.

„Unser Kompositionsunterricht wurde im ehemaligen Arbeitszimmer Liszts abgehalten. In diesen ‚heiligen Hallen‘ arbeitete nun Professor Koessler mit uns. Er war ein Mann von größter Eindruckskraft, und wir alle liebten und verehrten ihn so aufrichtig, daß wir ein weiteres Jahr bei ihm lernten. Daher kamen dann zum Schluß gewöhnlich zwei, drei Jahrgänge bei einem zusammen, und ich wurde so zum Zeugen der mächtigen Talententfaltung Béla Bartóks und des Aufschwunges von Zoltán Kodály, Erwin Lendvai und anderen. – Die sauren Tage des Kontrapunktes wurden durch die süßen Tage der freien Komposition abgelöst. Bach, Beethoven und Brahms waren die drei großen, auf denen die Methode Koesslers sich aufbaute. ‚Wenn ihr von mir weggeht‘, sagte er uns einmal, ‚könnt ihr machen, was ihr wollt, aber ich mache euch darauf aufmerksam, daß ihr ohne gründliche kontrapunktische Kenntnisse nicht einmal einen Walzer oder einen gewöhnlichen Marsch instrumentieren können werdet!‘ Als ich dann später über meinen Operettenpartituren saß, dankte ich Gott, daß ich diese Lehre befolgt hatte.“³¹

Hans (von) Koessler wurde am 1. Januar 1853 in der Herrschaft Waldeck (Oberpfalz), als Sohn des Volksschullehrers Johann Koessler und seiner Frau Anna Koessler (geborene Zahn), geboren. Die erste musikalische Ausbildung in Gesang und Orgelspiel erhielt er durch seinen Vater. Nach dem Wunsch der Eltern hätte er Lehrer werden sollen. Diesem Wunsch ging er zunächst auch nach. Es kam der weiteren musikalischen Entfaltung Koesslers zu Gute, dass in der Lehrerausbildung der damaligen Zeit musikalische Kenntnisse und Fähigkeiten vorausgesetzt wurden. Um 1868, im Alter von 15 Jahren, begann er in der Lehrerbildungsanstalt Eichstätt seine Ausbildung zum Volksschullehrer.³² Bereits 1870, nach Beendigung seiner vorläufigen Ausbildung, nahm er für kurze Zeit eine Tätigkeit als Lehrer in Leonberg wahr. 1871 übernahm er die Stelle des Stadtpfarrorganisten in Neumarkt. Spätestens hier reifte wohl der Gedanke heran Musik studieren zu wollen. So begann er 1873 ein Studium an der königlichen Akademie der Tonkunst in München.³³ Für seine weitere musikalische Entwicklung wurden hier Joseph Rheinberger (1839–1901) und im Besonderen Franz Wüllner (1832–1902),

³¹ Oesterreicher 1954, 44-45.

³² Zu der Ausbildung in Lehrerbildungsanstalten im Bayern des 19. Jahrhunderts siehe Wittenstein 2009.

³³ Im gleichen Jahr wurde sein Vetter zweiten Grades geboren: Max Reger (1873-1916).

2 Biographische Stationen

dem er zeitlebens verbunden blieb, maßgeblich. Sofort nach Beendigung seiner Studienzeit in München wurde er 1877 auf Empfehlung Wüllners als Lehrer für Theorie und Chorgesang nach Dresden berufen. 1878/79 übernahm er hier zusätzlich die Leitung der Dresdner Liedertafel, mit der er 1880 im internationalen Gesangstreit in Köln höchste Auszeichnungen errang. 1881 folgte er einem Ruf als Kapellmeister des Stadttheaters Köln. Kurze Zeit darauf, im Jahr 1882, nahm er eine Professur für Orgelspiel an der Landes-Musikakademie Budapest an.³⁴ 1883 wurde ihm, nach dem Tode Robert Volkmanns (1815–1883), die Leitung der Kompositionsklasse übertragen, die er bis 1908 inne hatte. Im gleichen Jahr, nach 26jähriger Lehrtätigkeit, reifte in ihm der Wunsch dauerhaft wieder in Deutschland leben zu wollen und so reichte er seine Pensionierung ein. Als es sowohl der Direktion der Akademie als auch dem Kultusministerium nicht gelang, ihn von seinem Entschluss abzubringen – selbst ihm angebotenen Diensterleichterungen und eine Gehaltsverdoppelung lehnte er ab –, wurde ihm aufgrund seines pädagogischen Wirkens und seiner musikalischen Verdienste vom Ministerium und dem König das „Ritterkreuz der eisernen Krone“ und der „Kaiser-Franz-Joseph-Orden“ verliehen. Letzterer war verbunden mit dem persönlichen Adelstitel.³⁵ Wie groß sein internationaler Ruf war, kann man unter anderem darin ersehen, dass ihm bereits 1896 von Antonín Dvořák (1841–1904) das Angebot unterbreitet wurde, dessen Nachfolge als Direktor des National Conservatory of Music in New York zu übernehmen.³⁶ Nach Deutschland zurückgekehrt, zog er 12 Jahre lang durch das Land um

³⁴ Zu seiner 31jährigen Lehrtätigkeit an der Landesakademie in Budapest existiert eine Arbeit von Ágnes Gádor, die allerdings nur in ungarischer Sprache erhältlich ist (sie liegt mir als Teilübersetzung vor; für diese Hilfe danke ich herzlichst Frau Gabrielle Schneider). Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut und zitiert eine umfangreiche Briefsammlung, die vornehmlich die universitären Abläufe und Probleme im Lehrbetrieb erhellen (Schülerzahlen, Schulgelder, Konzerte und Konzertprogramme, etc.), aber auch u. a. Briefe Béla Bartóks über seinen Lehrer Hans (von) Koessler enthalten. Zu (von) Koesslers Chorschule sei bemerkt, dass Ágnes Gádor in ihrer Arbeit schreibt, dass „er die Musikkultur der ganzen Nation weiterbilden wollte, die Kunstmusik auch den breiten Schichten zuführen wollte.“ [Für die Übersetzung danke ich sehr herzlich Frau Gabrielle Schneider.] Er entwickelte dafür für die Chormusik, aufbauend auf Wüllner, eine neue Methode. Mit dieser Methode habe er die ganze Chorprobe verändert [„Von dieser Methode wird aber kein Wort erwähnt“; Gabrielle Schneider]. „Eine eigene Art zu dirigieren veränderte die Probe.“ [Übersetzung: Gabrielle Schneider]. Sehr spannend für die Forschung ist die alphabetische Auflistung aller Personen, die bei Hans (von) Koessler studierten (einschließlich ihrer Studienzeit). Die Auflistung wurde als Anlage I: Liste der Studierenden von Hans (von) Koessler, 296-298, in dieser Arbeit aufgenommen. Siehe hierzu: Gádor 1992, 69-124.

³⁵ Vgl. die Autobiographie von Hans (von) Koessler (um 1925). In: Gádor, 69-74.

³⁶ Dieses Angebot wurde von ihm „rundweg verneint. Hier war eben der Umstand maßgebend, daß es mich nicht mehr gelüstet, in einem fremdsprachigen Land zu wirken.“ Brief von Hans (von)

2 Biographische Stationen

„Deutschland in allen seinen Teilen und nach allen Richtungen kennen zu lernen“.³⁷ So verbrachte er „den Winter in einer Großstadt, den Frühling in einer kleiner Residenzstadt, den Sommer und den Herbst auf dem Land und an der See“.³⁸ Schließlich zog es ihn nach Ansbach in Mittelfranken. Dort drohte er wegen der Inflation in der Nachkriegszeit des I. Weltkrieges zu verarmen. Nur auf Betreiben seiner ehemaligen Schüler Emmerich Kálmán und Ernst von Dohnányi gelang es, finanzielle Not abzuwenden und schließlich 1920 eine erneute Berufung nach Budapest zu erwirken. 1925 ging Hans (von) Koessler endgültig in den Ruhestand und zog erneut nach Ansbach, wo er am 23. Mai 1926 im Alter von 73 Jahren an den Folgen einer komplizierten Fußamputation verstarb.³⁹

Erwin Lendvai erhielt von ihm sehr wichtige musikalische Impulse während seiner Ausbildung an der Budapester Landesmusikakademie. So unterwies Hans (von) Koessler den jungen Lendvai unter anderem intensiv in Kontrapunkt. Wie sehr ihn die Lehre bei Koessler prägte, zeigt sich darin, dass er nicht nur Jahrzehnte später auf Chorleiterkursen polyphone Chöre Koesslers als Diskussions- und Arbeitsgrundlage zum Erlernen polyphoner Satzstrukturen heranzog, sondern sie ausdrücklich seinen Meisterschülern zum Studium anempfahl.⁴⁰

Koessler an Franz Wüllner. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Mus. ep. H. Koessler 68.

³⁷ Gádor, 73. Für die Übersetzung danke ich herzlich Frau Gabrielle Schneider.

³⁸ Ebda, 73.

³⁹ Otto 1987, 151-159. In seiner Autobiographie schreibt (von) Koessler, dass nach dem Krieg seine gesetzlichen Pensionsbezüge durch die Regierung eingestellt wurde und man ihn nötigte, „der Aufforderung des derzeitigen Akademiedirektors Jenő Hubay, die Kompositionsklasse zu übernehmen, Folge zu leisten“, woraufhin er 1920 wieder nach Budapest kam. Vgl. Gádor, 74; Übersetzung: Gabrielle Schneider. Jenő Hubay (1858-1937) war von 1919-1934 Direktor der Akademie.

⁴⁰ Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 3. Juni 1927 „Doch möchte ich Sie unbedingt auf ein Chorstück [sic] aufmerksam machen, das die polyphone Struktur im Mchor [sic] am typischsten aufweist. Es ist das Lied ‚Heimatlos‘ von Hans Koessler / er war m. Lehrer / das Sie im beigefügten Prospekt d. Fa. Bosworth finden. Einige Retouchen, die wichtig sind, habe ich darin vermerkt. Wenn Sie nun Vorträge halten, verlangen Sie doch v. Bosworth soviel Prospekte, wie Sie in einem Ihrer Vorträge brauchen. Es empfiehlt sich mit d. Kursisten diesen herrlichen Chor praktisch durchzunehmen, - dazu muß natürl. ein jeder die Part. vor sich haben. Ich halte ab 7.6. in Köln einen Vortrag, in dem ich solcherweise verfahren werde. – Ein Chor, der d i e s e Komposition in sich geistig aufgenommen hat, hat die richtige polyphone Schulung hinter sich. Also: Gehen Sie nicht daran vorbei!!! Empfehle Ihnen auch die übr. 2 Chöre: Gebet auf d. Wasser u. Hymne an die Nacht sind voll echter Inspiration.“ In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30 [Sperrung und Abkürzungen im Original]. Lendvai arbeitete also auch während dieser Kurse chorpädagogisch, wenn er die Kursteilnehmer das an den Noten zuvor theoretisch Erarbeitete praktisch durch Singen nachvollziehen ließ. Die drei genannten Chorwerke stammen aus der Liedsammlung *Drei ernste Gesänge*.

Über Hans von Koessler schrieb Lendvai selbst:

„Musiktheorie, Komposition etc. lernte ich bei Prof. Hans Koeßler in Budapest; bei einem strengen Lehrer, dem heute fast alle Komponisten Ungarns (vor allem Dohnányi [sic], O. . . stótt [sic], Weiner, Kodaly [sic], etc.) Dank schulden.“⁴¹

2.2.3 Lendvais Reisestipendium nach Italien

1905 gelang es Erwin Lendvai „mit einem in klassizistischen Bahnen wandelnden Streichquartett, das unveröffentlicht blieb, ein Reisestipendium [...] nach Italien [zu erlangen].“⁴²

Bei dem von Erich Müller in seiner Lendvai-Biographie erwähnten „Streichquartett“ handelte es sich um eine von Erwin Lendvai im Rahmen seines Diplomkonzertes am 20. Juni 1905 aufgeführte Komposition. Im Jahrbuch von 1904/1905 lässt sich neben diesem Quartett noch eine Liedkomposition als Teil des Diplomkonzertes nachweisen.⁴³

Aufgrund seines Reisestipendiums kam es in Mailand zu Begegnungen mit Giacomo Puccini (1858–1924), mit dem er einen „regen Gedankenaustausch über künstlerische Fragen [pflegte]“,⁴⁴ ohne eigentlichen Unterricht von ihm erteilt bekommen zu haben. Dieses Reisestipendium und seine nachfolgenden frühen Erfolge trugen ihm den Neid Zoltán Kodálys ein. So erhob Kodály noch 1962 in einer „Notiz“ den „Vorwurf“, dass Lendvai „ein jüdisches Stipendium“ bekommen habe und so mit Puccini lernen konnte, wohingegen er „nur von seinem armen Vater gefördert wurde“.⁴⁵

⁴¹ Brief von Erwin Lendvai vom 30. Juni 1922, Adressat unbekannt. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

⁴² Müller 1918, 3.

⁴³ „Streichquartett 1. Allegro. – 2. Andante. – 3. Scherzo.“ (Arnold Rákos, Károly Fischer – Violine, Imre Lederer – Viola, István Richter – Violoncello) und „Feledés“ (Vergessen), gesungen von Nelli Bondy. Vgl. Archiv des Franz-Liszt-Musikakademie (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem) Jahrbuch K.5.703/ 1904/05.

⁴⁴ Müller 1918, 3. Puccini erzählte ihm bei diesen Gelegenheiten auch aus seinem Leben; so existiert ein Schriftstück Lendvais über Puccini mit biographischem Inhalt. Siehe hierzu: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7. Dieses Dokument ist unter Anlage XI: Erwin Lendvai: Giacomo Puccini, 335-336 nachlesbar.

⁴⁵ Vgl. Lajos 1993, 148. Für den Literaturhinweis und die deutsche Übersetzung danke ich Frau Dr. Anna Dalos, Musikinstitut Budapest.

Da seine Musik auf Puccini „deutsch“ wirkte, empfahl er dem 24jährigen Lendvai nach Berlin zu gehen.⁴⁶ Dort bezog er dann auch 1906 eine Wohnung. Vielleicht war diese „Empfehlung“ Puccinis nur der letzte Anstoß einer bereits vorher beschlossenen Entscheidung, weil er sich sicherlich in einer der größten Metropole dieser Zeit vom musikalischen und kulturellen Leben angezogen fühlte und sich bessere Berufsaussichten erhoffen konnte. Darüber hinaus besaß er bereits früh eine besondere Affinität zu Deutschland, was in späteren Briefen und in Aussagen seiner Zeitgenossen deutlich zum Ausdruck kommt. In jedem Fall aber wurde diese Entscheidung Lendvais für sein weiteres Leben schicksalhaft, da er sich zeitlebens seiner Wahlheimat Deutschland verbunden fühlte.

2.3 Berlin – Weimar – Jena (1906–1923)

2.3.1 Die ersten Jahre in Deutschland und erste Erfolge

Wie bei seinen Kinder- und Jugendjahren existieren über Lendvais erste Jahre in Deutschland nur wenige Dokumente. Erich Müller bemerkte lediglich, dass er in Berlin zunächst „in tiefer Einsamkeit dem eigenen Schaffen lebt[e].“⁴⁷ Dieser biographische Hinweis steht im Gegensatz zu zwei Briefen Kodálys an seine spätere Frau Emma, die zeigen, dass Lendvai bereits 1906 sowohl beruflich als auch privat keineswegs „in tiefer Einsamkeit“ verbrachte. So fuhr Kodály 1906 nach Berlin, wo er zufällig Erwin Lendvai traf. Mit ironischem Unterton schrieb er am 21. Dezember 1906 an Emma:

„Ich habe mehr Bekannte als ich möchte, da ich gestern zufällig Lendvai in einem Konzert traf, der mich sofort mit vielen ‚großen‘ und ‚exzellenten‘ Menschen bekannt machte. Leider messen wir – Lendvai und ich – Größe anders.“⁴⁸

Am nächsten Tag trafen sich beide wieder und der Gesprächsinhalt wurde persönlicher geführt. Dazu im zweiten Brief Kodálys vom 22. Dezember 1906:

⁴⁶ In einer Zeitungsnotiz von 1949 ist zu lesen, dass er nicht nur mit Empfehlungen Puccinis, sondern auch Arturo Toscaninis (1867–1957) nach Deutschland reiste; siehe hierzu Lex 1949. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl 46 / D.12.

⁴⁷ Müller 1918, 3.

⁴⁸ Dezso 1982, 28-29.

2 Biographische Stationen

„Lendvai sagte mir, daß es einfacher ist hier [in Berlin] Frauen zu erobern als anderswo. Er hatte schon vier [Frauen erobert]. Und man könnte alle. Nur soll man überaus frech sein und überaus schlecht deutsch sprechen.“⁴⁹

In dieser Zeit zeugte Lendvai eine uneheliche Tochter. Weder von der Mutter noch von der Tochter ist in den vorhandenen Quellen Näheres zu erhalten. Lediglich der Vorname der Tochter, Elvira, ließ sich feststellen, da sie sich in den 1930er Jahren bei Lendvai meldete, weil sie einen Ariernachweis benötigte, um zum Ballett gehen zu dürfen.⁵⁰ Wie Lendvais Verhältnis zu ihr war, wie er reagierte, als er einer erwachsenen Tochter gegenüberstand, ob ihm die Existenz dieser mutmaßlichen Tochter überhaupt bekannt war sowie ihr weiteres Schicksal bleiben in den Quellen unerwähnt.

Erwin Lendvai legte seinen Schwerpunkt zunächst in die Komposition von Instrumentalwerken und versuchte sich in diesem Bereich als Komponist von Instrumentalwerken einen Namen zu machen. So wurde am 16. Januar 1908 von Max Werner mit dem städtischen Orchester in Plauen i.V. ein Scherzo mit dem Titel *Im Spiele der Wellen* nach einem Gemälde Arnold Böcklins (1827–1901) uraufgeführt. Der öffentliche Erfolg war nur mäßig. Lendvai arbeitete danach dieses Scherzo in veränderter Form in seine Sinfonie op. 10. Durch erfolgreiche nationale und internationale Aufführungen dieser Sinfonie wurde sein Name allmählich einer breiteren

⁴⁹ Ebda, 28f. Zoltán Kodály und Erwin Lendvai standen auch in den nächsten Jahren in loser Beziehung zueinander, was ein an Kodály versandtes Werkverzeichnis Lendvais mit Widmung nahelegt. Diese Hinweise, die Übersetzung und die Klammern stammen von Frau Dr. Anna Dalos, der ich für alle Informationen herzlichst danke.

⁵⁰ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

Öffentlichkeit bekannt.⁵¹ Nach 1910 begann der Verlag N. Simrock, als Erster, zunehmend mehr Werke Lendvais in sein Verlagsprogramm aufzunehmen.⁵²

Neben seinen Instrumentalwerken komponierte er von Anfang an für Chöre aller Gattungen. Große Aufmerksamkeit erreichte er erstmals 1913 durch *Nippon. Eine Chorsuite für weibliche Stimmen nach altjapanischen Dichtungen* op. 5, die sehr erfolgreich durch den Dessoffschen Frauenchor, unter der Leitung von Margarete „Gretchen“ Dessoff (1874–1944), in Frankfurt a. M. im März 1913 zur Uraufführung gebracht wurde.⁵³ In einem Brief an Hermann Fey vom 25. Februar 1929 schreibt Lendvai, wie seine Komposition an Margarete Dessoff vermittelt wurde und wie er die Uraufführung erlebte:

„Eines Tages ging ich einfach als ein ihm wildfremder Musiker zu Siegfried Ochs, der in diesen Tagen gerade, leider verhetzt, verärgert von dummen Nationalmaulhelden, seine Augen für immer schloß. Er schaute sich die Chöre an, sprang auf, ging in das Nebenzimmer, wo seine Sekretärin saß und diktierte ihr, so daß ich seine Worte ganz klar hörte, einen ungemein begeisterten Brief an Margarete Dessoff, der Dirigentin des Dessoffschen Frauenchores in Frankfurt. Zehn Monate später wurde ich von ihr zur Uraufführung eingeladen. Da stand auf dem Programmzettel, daß man die einzelnen Darbietungen nicht durch event.

⁵¹ Neben einer Aufführung 1910 unter Heinrich Sauer (1870–1955) in Bonn und einer „misslungenen Aufführung unter seiner Leitung in Berlin“ 1911, wurde diese Sinfonie 1912 beim Danziger Tonkünstlerfest von Fritz Bender „unter grossem Beifall“ und „nachhaltigem Erfolg“ aufgeführt, danach von Karl Muck (1859–1940) in New York und Boston sowie von Hermann Kutzschbach (1875–1938) in der Dresdener Hofoper. Die, mit einem vorwurfsvollem Unterton versehene, Feststellung in der Kurzbiographie Müllers, dass ausgerechnet Lendvais Geburtsstadt Budapest, neben einer Aufführung des Orchester-Scherzos op. 7, dessen Schaffen ignorierte, erscheint in der Tat bemerkenswert. Hinsichtlich der Uraufführung in Berlin unter seiner Leitung bemerkte seine erste Ehefrau Erna Lendvai-Dircksen: „Seine in Berlin uraufgeführte Symphonie, die vom Philharmonischen Orchester unter Stabführung Lendvais verunglückt zur Aufführung kam, wohl weil Lendvai der Führung nicht gewachsen war und reichlich impulsiv mit den Musikern umging – diese Symphonie kam dann in Danzig und wurde sehr beachtet.“ Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18.

⁵² Davon ausgenommen Trio op. 11 (ohne Verlegerangabe), op. 3 *4 Stücke in Form einer Suite für Violoncello und Klavier* (Steingräber, Leipzig), op. 6a *Nocturno „Venedig“ für Klavier zu zwei Händen* (W. Hansen, Kopenhagen), op. 9 *3 Fragmente für Klavier zu zwei Händen* (D. Rather, Leipzig), sowie den Chorwerken op. 19, 26 und 29 (Schott, Mainz). Alle Angaben entnommen aus: Müller 1918, 4.

⁵³ Vgl. Beiträge und Kritiken in: *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke*. N. Simrock (o.J.), Berlin. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14.

Beifallsspenden unterbrechen möchte. Man hat ihr die Bitte erfüllt... aber nach dem Mond... na, da brach ein orkanartiger Beifall los. Am liebsten hätte ich mitgeklatscht, recht feste, denn ich ahnte gar nicht, daß der Mond so schön glänzen kann, wenn zarte Frauenseelen ihn schweben lassen. Vor mir saß der Musikpapst Paul Bekker+++ [sic]. Er machte ein saures Gesicht und berichtete in der Frankfurter Presse von bedeutungslosen Chörchen von einem gewissen Lendvai.⁵⁴

Diese Komposition hatte Lendvai schon als Partitur mit Klavierauszug 1905 fertiggestellt, fand jedoch zum damaligen Zeitpunkt keinen Frauenchor, der das Werk aufführen wollte. An den mit ihm befreundeten Privatschüler Max Büsser schrieb er 1938 rückblickend dazu:

„Denk Dir: s e c h s Jahre musste ich in Deutschland warten – also von 1906 bis 1912 – bis ich Anklang fand, bis ich einen Verleger bekam. [. . .] Du kennst mein ‚Nippon‘! 1908 entstanden, unzähligemal versuchte ich, eine Aufführung zu erreichen. Irgendwo in Berlin sass eine unbedeutende Dirigentin, die ca. 30 Damen um sich hatte, ihre Gesangselevinnen. Ich ging hin und gab der Köchin die Partitur, mit der Bitte, sie morgen mit einer definitiven Antwort zurückzubekommen, um die Stimmen ausschreiben zu können. Viermal ging ich hin, die Antwort war: Die Dame hat noch keine Zeit gehabt, die Partitur anzuschauen. Beim 5ten Mal bekam ich sie zurück, und die Bemerkung hiess (ich bekam die Dirigentin nicht zu sprechen!): ihr gefiele das Z e u g nicht. Ich hatte eine Theorieschülerin, ihre Schwester war Dirigentin. Endlich gab ich ihr die Partitur, auf dass ihre Schwester sie sich ansehen kann. Antwort war: ich soll nicht dadurch, weil ich Unterricht gebe, sie z w i n g e n, diese ihr fremde Musik aufzuführen! Ich habe 1911 das Werk Schotts [sic] vorgelegt: es wurde abgelehnt. – Paul Bekker schrieb nach der ungeheuer erfolgreichen Uraufführung in Frankfurt (1911): ‚trotz grossen Applaus ein schwaches Werk‘.⁵⁵

⁵⁴ Brief von Erwin Lendvai an Hermann Fey vom 25. Februar 1929, als Abschrift von Hermann Fey an Hans Gappenach vorliegend. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

⁵⁵ PBA *Briefe an Max Büsser*, 167-168.

2 Biographische Stationen

Mit den selbst angegebenen Jahreszahlen irrte sich Lendvai zwar rückschauend, nichtsdestoweniger zeigt der Briefinhalt, wie sehr er bereits zu Beginn seiner musikalischen Tätigkeit um seine Existenz kämpfen musste.⁵⁶

Im Februar 1913 heiratete Lendvai die Fotografin Erna Dircksen (1883–1964), die zu diesem Zeitpunkt bereits ein Fotoatelier unterhielt und sich schon früh einen Namen als Portrait- und Landschaftsfotografin gemacht hatte.⁵⁷ Durch die unregelmäßigen Einnahmen des noch wenig bekannten Ehemannes und seine aufwendige Art der Lebensführung, war die Familie, Erna Lendvai-Dircksen hatte noch eine Tochter aus erster Ehe, auf die Einnahmen des Ateliers angewiesen. Doch schon bald begann es in der Ehe zu kriseln, da die Interessen der Eheleute, den jeweiligen Karriereabsichten folgend, auseinander gingen. In späteren Briefen Erna Lendvai-Dircksens an Hans Gappenach deutete sie an, dass die Ehezeit mit vielen Schwierigkeiten verbunden war.⁵⁸ Auch die Bedeutung seines eigenen künstlerischen Schaffens war für Lendvai offenbar so selbstverständlich, dass alltägliche Dinge in den Hintergrund traten.⁵⁹

In den Briefen von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach schilderte sie eine menschliche Schwäche Lendvais: die Unfähigkeit, sein Temperament unter Kontrolle zu behalten. Dies zeigt sich auch in einer Episode aus der Zeit seiner Lehrtätigkeit in Hellerau, als Lehrer an der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmik von Émile Jaques-Dalcroze, wo er sich mit einem Schüler stritt, bis ein Duell provoziert wurde, welches letztendlich nicht ausgeführt wurde, da es beiden Seiten gelang, den Streit beizulegen.⁶⁰ Sein vorschnelles, unüberlegtes Handeln war ein Wesens-

⁵⁶ Vgl. zu den Jahreszahlen: LWvPB, sowie Hänel 1932. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 85. In der Leichtentrittbesprechung von 1912 wird notiert, dass der Druck erst für Oktober 1912 vorgesehen war. Vgl. Leichtentritt 1912.

⁵⁷ Mit ihren Fotografien und besonders mit der Reihe *Das deutsche Volksgesicht* erlangte sie in den 1930er und 40er Jahren im III. Reich große Anerkennung. Siehe hierzu Philipp 1983, 39-56 und Schmolders 2006, 51-78.

⁵⁸ „Der Geldverbrauch war chronisch und führte zeitweilig zu Belastungen, die nicht zu balancieren waren. Er kaufte sehr viele Bücher und hatte Ausgaben, die mit seinem unruhigen Leben zusammenhingen. Jedenfalls hatte ich mich von vorn herein unabhängig gemacht und habe solange geholfen, als es ihm nicht sichtbar schadete. Erst als er frei war, hat er wieder straff gearbeitet.“ Vgl. Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 23. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

⁵⁹ „Wir wollen nicht vergessen, dass er weniger in der Wirklichkeit als in Ideen lebte.“ Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18.

⁶⁰ Vgl. Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 23. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

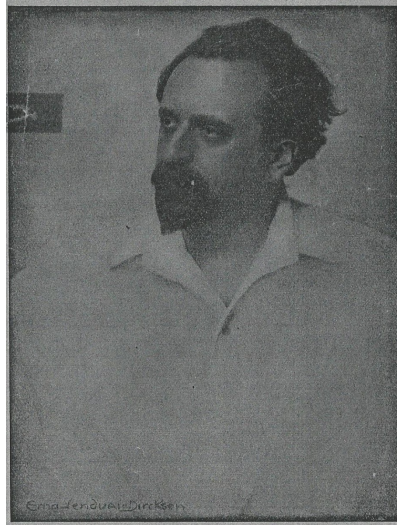


Abb. 2: Titelbild zur Broschüre *ERWIN LENDVAI Über seine Chorwerke* (o.J.). Das Lendvai-Portrait stammt von seiner ersten Ehefrau Erna Lendvai-Dirksen. Aus: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14.

zug, der ihm in seinem Leben immer wieder schaden sollte. Bezeichnenderweise ließ sich auch kein Dokument auffinden, das auch nur ansatzweise Rückschlüsse auf eine kritische Selbstreflexion belegen würde.

2.3.1.1 *Elga* (o. Op.): Zur Entstehungsgeschichte von Lendvais einziger Oper

Mit dem Opernwerk *Elga*, Nocturnus in sieben Szenen, nach der gleichnamigen Vorlage von Gerhart Hauptmann (1862–1946), versuchte sich Lendvai auch in diesem Genre. Inspiriert zu einer Opernkomposition wurde Lendvai bereits im Frühjahr 1905, als er in einer Budapester Buchhandlung „ein graues Bändchen entdeckte, darunter ein Zettel: soeben erschienen“.⁶¹ Ohne das Büchlein zu kaufen, habe er „plötzlich eine innere Stimme [gehört]: Hier steht vor Deinen Augen Deine Oper!“⁶² Nachdem er im September 1905 sein Reisestipendium nach Italien ange-

⁶¹ Brief von Erwin Lendvai vom 30. Juni 1922 vermutlich an einen Kritiker. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 295, Sachakte Nr. 6.

⁶² Ebda.

treten hatte, erfuhr er von Puccini, mit dem er nach eigenem Bekunden in freundschaftlicher Beziehung stand, dass jener nach *Madama Butterfly* ein „fesselndes Opernbuch“ suchte. Lendvai wollte daraufhin *Elga* vorschlagen, behielt diesen Gedanken aber für sich und nannte stattdessen Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel*, was Puccini beim Lesen eines übersetzten Manuskriptes ablehnte.⁶³

Im Oktober 1906 – mittlerweile wohnte Lendvai in Berlin – kam er nach der Aufführung der Oper *Tosca* in der Komischen Oper Berlin mit einer Opernbesucherin ins Gespräch, in dessen Verlauf Lendvai von seinem Vorhaben sprach. In Unverständnis darüber, eine Oper zu einem Thema komponieren zu wollen, das man noch gar nicht kannte, erhielt er von ihr noch am gleichen Abend eine Prosaausgabe von Hauptmanns Roman geschenkt, das er in einem nahegelegenen Café in einem durchlas.⁶⁴ „Gleich am nächsten Tag“ ging Lendvai nach eigenem Bekunden zu „Hauptmanns juristischen Vertreter“. Dieser teilte ihm mit, daß „noch vor 1 Monat Richard Strauß das Buch in Erwägung gezogen hat, er, Dr. Jonas, aber heute frei über *Elga* disponieren kann“.⁶⁵ In diesem Treffen einigten sich beide auf eine Zusammenarbeit, deren Bedingungen acht Monate später in einem Vertrag festgehalten wurden. Ein Brief an Gerhart Hauptmann, in dem Erwin Lendvai nicht nur seine „Freude über das Zustandekommen“ des Vertrages äußert, sondern auch sein Befremden, dass in der Presse sein Vorhaben bekanntgegeben wurde, ist datiert mit 27. Juni 1907.⁶⁶ Eine Abschrift des Vertrages 1911 trägt das Datum 4. Juni 1907. In dem Vertrag verpflichtet er sich unter anderem, ein Drittel der Brutto-Einnahmen der Aufführungen einmal jährlich an Hauptmann „abzuführen“. Im Gegenzug verpflichtet sich Gerhart Hauptmann, dass bis zum 1. Juli 1912 keinem anderen Komponisten das Recht zur Vertonung zugesprochen werden soll, es sei denn, die Oper würde nicht bis „Ende 1910 zur öffentlichen Aufführung gebracht“ oder habe „einen Misserfolg“.⁶⁷ Nachdem Lendvai in Martha von Zobeltitz, der Ehefrau von Fedor von Zobeltitz (1857–1934), eine Bearbeiterin des Librettos gefunden hatte, dauerte es allerdings nochmals Jahre, bis er endlich seine Oper im

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Brief von Erwin Lendvai vom 30. Juni 1922 vermutlich an einen Kritiker. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 295, Sachakte Nr. 6.

⁶⁵ Ebda.

⁶⁶ Brief von Erwin Lendvai an Gerhart Hauptmann vom 27. Juni 1907. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz GHBrNI: Lendvai.

⁶⁷ Die Abschrift der kompletten Vereinbarung vom 18. Juli 1911 zwischen Erwin Lendvai und Gerhart Hauptmann findet sich in: Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz unter der Signatur GHBrNI C I e.

2 Biographische Stationen

Sommer 1912 „innerhalb 41 Tagen“ komponierte.⁶⁸ Um einer Vertragskündigung zu entgehen, ließ er sich in einem Zusatz zum ersten Vertrag im Jahr 1911 als alleinigen Komponisten bis 1914 autorisieren, mit der Bedingung, „dass die erste öffentliche Aufführung bis Ende 1913“ zu erfolgen habe.⁶⁹

Der Ausbruch des I. Weltkrieges verhinderte eine zeitnahe Uraufführung an einem deutschen Opernhaus, da kriegsbedingte Ausfälle zu logistischen Problemen führten. Verschiedene Korrespondenzen dokumentieren diesen Umstand.⁷⁰ Lendvai versuchte durchaus mit Protektion von Max von Schillings' (1868–1933), der ihm sehr freundschaftlich und kooperativ zugewandt war,⁷¹ eine Aufführung seiner Oper an verschiedenen Häusern zu erwirken,⁷² dennoch nahm man sie in keinem Spielplan auf. Erst eine Demonstration seiner Komposition auf dem Klavier in Mannheim vor Wilhelm Furtwängler (1886–1954) und dem Intendanten Carl Hagemann leitete eine Aufführung ein. Die knappe Einladung hierzu, unterschrieben von Furtwängler, ist im Landeshauptarchiv Koblenz inventarisiert:

„Sehr geehrter Herr Lendvai, ich erwarte also ihren Pianisten am Donnerstag d. 22sten Vorm. 11 Uhr im Theater, wo er mir und Hagemann Ihr Werk vorspielen wird. Mit besten Grüßen, Ihr ergebener W. Furtwängler.“⁷³

In den vorhandenen Quellen findet sich kein Hinweis über den Verlauf des Vorspiels und die Bewertung des Opernwerkes durch Furtwängler. Belegt ist aller-

⁶⁸ Brief von Erna Lendvai-Dirksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18.

⁶⁹ Abschrift der Vereinbarung vom 18. Juli 1911 zwischen Justizrat Paul Jonas, als Vertreter des Herrn Gerhart Hauptmann, und Erwin Lendvai, Charlottenburg, Passauerstrasse 37a. In: Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz unter der Signatur GHB rNI C I e.

⁷⁰ So zum Beispiel ein Brief von Nikolaus Graf von Seebach (1854–1930), Generaldirektion der Königlichen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters Dresden, vom 12. Oktober 1915 und ein nicht unterzeichneter Brief aus Darmstadt, o.D.. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

⁷¹ Brief von Max von Schillings an Erwin Lendvai vom 24. Mai 1916 und 31. Mai 1916. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

⁷² Im Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6 finden sich diesbezüglich u. a. Briefe von der Kapelldirektion des Kgl. Württ. Hoftheaters Stuttgart vom 31. Mai 1916 und vom K.K. Hof-Operntheater Wien vom 17. April 1916.

⁷³ Brief von Wilhelm Furtwängler an Erwin Lendvai vom 19. Juni 1916. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

2 Biographische Stationen

dings die Uraufführung am 6. Dezember 1916 in Mannheim unter der Leitung von Hofkapellmeister Felix Lederer (1877–1957).⁷⁴

Nach der Uraufführung überarbeitete Erwin Lendvai seine Oper.⁷⁵ Danach wurde *Elga* am 15. Oktober 1918 in Leipzig unter der Leitung von Otto Lohse (1858–1925) und am 23. November 1921 an der Dresdener Staatsoper aufgeführt. Hier gab es juristische Streitereien bezüglich der Übertragung der Aufführungsrechte von Ahn & Simrock auf Erwin Lendvai, die sich über ein Jahr hinzogen, was schließlich mit einer außergerichtlichen finanziellen „Entschädigung“ beendet wurde, nachdem das Gericht eine Entschädigung Lendvais mit dem Hinweis abgelehnt hatte, dass vier Aufführungen zu keiner „materiellen Schädigung“ Lendvais geführt habe.⁷⁶ Man einigte sich auf eine Ausgleichzahlung in Höhe von 1400,- Mark „unter gleichzeitiger Aushändigung des gesamten noch vorhandenen Materials“ an die Dresdener Staatsoper.⁷⁷

Der Oper war insgesamt betrachtet keine Nachhaltigkeit beschieden. Dazu Lendvai:

„Leider hat die Presse zu meiner *Elga* kein Verhältnis gewonnen; mein Werk wurde zuletzt in Dresden Objekt schmutzigster Parteipolitik. Da half nicht die tadellose Aufführung, sie verschwand nach 4 Wiederholungen. Ich verstehe das, denn wenn die Presse dem sowieso unmündigen Publikum, das in der Oper großsprecherische Schmelzarien verlangt, [in Kritiken konstatiert,] daß ich talentlos bin, daß ich von der Bühne keine Ahnung habe, wie sollen da die alten Kinder den Mut aufbringen, teure Plätze zu beschaffen – um, so wie die Presse es meldete, – [sic] mein Werk aussichtslos zu finden? Doch die unbeeinflußten

⁷⁴ Siehe Anlage II: Kritikabschrift zu *Elga*, 299-301. Neben der Kritik zur Uraufführung finden sich dort Informationen zum Inhalt und Musik der Oper.

⁷⁵ Ein Grund hierfür mag bereits in der Uraufführung zu sehen sein, über die Erna Lendvai-Dirksen rückschauend schrieb: „Die Aufführung hatte einen seltsamen Kurzschluss: die beiden Schluss-Szenen [sic] wurden verwechselt. Die Turmszene ist mir furchtbar in Erinnerung – sie war unverständlich und rasch fiel der Vorhang. Lendvai sah es als schlechtes Omen an.“ Brief von Erna Lendvai-Dirksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18.

⁷⁶ Briefe seines Rechtsanwaltes Udo Rukser an Erwin Lendvai vom 2. März 1921, 20. Februar 1922 und 9. März 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

⁷⁷ Brief von Udo Rukser an Erwin Lendvai vom 9. März 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

Premièrebesucher [sic] spendeten einen großen und aufrichtigen Beifall.

Ich spiele nicht den Empfindlichen, den Reizbaren; ich sehe die Dinge so, schönere und entstelle sie nicht.“⁷⁸

2.3.2 Die Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus von Émile Jaques-Dalcroze

Legt man das Augenmerk auf Erwin Lendvais Entwicklung als Musikpädagoge, so ist seine Tätigkeit als Lehrer für Theorie und Chorgesang in der ersten deutschen Gartenstadt Hellerau, dem ehemaligen Vorort und heutigen Stadtteil Dresdens, von 1913 bis 1914 sehr wichtig. Da die 1911 von Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) zusammen mit Wolf Dohrn (1878–1914) gegründete Bildungsanstalt von Jaques-Dalcroze persönlich geleitet wurde, kam er zwangsläufig mit der rhythmischen Musikerziehung, der ‚Methode Jaques-Dalcroze‘, und damit einhergehend mit einer neuen Form der Pädagogik in Kontakt.⁷⁹ Es ist anzunehmen, dass er sich in dieser Zeit auch mit der rhythmisch-musikalischen Erziehung auseinandersetzte. Inwiefern er seine dortigen Erfahrungen späterhin chorpraktisch durch rhythmisches Sprechen, rhythmisches Klatschen und Bewegungen zum Singen ganzheitlich umsetzte, lässt sich in den vorliegenden Quellen nur vermuten.

Lendvais Anstellung als Lehrer an der Bildungsanstalt endete nach bisherigen Informationen mit Beginn des ersten Weltkrieges und der Schließung der Anstalt.⁸⁰

Wie Lendvai die Kriegsjahre 1914–1918 erlebte, lässt sich aus den vorhandenen Archivadokumenten nicht mehr rekonstruieren. Informationen darüber fehlen in Schriften der Zwischenkriegszeit ebenso sehr wie in den Recherchen durch Gapenach nach dem II. Weltkrieg. Der Umstand, dass er 1916 der Aufführung seiner Oper beiwohnen und weiterhin kompositorisch wirken konnte, lässt den Schluss zu,

⁷⁸ Brief von Erwin Lendvai an einen unbekanntes Adressaten vom 30. Juni 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6.

⁷⁹ Zur Methode Jaques-Dalcrozés und der Musikpädagogik in Hellerau siehe die ausführlichen Ausführungen bei Zwiener 2008, hier insbesondere: 149-169. Zu Ausdruckstanz siehe: Brandstetter 1998, 451-464.

⁸⁰ Nachdem Wolf Dohrn bei einem Skiunfall in den Alpen im September 1914 ums Leben gekommen war und Jaques-Dalcroze sich 1914 aus politischen Gründen im Umfeld des I. Weltkrieges aus Deutschland zurückgezogen hatte, verlor Hellerau zunehmend an Bedeutung. Zu Hellerau und Gartenstadt siehe: Lühr 2000, 16-21; Hartmann 1998, 289-300.

dass er als ein in Deutschland lebender ungarischer Ausländer nicht zum Kriegseinsatz herangezogen oder in seinen Militärpapieren als kriegsuntauglich geführt wurde.

2.3.3 Bekanntschaften mit Mitgliedern des Bauhauses in Weimar

In der Nachkriegszeit versuchte sich Erwin Lendvai nicht nur musikalisch künstlerisch zu betätigen. Als er 1920/1921 in Weimar wohnte, bewarb er sich um die Leitung eines Schriftkurses im Bauhaus Weimar und reichte dazu ein selbst gestaltetes Schriftstück zur Begutachtung ein. Sein Vorhaben wurde allerdings von Walter Gropius (1883–1969) abgelehnt.⁸¹

In dieser Zeit trat Oskar Schlemmer (1888–1943), wie Gropius auch Meister am Bauhaus Weimar, mit der Bitte an ihn heran, ihm „für eine Folge von modernen Kostümtänzen Musik zu schreiben.“ Allerdings sollten die etwa 12–15 Tänze nicht „expressionistisch“ komponiert sein, sondern „im absoluten Gegensatz zur Tanzkunst von heute: streng, marionettenhaft, mit sehr gemessenen Bewegungen.“ Nachdem sich unter anderem Paul Hindemith „vergeblich bemüht [hatte] etwas zu komponieren“, fragte er Lendvai an.⁸²

Der Inhalt des Briefes von Oskar Schlemmer lässt erkennen, dass sich die Anfrage Schlemmers für eine Auftragskomposition auf dessen unter dem Namen *Triadisches Ballett* bekannt gewordenen Inszenierung bezieht. Aus diesem Grund wird der gesamte Briefinhalt an dieser Stelle zitiert:

⁸¹ „Lieber Herr Lendvai! Ich habe lange über Ihren Schriften gebrütet und habe sie auch unseren Meistern gezeigt. Es geht doch nicht mit dem Schriftkursus. Die geschriebene Schrift ist zwar sehr schön, darin stimmen wir alle überein. Aber sie hat einen stehenden Duktus in sich, es fehlt das, was ich suche, die psychische Veränderung des Schriftbildes, je nach dem Inhalt des Geschriebenen. Die Initialen finde ich nicht gut, sie sind nicht aus der Schrift selbst entwickelt – Die Schmuckformen darin sind zum Teil antiquiert und wirken als Verlegenheitsaushilfe im Gegensatz zu den sehr einleuchtenden Formen der Textschrift. Seien Sie nicht böse, dass ich Ihnen ganz offen das Ergebnis meines Nachdenkens darüber mitteile.“ Brief von Walter Gropius an Erwin Lendvai vom 8. Dezember 1920. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / A.42. Die von Gropius kritisierte Arbeit findet sich ebenfalls im Nachlass N.Mus.Nachl. 46.

⁸² Alle Zitate aus einem Brief von Oskar Schlemmer an Erwin Lendvai vom 10. August 1921. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Unterstreichungen im Original.

2 Biographische Stationen

„Sehr geehrter Herr Lendvai;

Zu [sic] meinem Bedauern traf ich Sie nicht mehr in Weimar an, hörte vielmehr[,] daß Sie nach Jena gezogen seien, was mich jedoch nicht hindern soll, Ihnen mein Anliegen vorzutragen.

Es handelt sich kurz gesagt darum[,] ob Sie bereit wären für eine Folge von modernen Kostümtänzen Musik zu schreiben. Um gleich das ‚modern‘ und ‚Kostümtanz‘ richtig zu stellen: sie sind nicht expressionistisch und Seelentänze in bunten Lappen, sondern von einer gewissen soliden Art (wenigstens die Kostüme u. besonders Ausführung derselben) und ein absoluter Gegensatz zur Tanzkunst von heute: streng, marionettenhaft, mit sehr gemessenen Bewegungen, so daß ich in Verzweiflung darüber in moderner Musik bis heute nichts Geeignetes gefunden zu haben, auf alte Musik (Haydn, Mozart) zurückgreife. Kinderstücke von Bossi u. Tharenghi und das M von Debussy haben sich als geeignet erwiesen, nur würde das Zusammentragen der verschiedensten Musiker die Einheitlichkeit des ganzen Programms, das ca. 12-15 Tänze ausmacht, stören. Paul Hindemith und jetzt in Weimar Herr Wolpe hatten sich vergeblich bemüht etwas zu componieren [sic], deren Musik ist zu bewegt für die starren Kostüme der Tänzer und zu spirituell u. wenig einfachbreit [sic] zu den einfachengroßlienigen Kostümen. Ich hörte kürzlich finnische Volkslieder und dachte an Ihre Compositionen [sic] für Chöre, nun hat mich Herr Itten bestärkt mich an Sie zu wenden.

Es ist noch zu sagen: es handelt sich um ein für Gastspiele eingerichtetes Programm von 12-15 Tänzen. Die Tänzer (2 Herren, 1 Dame) sind die 3 Solotänzer des Württ. Landestheaters in Stuttgart. An den Costümen [sic] wird seit fast 2 Jahren gearbeitet; sie werden im Herbst dieses Jahres fertig gestellt und die Gastspiele in Deutschland und dann vor allem [im] Ausland sollten in der kommenden Wintersaison von statten gehen. Der Charakter des Gastspiels bedingt vielleicht einen möglichst einfachen Apparat (musikalisch)[,] wenn möglich nur Klavier. Mir persönlich wäre eine Zusammenstellung von einigen originellen Instrumenten[,] etwa eines Quartetts[,] das liebere. Vielleicht müßte dies auf später zurückgestellt werden. Wer die Costüme bis heute sah (darunter auch Herr Gropius) ist entzückt und die Sache verspricht unter Umständen eine kleine Sensation zu werden. Umso bedauerlicher wäre, wenn der musikalische Teil davon angreifbar wäre.

Haben Sie ein ungefähres Bild von der Sache und wie stellen Sie sich dazu? Sobald ich Ihre Antwort habe - ich würde mich freuen[,] wenn es eine Zusagende wäre - unterbreite ich Ihnen die Costümentwürfe und gebe die Details der Tanzcharaktere. Am 15. etwa muß ich in der Sache 2-3 Tage nach

2 Biographische Stationen

Stuttgart fahren - es wäre mir sehr angenehm[, dann] schon eine Nachricht von Ihnen zu haben.

Ich begrüße Sie mit bester Empfehlung

Ihr ergebener

Oskar Schlemmer

Meister im Bauhaus⁸³

Aus dieser Auftragskomposition entstanden die *Archaischen Tänze. Neun sinfonische Reigen für kleines Orchester* op. 30. Spätestens hier begannen seine freundschaftlichen Beziehungen zu Mitgliedern des Bauhauses.⁸⁴ Zur Musik und der Uraufführung der *Archaischen Tänze*, die zu den populäreren Orchesterwerken Lendvais gehörten, notierte seine Frau Erna Lendvai-Dircksen in einem Brief an Hans Gappenach 1959:

„Ob die Aufführung in Weimar nach den Intentionen Schlemmers geschah – weiss ich nicht mehr. Wohl aber ist mir rememberlich, dass die Hauptprobe, zu der ich kam, auf mich bestürzend dilettantisch wirkte, billig revuehaft. Ich verhinderte die Uraufführung in diesem Zustand – sie wurde verschoben und wird dann wohl günstiger gewesen sein.“⁸⁵

Auf dem Programmzettel *Das Triadische Ballett* im Deutschen Nationaltheater Weimar vom 16. August 1923, anlässlich der Bauhauswoche 1923, wird Erwin Lendvai in der Programmfolge nicht erwähnt.⁸⁶ Ob es jemals zu einer Aufführung des *Triadischen Balletts* mit Musik Lendvais kam, ist nicht mehr nachprüfbar, da diesbezügliche Dokumente im Bauhaus-Archiv Berlin nicht auffindbar sind; auch der Name „Erwin Lendvai“ findet sich nicht im Archiv-Verzeichnis.⁸⁷

⁸³ Brief von Oskar Schlemmer an Erwin Lendvai vom 10. August 1921. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Unterstreichungen im Original.

⁸⁴ Wie zum Beispiel zu Richard Engelmann, mit dem er Briefkorrespondenz bis zu seinem Tode führte, Oskar Schlemmer und auch Walter Gropius, der ihn persönlich zu Veranstaltungen bei sich zu Hause einlud. Vgl. Mitteilung Gropius an Lendvai; o.D.. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / A.43. Zum Kontext siehe: Droste 2019, Blume 2015, von Maur 1977, 197-256 und 2014, 197-245.

⁸⁵ Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18.

⁸⁶ von Maur 2014, 197 Abb. 6.

⁸⁷ Für diese Auskünfte danke ich sehr herzlich Frau Wencke Clausnitzer-Paschold, Archivarin im Bauhaus-Archiv, Berlin.

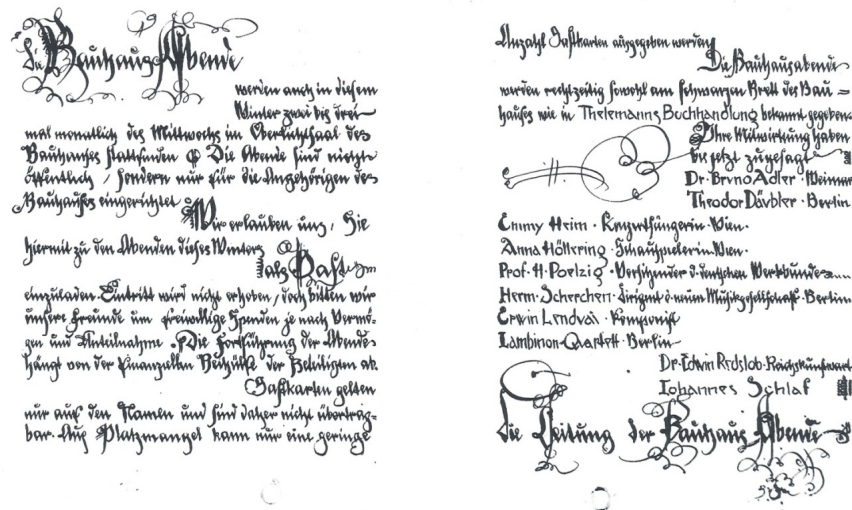


Abb. 3: Einladungskarte als „Dauerkarte für Herrn Lendvai“ zu den nicht-öffentlichen Bauhaus-Abend-Konzerten. Aus: Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl. 46 / C.29.

2.3.4 Die kurze Anstellung am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und weitere nicht genutzte Chancen

Lendvais Lehrtätigkeit am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium von 1918–1922 stellte eine wichtige Phase in seinem Leben dar.⁸⁸ Im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium hätte er sicherlich die Möglichkeit gehabt sich als Kompositionslehrer empfehlen zu können. Nicht nur, dass er in den vier Jahren als Lehrer – was durchgehend weder vorher, noch nachher der Fall war – seine Fähigkeiten hätte unter Beweis stellen können, auch die Personalliste jener Zeit lässt erkennen, dass er an diesem Konservatorium wichtige Förderer seiner Kunst antraf, wie zum Beispiel Hugo Leichtentritt (1874–1951) und Leo Kestenberg (1882–1962). Da Leichtentritt schon vor 1918 die neuartigen

⁸⁸ Vgl. Leichtentritt 1931, 33-34. Da alle 1918/19 neubestellten Lehrer mit ihrem Lehrfach mit Fettdruck aufgeführt sind, ist die Angabe Hans Gappenhachs in seinem MGG-Artikel zu Erwin Lendvai falsch. Dort wird die Dauer seiner Lehrtätigkeit mit den Jahreszahlen 1914–1920 angegeben, korrekterweise muss es 1918–1922 lauten.

Kompositionen Lendvais, wie zum Beispiel *Nippon*, sehr positiv rezensierte⁸⁹, ist es naheliegend anzunehmen, dass er auch dessen Anstellung als Kompositionslehrer am Konservatorium mindestens befürwortete, wenn nicht gar protegierte. In Leo Kestenberg wird Erwin Lendvai nachweislich einen Förderer in den 1920er Jahren im Berliner Kultusministerium finden.⁹⁰

1922 wohnten die Lendvais in Jena. Nachdem im Januar desselben Jahres eine Gehaltserhöhungsforderung am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium abgelehnt worden war, kündigte er im März ohne berufliche Alternative seine Anstellung und bewarb sich als Lehrer in der Kompositionsabteilung der Staatlichen Akademie für Musik in Berlin. Sein Bewerbungsgesuch wurde allerdings im April 1922 abgelehnt.⁹¹ Ob es eine weitere Bewerbung an der Hochschule für Musik in Berlin gab oder ob es sich bei dieser Bewerbung um die misslungene Bewerbung handelte, die sein Privatschüler Engelhard Barthe (1906–1977) in seiner Korrespondenz mit Fritz Jöde (1887–1970) rückblickend andeutete, als er meinte, es sei für ihn sehr verwunderlich, dass ein „so eminent befähigter Pädagoge“ diese Professur nicht bekommen habe, ist nicht mehr eindeutig zu klären.⁹²

Nachdem seine Anstellung an der Hochschule für Musik in Berlin gescheitert war, wandte sich Lendvai umgehend wieder an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, in der Hoffnung, dort seine alte Stelle erneut besetzen zu können. Seine Bitte um Wiedereinstellung scheiterte aber, da

⁸⁹ Vgl. hierzu 5.2.1 Hugo Leichtentritt (1874–1974), 197-200.

⁹⁰ Siehe hierzu die Seiten 48-49 in dieser Arbeit.

⁹¹ Vgl. Brief von Georg Schünemann an Erwin Lendvai vom 11. April 1922. Ob Lendvai der Aufforderung Schünemanns nachgegangen ist, nachträglich noch den damaligen Direktor der Hochschule, Franz Schreker (1878–1934), aufzusuchen, lässt sich nicht mehr feststellen. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Inwieweit persönliche Animositäten dabei Grund der Ablehnung waren, so hatte Lendvai beispielsweise in seiner Funktion als Kritiker der *Sozialistische[n] Monatshefte* Werke von Schreker negativ kritisiert, lässt sich nur spekulieren.

⁹² Abschrift Korrespondenz Engelhard Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. Siehe hierzu 7.1 Engelhard Barthe (1906-1977), 226-229. Nach Barthe wurde Waldemar von Baußnern (1866–1931) anstelle von Lendvai an die Hochschule für Musik berufen. Dietmar Schenk wies jedoch in *Die Hochschule für Musik zu Berlin* darauf hin, „dass der seit 1923 amtierende Akademiesekretär, Waldemar von Baußnern, zwar an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik lehrte, nicht jedoch an der Hochschule.“ Siehe hierzu: Schenk 2004, 47.

seine Lehramtsstelle sofort neubesetzt worden war.⁹³ Sein Nachfolger als Kompositionslehrer wurde bereits am 1. Mai 1922 Hugo Kaun (1863–1932).⁹⁴

Daneben zeigten sich für Erwin Lendvai mehrere berufliche Perspektiven, die sich – wie so oft in seinen Leben – ebenfalls wieder zerschlagen sollten. So gratulierte ihm der Intendant des Nationaltheaters in Mannheim zu seiner Berufung nach Riga, von der er in der Zeitung gelesen habe.⁹⁵ Es geht aus den Quellen nicht hervor, wieso und von wem diese Information in die Zeitung gesetzt wurde. Dies ist umso verwunderlicher, da sich Lendvai offensichtlich nur auf eine inoffizielle Zusage des Kultusministeriums stützte. Wie der Kontakt zum Kultusminister Lettlands zustande kam, wurde in den vorhandenen Dokumenten nicht benannt. Durch den Inhalt des Absagebriefs des Ministers kann zumindest ausgeschlossen werden, dass sich die beiden persönlich kannten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich Lendvai über das Ministerium schriftlich um eine Berufung an die Oper in Riga beworben hatte. In einem Brief des Kultusministeriums an Erwin Lendvai vom 27. Juni 1922 wird ersichtlich, dass ihm die Leitung einer Oper oder eines sinfonischen Orchesters in Riga als Dirigent in Aussicht gestellt wurde. In diesem Brief erhielt er nun eine Absage als Orchesterdirigent. Die Entscheidung über die Leitung einer Oper wurde seitens der Operndirektion auf Ende August/Anfang September verschoben.⁹⁶ Auch diese Anstellung erfolgte letztendlich nicht. Aus dem undatierten Absagebrief des Kultusministers wird der Vorgang ersichtlich:

„Sehr geehrter Herr Lendvai! Durch ein Gesetz ist vor kurzem unsere Oper autonomisiert, u. hat der Kultusminister nichts mehr vorzuschreiben. Ich konnte früher darauf bestehen, dass die Oper noch einen erstklassigen Dirigenten engagiert, jetzt aber darf ich nur einen diesbezüglichen Wunsch aussprechen. Die Oper glaubt augenblicklich von einer Berufung einer neuen Kraft Abstand nehmen zu müssen u. will mit ihren eigenen Kräften auszukommen versuchen. [. . .] Ich schreibe Ihnen erst jetzt, weil ich noch immer gehofft hatte, die Herren bereden zu können, u. Sie können es mir glauben, sehr geehrter Herr Lendvai, dass

⁹³ Siehe Briefe vom 27. Januar, 22. März und 13. Mai 1922 der Leitung des Konservatoriums an Erwin Lendvai. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

⁹⁴ Leichtentritt 1931, 36.

⁹⁵ Siehe Brief (Absendernamen unleserlich) an Erwin Lendvai vom 27. Juni 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

⁹⁶ Siehe Brief des Kultusministeriums an Erwin Lendvai vom 27. Juni 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

2 Biographische Stationen

ich nichts ungetan liess, um Ihre Berufung zu veranlassen. Erst jetzt habe ich endgültigen Bescheid, was mich dann veranlasst Ihnen diesen verzagten Brief zu schreiben.“⁹⁷

Am 4. November 1922 wurden ihm seine entstandenen Auslagen in Höhe von 826,- Mark erstattet.⁹⁸

Nach diesen beruflichen Misserfolgen bemühte sich Erwin Lendvai vergeblich um eine Festanstellung an Staatstheatern: So bewarb er sich, neben der Anstellung an der Staatlichen Akademie für Musik in Berlin, um eine Anstellung im Staatstheater Wiesbaden.⁹⁹ Auch seine Hoffnung, dass Kompositionen in den Spielplänen großer Häuser Aufnahme finden könnten, zerschlug sich.¹⁰⁰

Wenngleich der Generalmusikdirektor (GMD) der Stadt Duisburg, Paul Scheinpflug (1875–1937), seine *Archaischen Tänze*, oder der Orchesterleiter der holländischen Stadt Arnheim, Martin Spanjaard (1892–1942), 1922 und 1923 mehrere Werke von ihm aufführten, waren diese Aufführungen für die weitere Verbreitung Lendvai'scher Kompositionen an Theaterhäusern nicht ausschlaggebend. Seine Bühnenmusik wurde nur für eine kurze Zeit vermehrt aufgeführt, zum Teil aus „tanzreformatischen“ Gründen, so der Intendant des Nationaltheaters in Mannheim.¹⁰¹ Es war nicht immer unverschuldet, dass sein Name nicht auf den Spielplänen stand, da er zum Beispiel ihm wohlgesonnene Theaterleitungen durch seine Unzuverlässigkeit verärgerte.¹⁰²

⁹⁷ Brief des Kultusministeriums an Erwin Lendvai, undatiert. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Unterstrichene Wörter im Original.

⁹⁸ Siehe Brief des Kultusministeriums Lettlands an Erwin Lendvai vom 4. November 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

⁹⁹ Siehe Postkarte des Intendanten Dr. (Name unleserlich) an Erwin Lendvai vom 26. August 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Warum er sich nicht nach Mannheim oder an andere Opernhäuser wandte, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

¹⁰⁰ Zum Beispiel am Gewandhaus Leipzig durch Wilhelm Furtwängler. Furtwängler bot aber Empfehlungshilfe an. Vgl. Brief von Wilhelm Furtwängler an Erwin Lendvai ohne Jahreszahl am 10. August (wahrscheinlich unmittelbar nach Arthur Nikischs Tod 1922 und der Bestallung Furtwänglers in Leipzig).

¹⁰¹ Siehe Brief an Erwin Lendvai vom 11. November 1921, Absendernamen unleserlich. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹⁰² So musste die Leitung des Dramaturgischen Deutschen Nationaltheaters Weimar noch bis unmittelbar vor der Uraufführung um zugesagte Tänze bitten. Siehe Brief an Erwin Lendvai vom 23. Februar und 2. März; ohne Jahreszahl, Unterschrift unleserlich. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

2 Biographische Stationen

Daneben vergab er berufliche Chancen, um sich als Dozent an Schulen zu empfehlen. So lehnte er beispielsweise seine Mitarbeit an der Volkshochschule Jena, wo er durch die Vermittlung Walter Reins eine Arbeitsgemeinschaft mit dem Thema „Einführung in das Musikverständnis“ hätte leiten sollen, ab, da ihm das Honorar zu gering war.

Zu diesem Zeitpunkt wurden beinahe ausschließlich seine Chorkompositionen und nur in Liebhaberkreisen vornehmlich seine Kammermusik aufgeführt.¹⁰³ Parallel dazu verschlechterte sich seine finanzielle Situation zusehends. Bei steigender Inflation sprangen zunächst seine Privatschüler wegen zunehmenden Zahlungsschwierigkeiten ab. Anschließend verlor er aus demselben Grund seine Anstellung als Chorleiter des *Berliner Schubert-Chores*. In dieser prekären Lage erhielt er vom Berliner Kultusministerium, auf Veranlassung Leo Kestenbergs hin, eine Zuwendung in Höhe von 3000,- Mark.¹⁰⁴

Obwohl er in Leo Kestenberg einen Förderer in einer einflussreichen Position hatte, sah er offensichtlich nicht die Möglichkeiten, die sich für ihn dadurch erschließen konnten. Anders ist es nicht zu erklären, dass er ausgerechnet von Kestenberg hinsichtlich seiner Unzuverlässigkeit in eigener Sache gerügt werden musste. In einem Brief Leo Kestenbergs an Lendvai aus dem Jahr 1921 – also zu einer Zeit, in der er erst anfangs bekannt zu werden – mahnte Kestenberg Lendvais Fehlen in einer Sitzung an, in der es um eine Aufführungsmöglichkeit seiner Komposition ging:

¹⁰³ Z. B. ein „Ungarischer Abend“ mit Werken von Dohnány, Bartók und Lendvai mit Streichinstrumenten durch Prof. Reitz (Brief vom 27. September 1921); Bitte um Zusendung von Streichtrios und -quartette an Prof. Wilibald Gurlitt (1889–1963), nach Durchsicht bei Prof. Straube; Aufführung seines Streichtrios (welches geht nicht hervor) im Gewandhaus in der Saison 1919/20 (Postkarte vom 9. Juni 1919, unterschrieben von Edgar Wollgandt [?, Name unleserlich]; die Korrespondenzen finden sich in: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹⁰⁴ Karte des Kultusministeriums an Erwin Lendvai vom 18. Oktober 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Leo Kestenberg wurde offensichtlich von Lendvai öfters diesbezüglich kontaktiert, was einem Brief Kestenbergs an Lendvai zu entnehmen ist: „Sehr geehrter Herr Lendvai! ich bin durch Ihre Mitteilungen ganz erschüttert und ich bin maßlos traurig, dass ich gar keine Möglichkeit im Augenblick sehe Ihnen zu helfen. Es ist ein unbeschreiblicher Jammer, dass eine so starke Persönlichkeit, wie Sie es sind, von den Nöten unserer Zeit so hart getroffen wird. Eine Beihilfe von 3000 M [sic] ist schon vor einigen Tagen bewilligt worden. Ich nehme an, dass Sie demnächst schon die Summe erhalten werden. Vielleicht kann ich in einigen Wochen ein weiteres Gesuch von Ihnen berücksichtigen.“ Brief von Leo Kestenberg an Erwin Lendvai vom 20. Oktober 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

„Sehr geehrter Herr Lendvai, am 9. September hat im Büro unseres Bildungsausschusses eine Sitzung stattgefunden, an der auch der Vertreter des Arbeiter- Sängerbundes teilnahm und in der die Aufführungsmöglichkeit Ihrer ‚Flamme‘ besprochen wurde. Die Sitzung wurde Ihnen auf diesen Tag gelegt. Zu unserem schmerzlichen Bedauern haben wir irgend eine Nachricht von Ihnen nicht erhalten. Die Bemühungen, einen entsprechend großen, leistungsfähigen Chor zusammenzustellen werden fortgesetzt. Ich habe es übernommen[,] an Ihren Verleger Schott mich zu wenden und ihn zu bitten, das Notenmaterial für unsere Chöre billiger zu berechnen.“¹⁰⁵

Wenngleich man sich auch auf oberster Ebene für ihn und seine Kompositionen über Jahre hinweg immer wieder einsetzte – so vermittelte Kestenberg Erwin Lendvai noch 1928 die Leitung eines Kurses in Königsberg¹⁰⁶ –, gelang es ihm nicht, sich im besten Licht bei seinen Förderern zu zeigen. Sicherlich ein weiterer nicht unwesentlicher Aspekt, weshalb es ihm nie gelang, eine Professur oder einen längeren Vertrag als Dozent an einer deutschen Hochschule zu bekommen.

Erwin Lendvai war nicht nur als Komponist sowie als Chor- und Orchesterleiter tätig, sondern auch als Musikkritiker. Seine Kritiken in den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]* von 1919–1924 sind sehr aufschlussreich hinsichtlich seiner eigenen Musikästhetik und seiner persönlichen Meinung über Musikerkollegen.¹⁰⁷ So stand er der Musik der „modernen“ Komponisten oftmals sehr kritisch gegenüber und lehnte einen Teil der zeitgenössischen Avantgarde rigoros ab; beispielhaft stehen Zitate über Paul Hindemith (1895–1963) aus beinahe zwei Jahrzehnten.

1920 schreibt er in den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]*:

„Der nervös-unruhige Geist Paul Hindemiths schreitet von Werk zu Werk Schönbergischen Gefilden zu. Sicherlich aus wohlüberlegter

¹⁰⁵ Brief von Leo Kestenberg an Erwin Lendvai vom 12. September 1921. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Da man im gleichen Brief erfährt, dass Kestenberg ihm ein Buch gesandt hat, lässt erkennen, dass die beiden schon vorher im Austausch standen. Kennengelernt hatten sich beide 1918/19 als Lendvai am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium eingestellt wurde. Kestenberg war am Konservatorium als Klavierlehrer beschäftigt bis er als Dezernent in das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung berufen wurde.

¹⁰⁶ Brief von Erwin Lendvai an Georg Schünemann vom 3. August und 10. September 1928. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹⁰⁷ Siehe PBA Zum Musikleben 1919–1924.

Selbsterkenntnis. Mit seinem Streichquartett in F-Moll (Opus 10) / Mainz, Schott/ ist er noch nicht im atonalen Lager angelangt. Sein Quartett gibt sich nur ametrisch; ständiger Taktwechsel treibt humpelnd-rumpelnden Rhythmus der chromatischen Unrast. Er klagt die alte Schule an in Form einer >>gänzlich apathisch empfindungslos<< vorzutragenden Fuge, die er dem 1. Satz einverleibt.“¹⁰⁸

1929 schreibt er an Walter Rein:

„Müde von einer Reise zurück – war ich noch nicht im Stande Ihre Inventionen näher zu betrachten. Auf den ersten Blick gefallen sie mir recht gut. Vielleicht ein wenig von Hindemith durchquäst. Ich warne Sie! Machen Sie sich von H. [sic] völlig frei. Negieren! Große Gefahr! In 10 Jahren geben Sie mir Recht. Auf keinen Fall dürfen Sie Ihren Namen preisgeben. Bleiben Sie REIN.“¹⁰⁹

Auch in einem Brief an den Musikpädagogen Hermann Fey (1886–1964) aus dem Jahr 1930 zeigt er sich sehr polemisch:

„Auf keinem der musikalischen Gebiete wurde das geleistet, was ich auf dem Gebiet des Chorgesanges schuf. Denn all jene Hindemithereien und Krenekismen sind vergänglich, sind schon tot. [. . .] Ich fühle es: Jene Gruppe von Modernen hat versagt, weil in ihr Güte des Herzens und Humor der Seele nicht steckte. Hindemiths Ironie ist verletzend, und von Güte, mein lieber Herrgott, – keine Spur. Dagegen: Konjunktursicherheit! – Jetzt geht es an den Tonfilm, und verdirbt mit solchen Marotten die ihm anvertraute Jugend. Sobald jemand die singenden Turbinen erfindet, oder tönendes Klosettpapier, das doch wirklich ein ‚Absatzgebiet‘ wäre, würde Hindemith sofort Popoversuche mit seinen Schülern anstellen. Sind solche Neger- und Bettlerkomponisten heilbringend für die deutsche Jugend?“¹¹⁰

¹⁰⁸ Aus: *Sozialistische Monatshefte* XXVI (1920), 822. In: PBA Zum Musikleben 1919–1924.

¹⁰⁹ Vgl. Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 11. Dezember 1929. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

¹¹⁰ Siehe Abschrift eines Briefes Lendvais an Hermann Fey vom 23. Oktober 1930. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. Unterstreichungen im Original.

Und noch 1937, in einem Brief an seinen Privatschüler Max Büsser (1902–1980), hatte er die gleiche Haltung:

„Hindemith. Das ist ja grauenvoll. Wenn die Musik sich dorthin wendet, so gute Nacht! Auch dieses ist merkwürdig: Lavater, der H. [sic] dirigierte, steht musikalisch ganz anderswo als Hindereck. D.h. er ist öde und Hindemith arrogant. Wie kann man, musikalisch das ‚Gegenteil‘ des Modernen in seinen eigenen Werken ausweisend, sich für derart mistiges Zeug einsetzen?“¹¹¹

Lendvai war zu Beginn der 1920er Jahre als Kritiker ebenfalls bei der von Hermann Scherchen (1891–1966) herausgegebenen Zeitschrift *Melos* tätig.¹¹² Teile seiner Korrespondenz mit dem Schriftleiter von *Melos*, Fritz Windisch, sind erhalten geblieben. Im Jahr 1922 kam es zum Bruch mit Fritz Windisch.

In den Korrespondenzen zeigt sich ein weiterer Wesenszug Lendvais, der sich durch sein ganzes Leben zog; die Unfähigkeit, Kritik an seinen Kompositionen hinzunehmen. Immer wieder stößt er Freunde, Kollegen und Förderer deshalb vor den Kopf. Ferner sah er in jeder kritischen Äußerung an seinem Werk auch eine Kritik an seiner Person und die Absicht des Gegenübers, ihm persönlich schaden zu wollen.

Beispielhaft für diese Einstellung sind Auszüge aus Briefen Fritz Windischs an Erwin Lendvai. Konkret ging es im Streit Lendvai/Windisch darum, dass Windisch Lendvais Streichquintett ablehnend bewertete und es nicht in die Reihe der Melos-Veranstaltungen stellen wollte, da „derartige hundertmal schon dagewesene Musik ganz aus dem Rahmen unserer Melos-Veranstaltungen herausfallen würde.“¹¹³ Im gleichen Brief ahnte er schon Lendvais Reaktion und hoffte wohl, diese abschwächen zu können:

„Wie fassen Sie aber, lieber Lendvai, der Sie sich überall bespuckt fühlen und gegen jedes Urteil so empfindlich sind, meine kalte Überzeugung auf? Sie halten sich für verletzt oder setzten sich über mich

¹¹¹ Vgl. Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 3. Februar 1937. In: PBA Briefe an Max Büsser, 124.

¹¹² Neben Kritiken und Rezensionen sind auch Übersetzungen italienischer Aufsätze von Giulio Bas (1874–1929) in den Quellen nachweisbar. Ferner war Lendvai zumindest als Beobachter auf dem 1. Congresso musicale 1921 in Turin.

¹¹³ Brief von Fritz Windisch an Erwin Lendvai vom 13. November 1921. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

hinweg, ohne meine musikalische Auffassung neben der Ihrigen zu respektieren. Beides würde zu einem Riss zwischen uns führen. Und wäre diese Entzweiung auch nach aussen nicht sichtbar, sondern nur fühlbar, – ich würde von bitterstem Schmerz zerrissen sein, einen der wertvollsten Menschen in Ihnen verloren zu haben.“¹¹⁴

Windischs Vorahnungen bestätigten sich. Bereits am 20. Januar 1922 schrieb er an Lendvai:

„Bester Erwin Lendvai! Ich kann nur immer sagen, dass Sie sich in falsche Vorstellungen verrannt haben und Ihre Angriffe gegen mich sehr ungerecht sind. [...] Ich habe bei Ihrem Quintett den Eindruck des Gemachten, der satzkundigen Verarbeitung einer schwachen Thematik. Ich habe diesen Eindruck und werde Sie damit nicht ‚erledigen‘, noch mit der umgekehrten Meinung auf den Schild heben können. [...] Ich suche nicht einen Vorwand, um mit ihnen zu brechen, sondern um mit Ihnen wieder zusammenzukommen. Bestimmt wird noch in diesem Winter in den ‚Melos‘- Abenden von Ihnen etwas gespielt. [...] Werden Sie aber endlich gerechtdenkend.“¹¹⁵

Trotz des Einlenkens auf Seiten Windischs wurde der Riss zwischen beiden zum endgültigen Bruch, wie ein undatierter Brief, der mit Bemerkungen Lendvais am Briefrand sarkastisch kommentiert wurde, belegt:

„Mein lieber Lendvai! Ich bin sehr traurig, dass sich unsere Wege trennen. Wie schwer ist der Verlust, mitten in der bittersten Ungewissheit der Verhältnisse einen edlen Freund und treuen Berater von seiner Seite gerissen zu sehen.“¹¹⁶

Bereits Anfang der 1920er Jahre stand Lendvai in regem Briefwechselkontakt mit Fritz Jöde (1887–1970). Leider sind diese Briefe nicht mehr erhalten. Diese und viele andere Briefe sind aufgrund der Furcht Lendvais, sich selbst und Freunde bei etwaigen Nachstellungen und Repressionen durch die Gestapo zu belasten,

¹¹⁴ Ebda.

¹¹⁵ Brief von Fritz Windisch an Erwin Lendvai vom 20. Januar 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Es werden im Brief von Fritz Windisch noch weitere Argumente zur Entkräftung der Spannungen genannt.

¹¹⁶ Undatierter Brief von Fritz Windisch an Erwin Lendvai. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

von ihm größtenteils selbst Mitte der 1930er Jahre vernichtet worden.¹¹⁷ Anderes wurde im Bombenkrieg in den Städten ein Raub der Flammen. Durch die Korrespondenz zwischen Gappenach und Jöde erfährt man, dass es sich in den Korrespondenzen u. a. um einen Beitrag Lendvais in Jödes Zeitschrift *Die Laute* handelte, in der Erwin Lendvai sein erstes größeres musikpädagogisches Werk, seine *Musikalische Handwerkslehre*, anbot.

2.3.5 Erwin Lendvais *Musikalische Handwerkslehre* (um 1920)

Anfang der 1920er Jahre plante Erwin Lendvai eine „Handwerkslehre“ zu veröffentlichen, an der er 15 Jahre gearbeitet hatte und die nun als fortgesetzte Serie in Fritz Jödes Zeitschrift *Die Laute* veröffentlicht werden sollte. Die Umsetzung stieß jedoch bereits in der Vorplanung auf heftigen Widerstand. Aus einem Brief Jödes an Lendvai vom 6. Oktober 1921 ist zu erfahren, dass Lendvai sich für jede Ausgabe 16 Sonderseiten für seine *Musikalische Handwerkslehre* erhoffte. Dieses Vorhaben wurde aus ökonomischen Gründen gestoppt. Lendvai beklagte sich, dass seine *Musikalische Handwerkslehre*, sollten pro Ausgabe nur 6-7 Seiten gedruckt werden, zehn Jahre benötige. Jöde errechnete daraus den Umfang des Werkes und kam auf 500–600 Seiten.¹¹⁸

Ungeachtet des ungeheuren Umfangs empfand Lendvai seine *Musikalische Handwerkslehre* als „einfache und klare Lehre“:

„Sie schreiben, bei 6-7 Seiten pro Heft würde die Handwerkslehre 10 Jahre brauchen, um in der Laute zu erscheinen. Rechne ich das aus, so erhält sie also nach Ihren Angaben einen Umfang von etwa 5-600 Seiten. Das würde bei dem ständigen Notensatz im Text einen Ladenpreis von mindestens 45-50 Mark nach dem heutigen Stande ergeben. Ich sehe daran ab, dass damit eine Verkäuflichkeit (vor allem angesichts der Tatsache, dass es sich um ein Werk für Schüler handeln soll!) so gut wie ausgeschlossen ist (für die Jugend würde sie damit schon gar

¹¹⁷ Vgl. Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

¹¹⁸ Ob Jödes Gegenvorschlag, den Umfang auf etwa 200 Seiten zu beschränken, in anderthalb Jahren die Hälfte davon in der *Laute* zu veröffentlichen und schließlich das ganze Werk als Buch für 15-20 Mark zu verkaufen, von Lendvai angenommen wurde, ist nach der derzeitigen Quellenlage nicht beantwortbar.

nicht in frage [sic] kommen); was mich am meisten in Erstaunen setzt, ist die innere Seite dabei: daß eine so einfache und klare Lehre (wie Sie selbst sagen) einer solch ungeheuren Umfangs bedarf, um ausgesprochen zu werden. Ich komme nicht darüber hinweg, daß eines von beiden da nicht stimmen kann. Ich sage das nicht aus einer eklen Nörgelsucht, sondern aus einer wirklichen Trauer um eine geschwundene Hoffnung. Denn mein Denken richtete sich wie auf eine Erlösung auf Ihre Handwerkslehre.“¹¹⁹

Der Widerspruch bei diesem Umfang liegt wohl in der von allen Privatschülern Lendvais kritisierten unsystematischen Lehrweise ihres Lehrers. In seinen Lehrstunden ließ er sich auf das individuelle Können seiner Schüler ein und richtete daraufhin seinen Unterricht methodisch-praktisch aus. Der enorme Umfang der Handwerkslehre sollte sich aus dem Versuch, möglichst viele unterschiedliche Beispiele aus der Musikgeschichte anstelle eine großen Linie aufzuzeigen zu wollen, selbst erklären.

Nichtsdestoweniger zeugt das Anliegen Jödes, Lendvais *Musikalische Handwerkslehre* speziell für die Jugend zu veröffentlichen, von einem großen Vertrauen in Lendvais musikpädagogisches Können und davon, dass dieser 1921 offensichtlich schon einen Namen als Theorielehrer besaß. Jödes Brief an Lendvai, in dem er schrieb, sein „Denken richtete sich wie eine Erlösung [!] auf Ihre Handwerkslehre [für die Jugend]“¹²⁰, belegt die ungeheure Erwartung, die Jöde an dieses Werk geknüpft, als ob es ein musikpädagogisches Vakuum auszufüllen hätte.

Da die Drucklegung von Fritz Jöde gestoppt wurde, ist davon auszugehen, dass zumindest Teile der *Musikalische[n] Handwerkslehre* fertiggestellt wurden. Bisher ist es nicht gelungen, in dieser Richtung Klarheit zu gewinnen. Bedeutsam bleibt aber der Umstand, dass Lendvai mit Jöde zumindest zeitweise zusammenarbeitete und über die pädagogisch-musikalische Zielsetzung der Jugendmusikbewegung Bescheid wusste.¹²¹

Das satztechnische Ideal der Jugendmusikbewegung war die „Gleichberechtigung“ in der Polyphonie. Heinz Tiessen (1887–1971) formulierte diese Zielsetzung mit Blick auf die pädagogischen Aspekte folgendermaßen:

¹¹⁹ Brief von Fritz Jöde an Erwin Lendvai vom 6. Oktober 1921. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ Zur Jugendmusikbewegung siehe: Kolland 1998, 379-394; Zepf 2013, 67-72.

„Werden hier im allgemeinen die Wege der jüngeren Musikentwicklung nicht mitgemacht, so begegnet sich hier mit der *linearen Polyphonie* der neuen Musik doch die aufblühende Pflege gesanglicher Mehrstimmigkeit, die allen Singenden Gleichberechtigung und gleiche Freude am Zusammenwirken gewährt; also Bevorzugung des *Madrigalstils* vor der romantischen, mit Begleitharmonie gesetzten Volksmelodie, die nur gleichsam hintenherum und nachträglich auch einen durchweg gesanglichen Chorsatz abgeben kann. Wie günstig die Pflege polyphonen Schulgesanges auf das Niveau der Volksmusikerziehung neuerdings unter dem Einfluß des *Fritz Jöde* und seiner Mitarbeiter sich auswirkt, dafür scheinen mir positive Aeußerungen [sic] musikbegabter Arbeiterjugend (angesichts des hier sonst entscheidenden weltanschaulichen Gegensatzes) besonders wichtige Zeugnisse zu sein.“¹²²

Die Zusammenarbeit mit Jöde und Lendvais Werbeeinsatz für die Ideale der Jugendmusikbewegung zahlten sich für Lendvai zunächst aus. So wurde ihm 1923, auf die Fürsprache Fritz Jödes hin, eine Stellung als Lehrer an der Volksmusikschule Hamburg angeboten. Hier konnte er seine pädagogischen Erfahrungen, die er in Hellaue am Bildungsinstitut und in Berlin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium gesammelt hatte, an einer Schule anwenden, die sich dem „Geist Jödes“ verpflichtet fühlte. Mit der Volksmusikschule Hamburg war er erneut an einer reformpädagogischen Einrichtung angestellt. In einer Notiz in *Signale für die musikalische Welt* [im weiteren nur noch *Signale* genannt] wurde hierzu bemerkt:

„E r w i n L e n d v a i ist zum Dirigenten des Altonaer Lehrergesangvereins (seit zwei Jahren vereinigt mit dem Aitonaer Lehrergesangvereins) ernannt worden. Ausserdem hat er an der kürzlich von Prof. Jöde in Hamburg gegründeten V o l k s m u s i k s c h u l e das Lehramt für ‚musikalische Handwerkslehre‘ (Lendvais eigenen Methode des polyphonen Satzes) und Chorgesang angenommen.“¹²³

¹²² Tiessen 1928, 57. Kursivdruck im Original.

¹²³ *Signale* 81.25.957/ 20.6.1923; o. Autorname, vermutlich die Schriftleitung. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Es ist sehr beachtenswert, dass er ein Lehramt übertragen bekam, in dem er seine eigenen pädagogischen Ansätze in Bezug auf die Symbiose Kontrapunkt und Harmonielehre lehren durfte.¹²⁴

2.4 Hamburg (1923–1925)

1923 zog er zusammen mit seiner Gattin nach Hamburg, um dort als Lehrer für Kompositionsunterricht, insbesondere in der Melodielehre, und als Leiter des Schulchores an der Volksmusikschule bei Fritz Jöde zu arbeiten.¹²⁵ Die Zeit in Hamburg war für Erwin Lendvai sehr anregend aber auch unruhig:

Erstens konnte er beim Aufbau der Volksmusikschule Hamburg beitragen und mit seiner Art der Lehrtätigkeit/Chorleitertätigkeit Schülerinnen und Schüler begeistern und sich zunächst erneut als Pädagoge empfehlen. Aufschlussreiche Einblicke gewähren dabei Briefe seines Schülers Engelhard Barthe, der seine Unterrichtsmethoden beschrieb,¹²⁶ und die Briefe von Ferdinand Holzmann, wie Barthe ehemaliger Schüler an der Volksmusikschule, der in wenigen Sätzen an Hans Gappenach rückblickend seine Sicht über Lendvai als Chorpädagogen zusammenfasste.¹²⁷

Zweitens kam er in Hamburg in Kontakt mit Wilhelm Tebje und Carl Hannemann (1890–1945), den Herausgebern der *Lobeda-Singebücher*.

Drittens konnte er enger mit Fritz Jöde kooperieren, der nicht nur einer der führenden Wegbereiter der Jugendmusikbewegung war, sondern auch als Professor an der Hochschule für Musik zu Berlin tätig war und als Kommissionsmitglied zur Erarbeitung des *Volksliederbuch[es] für die Jugend* (1930) mitwirkte.¹²⁸ Das Verhältnis Jöde/Lendvai kühlte sich allerdings zwischen 1923 und 1926 schnell ab. Da beide verschiedene musikpädagogische und kompositorische Ziele verfolgten, musste es zu Konflikte kommen. Bei diesen Konflikten handelte es sich aus Lendvais Sicht

¹²⁴ In Kapitel 7 Erwin Lendvai als Privatlehrer für Komposition, 225-237, wird dieser Ansatz seiner Lehre gewürdigt.

¹²⁵ Bezüglich seiner Lehrtätigkeit s. Brief von Ferdinand Holzmann an Hans Gappenach vom 4. Juni 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 17.

¹²⁶ Siehe hierzu 7.1 Engelhard Barthe (1906–1977), 226-229.

¹²⁷ Brief von Ferdinand Holzmann an Hans Gappenach vom 4. Juni 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 17.

¹²⁸ Siehe hierzu: Grosch 2003, 207-239.

2 Biographische Stationen

primär um musikalische Inhalte, wenn er beispielsweise als Lehrer der Volksmusikschule in Kompetenzstreitigkeiten mit Kollegen geriet und sich besonders von Jöde unverstanden fühlte, dem er zudem Machenschaften gegen ihn unterstellte. So schrieb er 1926 aus San Remo an Walter Rein:

„Seit Monaten erreichen mich Briefe, die für Jöde nicht schmeichelhaft sind: er hetzt in schamlosester Weise gegen mich. Doch was nützt das, die Tatsache liegt schwarz auf weiß in Form von Partituren vor den ‚Aufgeklärten‘. Ist es menschenmöglich, daß Jöde so schmutzig gegen mich intrikiert [sic], wo ich ihm, persönlich ihm nie Leides tat, wo ich bloß [sic] Leute, denen er die Hamb. VolksMusikschule überließ als für den Unterricht unzulässig erklärte.“¹²⁹

Wie Fritz Jöde aus seiner Sicht Lendvai als Mensch, neben seinen pädagogischen Ansichten, beurteilte, geht aus einem Schreiben aus dem Jahr 1965 an Georg Kötschau hervor, das im Archiv der Jugendmusikbewegung aufbewahrt wird:

„Von Lendvai sind nur seine Chorvariationen in unserm Archiv erschienen [. . .], sonst nichts. Aber das lag an ihm selbst. Er war so weltfremd anmaßend, und dabei so stinkend faul, daß von seiner zur Schau getragenen und irgendwie doch richtigen Würde nichts mehr nachblieb. Du weißt, daß er schließlich in der Schweiz ganz heruntergekommen ist. Aber ein Aufsatz über ihn aus Deiner Sicht wäre mir für die ‚Pro Musica‘ sehr erwünscht.“¹³⁰

Wenn dies nicht nur die Meinung Jödes, sondern auch anderer einflussreicher Persönlichkeiten in den 1920/30er Jahren gewesen sein sollte, erklärt es sich, weshalb er keine Professur in Berlin oder anderswo bekam. Ein weiterer Grund könnte in dem Umstand zu suchen sein, dass er – nach Aussage seiner zweiten Ehefrau – sprachliche Probleme hatte, die sich unter anderem in universitären Vorträgen bemerkbar gemacht haben sollen.¹³¹

¹²⁹ Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 22. Februar 1926. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

¹³⁰ Brief von Fritz Jöde an Georg Kötschau, Jena vom 12. März 1965. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Burg Ludwigstein, Personenakte 39.125 – 5.

¹³¹ Brief von Grete Weinberg an Hans Gappenach vom 7. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

Neben seiner Arbeit als Lehrer an der Volksmusikschule leitete er in Hamburg den Altonaer Lehrergesangverein und zeitweise die Hamburger Orchestergemeinschaft.¹³²

2.4.1 Erwin Lendvai als Lehrer an der Volksmusikschule Hamburg

Es ist nicht mehr feststellbar, wann genau Erwin Lendvai in Hamburg als Lehrer angestellt wurde. In seiner Personalakte findet sich ein von ihm selbst geschriebener Brief, adressiert an den Leiter der Volksmusikschule, Armin Clasen, datiert vom 5. Mai 1923. Der Inhalt legt den Schluss nahe, dass er zu diesem Zeitpunkt seine Tätigkeit bereits aufgenommen hatte. Da es sich um einen Antwortbrief Lendvais handelt, lässt sich der Inhalt von Clasens Brief nur vermuten. Zwei Punkte fallen auf: So war ein öffentlicher musiktheoretischer Vortrag in der Schule geplant, da Lendvai sich „eine Notentafel mit ca. 8 Systemen“ erbat und in Bezug auf die Vorankündigung dazu darauf verwies, dass „die Notiz in der Zeitung [. . .] gut [sei]“.¹³³ Gleichzeitig bahnte sich ein Streit hinsichtlich der inhaltlich-methodischen Ausrichtung der Chorschule an, da Lendvai ausdrücklich auf seine „Erfahrung“ und Verdienste im Chorwesen verweisen musste:

„Bin mit d. 14. Mai einverstanden. Aber mit der Chorsache nicht. Die Zahl der Mitglieder wächst unter meiner Tätigkeit – zusehends. Ich lege großen Wert darauf eine organische Chorschule aufzubauen. Ich habe auf dem Gebiet d. Chorgesanges Erfahrungen, die kaum einer der Herren haben wird. Ich bin überhaupt mit dem Chorwesen eng verknüpft, schon durch Werke, die in ganz Deutschland verbreitet sind. Ich lege den grössten Gewicht darauf die Chorschule, selbst auf den Fall, dass nur ca. 15 Menschen teilnehmen sollten, zu führen.“¹³⁴

Was er genau unter einer „organischen Chorschule“ verstand, geht aus dem Brief nicht hervor. Vielleicht verknüpfte er die traditionelle Chorschulung (nach Wüllner/Koessler) mit seinen Erfahrungen als Lehrer in der Bildungsanstalt für Musik

¹³² Brief von Engelhard Barthe an Hans Gappenach vom 30. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

¹³³ Vgl. Brief von Erwin Lendvai an Armin Clasen vom 5. Mai 1923. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Burg Ludwigstein, Personalakte 32.13.

¹³⁴ Ebda. Unterstreichungen im Original. Bemerkenswert der Hinweis auf die Verbreitung seiner Werke. Offenbar konnte er nicht nachvollziehen, dass ihm aufgrund seines Bekanntheitsgrades keine höhere Wertschätzung entgegen gebracht wurde.

und Rhythmus von Jaques-Dalcroze, die so neuartig waren, dass sie auch an der Hochschule für Musik zu Berlin nicht unumstritten waren.¹³⁵ Aber auch in den musikphilosophischen Betrachtungen Jödes taucht der Begriff der „Organik“ und „Leben“ auf.¹³⁶ In diesem Kontext stellt „Organik“ ein Schlüsselwort in Jödes Pädagogik dar, da es die äußeren und inneren musikalischen Vorgänge zu vereinen sucht. Diese Forderung legte Lendvai im *Sang und Klang Almanach 1922* in einem Aufsatz zum Thema „Musikverständnis“ dar, in dem er anmahnte, dass „Musik [...] eine m o t o r i s c h e Angelegenheit [ist]“ und „[d]as S e n s u a l i s t i s c h e ein Ergebnis, aber keine Tugend“.¹³⁷ In einem Brief an einen unbekanntes Adressaten aus dem Jahr 1922 schrieb er:

„Musik schreiben heißt die metaphysische Gesinnung als visionäre Vorstellung von Welt und Ich in Klangform bringen. Die Technik ist Nebensache, sie ist der klingenden Innenwelt gegenüber belanglos. Allerdings, ohne absolute Beherrschung des Materials kommt die Niederschrift dessen, was wir Innen sind, was unsere Seele singt, nicht zu stande. [...] Ich leugne die Musik als sensorische Erscheinung allein; sie scheint mir rein motorische Grundlagen zu haben.“¹³⁸

In der Betrachtung und Bewertung der zeitgenössischen Musikpraxis sowohl seitens der ausführenden Musiker als auch der Rezipienten vermisste er ganz im Sinne Jödes ein „wahres Musikverständnis“, es fehle die „grundehrliche Musikanterausbildung.“¹³⁹ Das Schlagwort „organisch“ war wohl daher an der Volksmusikschule ein Begriff, den man verstand, sonst hätte Lendvai es in seinem Brief nicht unterstrichen um ihm Nachdruck zu verleihen. Immerhin stieg mit seiner Methode die Teilnehmerzahl.

¹³⁵ Schenk 2004, 156-160.

¹³⁶ Schneider 1988, 185-195.

¹³⁷ Lendvai 1922, 80-84.

¹³⁸ Brief von Erwin Lendvai vom 30. Juni 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6. Zur „Organik“ siehe auch Schütte 2004, 38-41, ebenfalls zu „Volksmusikschule Hamburg“, 66.

¹³⁹ Lendvai 1922, 80-84.

2.4.2 Lendvais ‚jugendbewegte‘ Lebenshaltung und die Kündigung an der Volksmusikschule

Die Kooperation zwischen Lendvai und der Schulleitung nahm rapide ab, als ihm weniger als ein Jahr später ein Verhältnis mit einer Schülerin nachgesagt wurde.¹⁴⁰ Innerhalb der Schule spalteten sich die Meinungen. So existiert ein Brief an die Schulleitung, der die Empörung vieler Chormitglieder bezüglich der Art und Weise mit der man gegen Erwin Lendvai vorging, dokumentiert. Immer wieder wird auf den „Geist Jödes“ verwiesen, der nicht mehr zu existieren scheine. Dabei war es unter der Schülerschaft allem Anschein nach unstrittig, dass es ein Verhältnis zu einer Schülerin gab. Man wollte nur unterschieden wissen zwischen beruflichem Können und Privatleben. Pikanterweise liegt in der Personalakte auch ein Austrittsgesuch Margit Stapelfelds vor, Lendvais späterer zweiter Ehefrau, das unter anderem offen über „Misstrauen [seitens der Lehrerschaft; H.L.] von dem ersten Moment auf an, wo dieser Mensch die V.M.Sch. [sic] betrat“ spricht.¹⁴¹

An der Volksmusikhochschule war er letztlich nur ein Jahr tätig, schon Anfang 1924 wurde er entlassen. Der Kündigungsgrund bezog sich auf seine persönliche Vorliebe für die Aktphotographie¹⁴² und auf den Vorwurf, er habe ein Mädchen „angesteckt“.¹⁴³

¹⁴⁰ Zu Jugendbewegung, Sexualität und Körperlichkeit der „Jugendbewegten“ siehe: Mogge 1998, 181-196; Stambolis 2013, 10-18; Baader 2013, 58-66; Kammel 2013, 19-27; Koerber 2013, 103-114.

¹⁴¹ Brief von Margit Stapelfeld an die Leitung der Volksmusikschule Hamburg, z. Hd. Herrn Clasen; o. D.. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Burg Ludwigstein, Personalakte 32.13. In den vorhandenen Quellen taucht der Vorname von Lendvais zweiter Frau in den Varianten Grete, Gretel und Margit auf (mit wechselnden Nachnamen Stapelfeld (Mädchenname), Lendvai, Weinberg, Weinberg Stable).

¹⁴² In einem Brief an Hans Gappenach von Luise Kainz, spätere Haushälterin Lendvais in Koblenz und München, erfährt man, dass Lendvai „gerne und viel photographiert“ hat und auch Dunkelkammern in Koblenz-Horchheim so wie in München-Stockdorf unterhielt. „Herr Lendvai war ein Künstler, er liebte alle Frauen u. [sic] das Leben.“ Brief von Luise Kainz an Hans Gappenach vom 25. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

¹⁴³ „Lieber Walter Rein – ein planmäßiger Racheakt wurde in letzter Zeit gegen mich in Szene gesetzt. Wie ich hör, hat der in Berlin wohnende Willy Umbreit sich auch mit Ihnen in Verbindung gesetzt. Ich soll ein Mädchen „angesteckt“ haben... Diese Perfiderie ist nicht genug – sie soll recht verbreitet werden. Nun das Gericht wird sein Wort zu dieser infamen Sache geben. Einstweilen stehe ich mit einem ärztl. Attest da, und muß mich in einen Prozeß stürzen.“ Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 7. Februar 1925. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30. In den vorhandenen Quellen konnte nichts zum Prozessverlauf und -ende gefunden werden. Es ist anzunehmen, dass ein negatives Prozessende mit einer wie auch immer

2 Biographische Stationen

Angesichts dieser Umstände, erscheint es bemerkenswert, dass die Mitglieder des Schulchores empört waren über die Behandlung Lendvais von Seiten der Schulleitung. Eine Protestnote an das Kuratorium der Volksmusikschule mit 28 Namen¹⁴⁴ dokumentiert die Situation:

„Der Verlauf der Angelegenheit zwischen Herrn Erwin Lendvai und der Leitung der Volksmusikschule hat uns Unterzeichneten die Erkenntnis gebracht, dass die Volksmusikschule mit der jetzigen Leitung an der Spitze im wesentlichen nicht im Einklang steht mit unserer Auffassung von Gerechtigkeit und Wahrheit, und im allgemeinen nicht den musikpädagogischen Ideen Fritz Joedes dient. Die Leitung hat Herrn Lendvai, in dem wir nicht nur einen ausserordentlichen Kuenstler, sondern auch einen ganz vorzueglichen Paedagogen erblicken, nicht an den ihm gebuehrenden Platz gestellt, durch persoenliche und entstellte Aeuserungen vor den Schuelern, seine Arbeit mit der Jugend unmoeglich gemacht.“¹⁴⁵

Schließlich zerbrach in dieser Zeit seine Ehe mit Erna Lendvai-Dircksen. Aus einer Korrespondenz mit Walter Rein im Umfeld seines Gerichtsprozesses wird ersichtlich, dass seine Ehe nur noch formal existierte, wenngleich keine nähere Gründe angegeben werden: „Nebenbei, der Klarheit halber: ich bin wieder Junggeselle, seit Jahren bereits geschieden.“¹⁴⁶ 1925 trennte er sich offiziell von seiner ersten Frau Erna.¹⁴⁷ Zu diesem Zeitpunkt lebte er schon mit der 23 Jahre jüngeren Juwelierstochter Margit Stapelfeld zusammen.¹⁴⁸

gearteten Verurteilung geendet hätte, über die vermutlich irgendein Zeitzeuge Hans Gappenach berichtet hätte.

¹⁴⁴ Ursprünglich waren es 28 Unterschriften, eine wurde in einem späteren Brief als fälschlich hineingeraten zurückgezogen. Siehe hierzu die Briefe von Hermann R. [Nachname nicht lesbar] an das Kuratorium der Volksmusikschule zu Händen des Rektors Fritz Peters vom 24. März 1924 und vom 1. April 1924. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Burg Ludwigstein, Personalakte 32.13.

¹⁴⁵ Brief vom 24. März 1924 an das „Kuratorium der Volksmusikschule zu Händen des Herrn Rektors Fritz Peters“. In: Archiv der Jugendmusikbewegung Personalakte 32.13. Schreibweise der Umlaute im Original.

¹⁴⁶ Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 7. Februar 1925. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

¹⁴⁷ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 30. Januar 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10.

¹⁴⁸ Bestätigt wird dies in der Korrespondenz Ferdinand Holzmann an Hans Gappenach vom 4. Juni 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 17.

Letztlich hatte Erwin Lendvai Probleme mit der Hamburger Mentalität. Seine zweite Frau schrieb dazu: „Dauernde Beschwerde ueber die Kaelte der zugeknoepften Hamburger, ihr nicht spontanes Reagieren und dass man sein Brot nicht auf dem Tisch neben dem Teller abbrechen kann.“¹⁴⁹ Noch im gleichen Jahr verließ er Hamburg und reiste ohne Partnerin nach San Remo.

2.5 San Remo (1925–1926)

Von Oktober 1925 bis 1926 verweilte er alleine in San Remo. Aus dieser Zeit gibt es keine näheren Angaben. Es heißt, er habe sich dort „seinem Schaffen hin[gegeben]“. In der Staatsbibliothek Berlin existieren im Nachlass auch Widmungen seiner Privatschüler auf Kompositionen aus dieser Zeit, so zum Beispiel eine Widmung seines Schülers Johannes Starke. Nach den Aussagen seiner zweiten Frau lebte Erwin Lendvai in San Remo bei Deutschen aus Berlin; ob es sich hierbei auch um Privatschüler handelte, lässt sich nicht mehr nachweisen.¹⁵⁰ In jedem Fall fand er in San Remo Verehrer seiner Kunst vor, die es ihm ermöglichten dort zu leben.

Sein Aufenthalt in San Remo ist der einzige Zeitraum, der weiten Raum für Spekulationen öffnet, da bisher keine Quellen aufgefunden werden konnten, die diese Zeit biographisch erhellen würden. Zudem sind keine Dokumente nachweisbar, die sein plötzliches Aufbrechen aus Hamburg nach Italien zum Inhalt haben. Da er Deutschland alleine, ohne seine Partnerin, verließ und für ein Jahr in Italien aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit geriet, stellt sich die Frage, ob er hier als 43-jähriger Mann eine Zäsur und eine Rückschau über sein bisheriges Leben vornehmen wollte.

Das Jahr in San Remo schadete allerdings nicht seiner in Deutschland zunehmenden Popularität als Komponist. Mitte/Ende der 1920er Jahre wird seine Bedeutung als Komponist und Chorpädagoge in der deutschen Chorszene, in den Verlagen

¹⁴⁹ Brief von Grete Weinberg an Hans Gappenhach vom 7. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. Schreibweise der Umlaute im Original.

¹⁵⁰ Vgl. Brief von Grete Weinberg Stable an Hans Gappenhach vom 7. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

und in der höheren Funktionärssebene der Bünde allgemein anerkannt.¹⁵¹ Erwin Lendvai näherte sich dem Zenit seiner Popularität.

2.6 Koblenz (1926–1928)

2.6.1 Lendvais Chorleitertätigkeit beim *MGV „Rheinland“ Koblenz* und *MGV „Liedertafel 1862“ Mayen*

Aus Italien nach Norddeutschland zurückgekehrt, verließ er 1926 zusammen mit Margit Hamburg und zog mit ihr in die Villa Doemming nach Horchheim. Dort übernahm er die Leitung des *MGV „Rheinland“ Koblenz*. Am 26. Dezember 1926 heirateten Erwin Lendvai und Margit Stapelfeld in Budapest.¹⁵² Am 7. September 1927 kam Lenke Hermine, genannt „Lenzi“, seine gemeinsame Tochter mit Ehefrau Margit, zur Welt.

Eine Anekdote über seine Kompositionstätigkeit an heißen Tagen aus Koblenz zeigt das Bild eines Künstlers mit exzentrischem, unkonventionellem, ‚jugendbewegtem‘ Verhalten.¹⁵³ Ansonsten wird Lendvai als finanziell arm beschrieben, der zur Probe immer einen halben Liter Wein bestellte und als „amüsant und humorvoll“ wahrgenommen wurde, mit einem „großen Herzen“ (einem Sänger, der kein

¹⁵¹ Noch im 2. Jahrgang der 1925 gegründeten und von Josef Butz herausgegebenen Zeitschrift *Der Männerchor* wird unter „Verschiedene Mitteilungen“ notiert: „Erwin Lendvai und der deutsche Männerchor. Erwin Lendvai, der lang umstrittene und heute führende Komponist für eine neue Form und Ausdruckskraft des deutschen Männerchors, hat wiederum drei Werke vollendet.“ In: *Der Männerchor – Zeitschrift zur Erforschung des Wesen und der Geschichte des Männerchors* (1926). Heft 1, 11. Da in dieser Zeitschrift Autoren wie Franz Josef Ewens ihre Aufsätze veröffentlichten, ist diese Notiz umso bedeutsamer, zeigt sie doch auf, dass führende Funktionäre des *DSB* von Anfang an Lendvais chorkompositorischen Werdegang verfolgten, vielleicht sogar protegierten.

¹⁵² Vgl. Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 30. Januar 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10.

¹⁵³ So soll er nackt komponiert haben, wobei seine Frau ihn ab und an aus einer Gießkanne mit Wasser beträufelte, bis seine Komposition fertiggestellt war. Diese Geschichte wurde, laut einem Brief von Frau Jäger, der Frau eines Koblenzer Sängers, an Hans Gappenach, im Rahmen eines Kaffekränzchens im Hause Lendvai von Margit erzählt und von Erwin bestätigt. Siehe hierzu: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9. Allerdings kann sich Margit in einer späteren Korrespondenz an Gappenach an eine solche Geschichte nicht erinnern (Brief an Hans Gappenach vom 7. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13).



Abb. 4: Lenke Lendvai im Alter von vier Jahren. Aus: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

Geld für eine Konzertfahrt hatte, soll er Geld von seinem Honorar geschenkt haben). Er sei gutem Essen und Trinken nicht abgeneigt gewesen und hielt sich gern in geselliger Runde auf.¹⁵⁴

Ungeachtet dessen war er künstlerisch, vor allem aber musikpädagogisch, in diesen Jahren sehr aktiv. So entstanden in seiner Koblenzer Zeit unter anderem seine zwei chorpädagogischen Sammlungen *Schola cantorum* (1927) und *Der polyphone Männerchor* (1928).

Im Mai 1927 wurde er im Auftrag der DSB-Leitung in einem Brief von Dr. Franz Josef Ewens (1899–1974) gebeten, im Rahmen einer internationalen Ausstellung in Frankfurt/Main mit Handschriften bedeutender Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart, Manuskripte seiner Kompositionen einzureichen:

„Sehr geehrter Herr Lendvai! Wie Ihnen vielleicht bekannt sein wird, ist der Deutsche Sängerbund in hervorragendem Masse [sic] auf der Internationalen Ausstellung in Frankfurt a/Main vertreten. Neben Manuskripten von bedeutenden Komponisten der Vergangenheit haben wir auch

¹⁵⁴ Diese Beschreibungen entstammen allesamt einer Niederschrift, die in Mayen durch den Schriftführer G. Gondorf nach einem Treffen und Aussprache älterer Sänger am 30. Juli 1957 zum Thema „Erwin Lendvai“ zusammengestellt und Hans Gappenach zugesandt wurde. Brief von Schriftführer G. Gondorf (Vorname nicht ausgeschrieben) an Hans Gappenach vom 14. August 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

2 Biographische Stationen

eine Ausstellung von Handschriften moderner Tonsetzer beabsichtigt. Es sollen hier ein Dutzend der bekanntesten Namen vertreten sein. Mit Gegenwärtigem erlaube ich mir, an Sie die ergebene Bitte zu richten, für die Dauer der Ausstellung uns ein grösseres Manuskript, am liebsten eines Ihrer letzten Werke, leihweise zur Verfügung zu stellen. [. . .] Sie würden nicht nur mir persönlich, sondern der ganzen deutschen Sängersache einen sehr grossen Gefallen tun, wenn Sie meiner Bitte Gehör geben.“¹⁵⁵

Lendvai kam dieser Bitte umgehend nach und sandte an Ewens seine *Chorvariationen* op. 28.¹⁵⁶ Diese Komposition für gemischten Chor wurde nach ihrer Uraufführung u. a. wegen ihrer kontrapunktischen Stimmführung als eine der besten Chorsätze der Gegenwart gefeiert.¹⁵⁷

Zwischen 1926 und 1928 leitete er drei Chöre: den *MGV „Rheinland“ Koblenz*, den *MGV „Liedertafel 1862“ Mayen* und einen gemischten Chor in Cochem. Die Cochemer Tätigkeit, die 1927 begonnen wurde, endete bereits nach wenigen Monaten. Dieser gemischte Chor wurde als Gegenverein zum Kirchenchor gegründet. Unter der Leitung Lendvais blühte der Chor zeitweilig auf. Da er allerdings zum einen den musikalischen Erwartungen Lendvais nicht genügte und zum anderen die Mitglieder offensichtlich nicht damit einverstanden waren, dass vornehmlich Madrigale einstudiert wurden, legte Lendvai sein Chorleiteramt nieder. Peter Clemens, ein Schüler Lendvais, berichtete als Zeitzeuge in seiner Korrespondenz mit Gappenhach von dem gemischten Chor in Cochem. Dieser habe unter Lendvais Leitung eine Blüte erlebt, sei nach Lendvai wieder in der Bedeutungslosigkeit verschwunden und schließlich zerbröckelt. Lendvais Tätigkeit in Cochem, wohl aus notorischem Geldmangel geboren, war so kurz, dass Sänger aus Mayen sich nicht

¹⁵⁵ Brief von Dr. Ewens an Erwin Lendvai am 11. Mai 1927, Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Im Brief wird nicht deutlich, ob zu dem Zeitpunkt schon ältere Handschriften von Lendvai im Deutschen Sängermuseum in Nürnberg vorhanden waren, die man wegen der *1. Nürnberger Sängerswoche*, die zeitlich parallel zur Frankfurter Ausstellung stattfand, möglicherweise nicht an Frankfurt auslieh. Die Namen der anderen elf „moderne[n] Tonsetzer“ wurden weder im Brief noch in einer Ausgabe der *DSBZ* im Umfeld der Ausstellung erwähnt. Für freundliche Auskünfte danke ich Herrn Alexander Art, Chefarchivar Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Sängermuseum Feuchtwangen.

¹⁵⁶ Vgl. Dankbrief von Franz Josef Ewens an Erwin Lendvai vom 18. Mai 1927. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹⁵⁷ Siehe hierzu 3.3.1 Die *Chorvariationen* op. 28, 119-125.



Abb. 5: Foto aus seinem Haus in Horchheim mit Blick auf den Rhein. Aus: Archiv des Saarländischen Chorverbandes. *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* Ausgabe Nr. 1, April 1930, 10. Jahrgang, 6.

daran erinnern konnten, dass er je dort Chorleiter war, mehr noch, ob es in Cochem überhaupt einen Chor gab.¹⁵⁸

2.6.1.1 Die Entdeckung des *98. Psalm* (1865) von Franz Wüllner (1832–1902)

Die längste Tätigkeit übte Erwin Lendvai im *MGV „Rheinland“ Koblenz* aus. Über seine Probenarbeit dort konnten bisher noch keine Dokumente entdeckt werden. Allerdings führte er mit den Sängern den von ihm wiederentdeckten *98. Psalm* von Franz Wüllner auf. Zur Wiederentdeckung gab sein Aufsatz in der *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* 1930 Auskunft. Demnach suchte er im Oktober 1918 das Haus seines Verlegers Simrock auf, wo „[v]om Flur bis hinein in die Büroräume [...] riesige Notenberge [ragten], zumeist vergilbtes, für den Handel unbrauchbares Material.“ Da diese Noten „vermakuliert“ und die „Zinkplatten, von denen der Druck s. Zt.

¹⁵⁸ Die Tätigkeit in Cochem ist allerdings unzweifelhaft, da ein Brief an den Verein erhalten ist, in dem u. a. die Proben disziplin angemahnt wird. Brief von Erwin Lendvai an den Gemischten Chor Cochem vom 12. Juni 1927; Vgl. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / A.1. Des Weiteren bestätigte Peter Clemens in einem Brief an Hans Gappenach vom 15. Oktober 1951 dort Mitglied gewesen zu sein. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9. Zu seiner Tätigkeit in Koblenz – Mayen – Cochem siehe auch Gappenach 1953.

erfolgte, für Kriegszwecke eingeschmolzen werden“ sollten, erhielt er auf Wunsch kostenlos je ein Notenexemplar. Bei Durchsicht der Noten im Dezember stieß er auf „den Klavierauszug eines Psalmes von Franz Wüllner“. Schon nach wenigen Takten erkannte er die Bedeutung dieser Komposition für seine chorpädagogischen Intentionen:

„[E]ndlich nach den vielen modernen ‚Ismen‘ ein Mann, der eine kräftige, markige Tonsprache spricht. Endlich wieder ein Werk ohne die lästigen Modulation und Chromatismen der Modernen, alles singbar, ja gesangfördernd, da aus Gesang und nicht aus dem Instrumentalgedanken entsprungen!“¹⁵⁹

Es folgen musikalische Eindrücke der Musik mit der Erkenntnis, dass

„das ganze Werk [. . .] eine schon vor 60 Jahren [. . .] niedergeschriebene Kundgebung gegen den süßlichen Liedertafelton und Beweis dafür [ist], daß der Männerchor auch polyphone Tragfähigkeit besitzt. – Wüllner wußte schon in den [18]70er Jahren, daß der deutsche Männerchor folgerichtig sich dem reinen Vokalstil anpassen muß. Wüllners Zeit kam erst heute, 25 Jahre nach seinem Tode! Heute streben wir alle dorthin, wo Wüllner vor einem halben Jahrhundert angelangt war!“¹⁶⁰

Nachdem er feststellen musste, dass die betreffenden Zinkplatten bereits eingeschmolzen worden waren, machte er sich auf die Suche nach der Partitur. Im Archiv des Verlages befand sich allerdings nur noch ein nicht mehr komplettes Exemplar. So suchte er – zusammen mit Josef Thienel und Rudolf Schulz-Dornburg (1891–1949) nach dem „vollständigen Material“. Erst im Sommer 1926 fand er in der Kölner Hochschulbibliothek, „da doch Wüllner Direktor des Kölner Konservatoriums war“, die Noten zu Wüllners *Der 98. Psalm*. Nachdem er den Simrock-Verlag überzeugen konnte, „daß dieses Werk ein Hauptwerk der gesamten Männerchorliteratur“¹⁶¹ darstelle, wurde er mit der Revision der Komposition beauftragt, die er „in zwei Monaten erledigte“. Anschließend erarbeitete er die Komposition in den Proben des MGV „Rheinland“ Koblenz, die das Werk am 14. Dezember 1927 zu Gehör brachten.¹⁶²

¹⁵⁹ *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* Ausgabe Nr. 1, April 1930, 10. Jahrgang. Im Lendvai-Nachlass in Berlin findet sich *Der 98. Psalm* in seinem Gesamtwerk.

¹⁶⁰ Ebda.

¹⁶¹ Ebda. Sperrungen im Original.

¹⁶² In dem sehr pathetisch gehaltenem Aufsatz Lendvais, den er mit einem feierlichen „sursum corda“ beschloss, gibt er sich als den eigentlichen Entdecker der Komposition aus. Es sollte daher nicht

Auf dem *10. Deutschen Sängerbundesfest* in Wien 1928 wurde Wüllners Komposition wiederum dargeboten.¹⁶³ Aufgrund eines Anschreibens der Festleitung und Geschäftsstelle Wien, die der Frage nachging, welche Kosten hinsichtlich des Orchesters zu erwarten seien (Besetzung und Minimalstärke),¹⁶⁴ erfährt man von der Planung Lendvais.

Die Komposition Wüllners *Der 98. Psalm* sollte von ca. 150 Sängern des *MGV „Rheinland“ Koblenz* zusammen mit ca. 150 Sängern des *Iserlohner Sängerbundes* (Dirigent: Carl Roher) unter der Leitung Erwin Lendvais dargeboten werden. Die Aufführungsdauer wurde mit 35 Minuten angegeben. Nach der Aufführung sollte der Iserlohner Chor „voraussichtlich“ ein „bisher unbekanntes Werk von Busoni“ („Die 4 [sic] Jahreszeiten“ op. 40; Aufführungsdauer wurde mit „höchstens“ 40 Minuten veranschlagt) singen, so dass in Wien zwei „Ausgrabungen“ dargeboten worden wären. Zur Besetzung und Kostenfrage hinsichtlich des Orchesters gab Lendvai keine Auskunft, verwies aber auf den finanziellen Aufwand, den beide Vereine zu stemmen hätten und somit auf die Unmöglichkeit Kosten für das Orchester mittragen zu können. Er bat die Geschäftsstelle „in Hinblick auf die Wichtigkeit der aufzuführenden Werke um weitgehendstes finanzielles Entgegenkommen.“¹⁶⁵

Laut dem Festführer zum *10. Deutschen Sängerbundesfest* führte der Männergesangverein „Rheinland“ Koblenz am 19. Juli 1928 im Rahmen eines Stundenkonzertes dann auch zwei Werke auf: 1. Erwin Lendvai *Einklang* und 2. Franz Wüllner *Der 98. Psalm*, für Männerchor, Baritonsolo, Orchester und Orgel. Als Orchester wirkte das Wiener Symphonie-Orchester mit. Der Männergesangverein wurde allerdings nicht von Erwin Lendvai geleitet, sondern von Musikdirektor Josef Werth. Ferner findet man im Festführer nirgends den Hinweis einer Aufführung (nach Lendvai sogar eine Uraufführung) der Busoni-Komposition durch den *Iserlohner Sängerbund*.¹⁶⁶ In den noch vorhandenen Quellen existiert kein Vermerk,

unerwähnt bleiben, was Wilhelm Graf, Mitarbeiter des Verlages Schott's Söhne und vormals bei Simrock, 1927 in einem Brief an Lendvai schrieb: „Für den Psalm von Wüllner müsste mir eigentlich die Firma Simrock ein Entdeckungshonorar geben. Sie wissen ja, auf welche Weise die Partitur durch mich in Ihre Hände kam.“ Brief von Wilhelm Graf an Erwin Lendvai vom 2. Mai 1927. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 2.

¹⁶³ Zum Kontext vgl. Eder (1991).

¹⁶⁴ Brief von Schriftführer Rudolf Barth (Festleitung und Geschäftsstelle Wien) an Erwin Lendvai vom 24. Mai 1927. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

¹⁶⁵ Brief von Erwin Lendvai an die Festleitung und Geschäftsstelle in Wien vom 15. Juli 1927. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

¹⁶⁶ Vgl. *Festführer 10. Deutsches Sängerbundesfest Wien*; herausgegeben vom Festausschuss in Wien 1928, 100.

weshalb Busonis Komposition nicht aufgeführt wurde. Lendvai selbst war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Chorleiter in Koblenz tätig. Bereits am 18. Dezember 1927 schrieb er an Hans Wagner-Schönkirch (1872–1940), Leiter des damals sehr bekannten *Wiener Lehrer a-cappella Chores*, dass er die Chorleiterstelle im *MGV „Rheinland“* aus „künstlerischen, wie finanziellen Gründen niedergelegt“ habe.¹⁶⁷ Außerdem gab es chorinterne Unstimmigkeiten, da Sänger des *MGV „Rheinland“* im Vorfeld zum Bundessängerfest in Wien Anstoß an der politischen Gesinnung Lendvais genommen hatten, weil er nicht nur für den *Deutschen Sängerbund*, sondern auch für den sozialistisch ausgerichteten *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* komponierte. Es stellt sich die Frage, ob dies zu Beginn seiner Chorleitertätigkeit in Koblenz nicht bekannt gewesen war. Zudem begannen in den Chorproben einige Sänger sich offen kritisch und beleidigend über ihn und seine Chorarbeit zu äußern, bis hin zu anonymen Aufsätzen über seine Chorarbeit in der regionalen Tageszeitung. Ferner wurden Chorproben und Chorauftritte boykottiert.¹⁶⁸ Demgegenüber wurde in den Erinnerungen Mayener Sänger über seine chorpädagogische Arbeit in den Jahren 1926 bis 1928 festgehalten, dass er die Chorleistungen in seinen Chören heben konnte. Seine Probenmethodik blieb dabei nachhaltig in Erinnerung.¹⁶⁹

Das Jahr 1928 zeigt die Popularität Lendvais in der öffentlichen Wahrnehmung sowohl in der Bewertung seiner zeitgenössischen künstlerischen Stellung als auch in der Programmgestaltung im Rahmen zweier Bundessängerfeste signifikant an: So wurde sein Name auf dem *10. Bundessängerfest* in Wien, im gleichnamigen Buch von Karl Harbauer, an zweiter Stelle der bedeutendsten Komponisten des Festes – nach Richard Strauss (1864–1949) – genannt¹⁷⁰ und auf dem *Erste Deutsche*

¹⁶⁷ Brief von Erwin Lendvai an Hans Wagner-Schönkirch vom 18. Dezember 1927. In: Österreichische Nationalbibliothek, Aktennummer 331/13-6.

¹⁶⁸ Von diesen Vorgängen erfährt man in einer Ausgabe der Verbandszeitschrift des *DSB, Lied und Chor*, in der der „Entwurf eines Schreibens an den *MGV „Rheinland“* posthum 1958 veröffentlicht wurde. Siehe Anlage IV: „Erwin Lendvai wettete...“ (1958), 312-313. Der Entwurf Lendvais (wahrscheinlich 1928 geschrieben) ist ein wertvolles Dokument in der Darstellung der chorpädagogischen Intention eines Chorleiters und den diversen Schwierigkeiten innerhalb eines Chores.

¹⁶⁹ Siehe hierzu Kapitel 6 Erwin Lendvais Tätigkeit als Chorleiter von Laienchören, 219-224.

¹⁷⁰ „Die gigantische Zahl von Chorvereinigungen, die sich anlässlich des 10. Deutschen Sängerbundesfestes in Wien zu gemeinsamer Arbeit fanden, ermöglichte es, hier Heerschau über alle jene deutschen Tondichter zu halten, die im Chorgesang Bedeutendes geleistet und dieser noch immer nicht genügend gewürdigten Kunstgattung neue Wege gewiesen haben. [...] Und nun zu den einzelnen Namen, um nur die bedeutendsten zu erwähnen: Richard S t r a u ß [sic] kam mit einer Uraufführung, die dem Wiener Schubertbund anvertraut war. [...] Erwin L e n d v a i, einer

Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover nur ihm – neben zwei Chorkonzerten anlässlich des 100. Todestages Franz Schuberts – ein ganzer Chorkonzertabend mit eigenen Kompositionen gewidmet.¹⁷¹

2.6.2 Briefe an Hans Wagner-Schönkirch (1872–1940) und der Versuch einer Anstellung in Österreich

Erwin Lendvai dachte bereits frühzeitig daran Koblenz zu verlassen und in Österreich eine Dozentenstelle zu finden. In Briefen, die 1927 an Hans Wagner-Schönkirch adressiert wurden, pries er die Vorzüge des „Wiener Sängers[s]“ an, der „in seiner Art leichter, beweglicher, als der deutsche Sänger“ [sei].¹⁷² Er sehnte sich nach Wien und bat daher um die Vermittlung einer Chorleiterstelle von besseren Chören in Wien, sowie um eine feste Stellung an der Musikakademie als Lehrer „für sämtl. theor. Fächer und Chorgesang“¹⁷³, um endlich finanziell un-

der blendendsten Techniker im Chorlied, brachte nebst einigen seiner bekanntesten Werke auch eine Uraufführung, „Warnung“, gesungen vom Schubertbund in Essen.“ In: Harbauer 1928, 21.

¹⁷¹ „17. Chorkonzert; Chorgruppe Leipzig; Werke von Erwin Lendvai: Kampfgesänge, Frauenchöre; Ausgeführt von Paul Michaelschen Chören / Leitung: Paul Michael“. In: Festführer *Hannover 1928 Erstes Deutsches Arbeiter-Sängerbundesfest*. Es existieren bei Homocord Originalaufnahmen mehrerer Chorwerke aus dem Jahr 1928. In der Sammlung „*Dass nichts bleibt, wie es war*“ Teil 2. *150 Jahre Arbeiter- und Freiheitslieder. Sänger, Chöre, Orchester*, herausgegeben von Jürgen Schebera und Klaus-Jürgen Hohn, finden sich *Aufruf* (Text: Gustav Schüler [1868–1938]) und *Die Erde bebzt* (Text: Bruno Schönlank [1891–1965]), gesungen von den Michaelschen Chören. Diese Aufnahmen sind umso interessanter, da Paul Michael nicht nur als Dirigent angesehen wurde, der die Kompositionen Lendvais „bekannt und beliebt gemacht hat“, sondern auch „im Sinne des Komponisten dirigieren konnte“ (so Max Opitz in einem Brief an Hans Gappenach vom 27. Februar 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10). Des Weiteren eine Aufnahme des *Glockenliedes* (Text: Carl Spitteler [1845–1924]), gesungen vom Arbeiter-Gesang-Verein „Frohsinn“, Frankfurt am Main, Leitung nicht angegeben, sowie eine Originalaufnahme vom Sängerbundesfest Hannover *Wahlspruch der Menschheit* (Text: Georg Herwegh [1817–1875]), eine dem *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* gewidmete Komposition, dargeboten von der Sängerschaft des Sängerkartells Hannover-Linden; Leitung: Görly Beke-dorf. Lendvais herausragende Stellung unter den zeitgenössischen Komponisten des Festes wird ebenfalls signifikant deutlich, da sogar das 1. Chorkonzert mit seinen Kompositionen durch den Jugendchor Eisenach und das *Erwin Lendvai-Quartett Leipzig* eröffnet wurde. In Kolland 1985 gab Hubert Kolland 32 Chöre an, die Lendvai-Kompositionen während des Sängerbundesfestes sangen. Er verwechselte irrtümlich die Anzahl der Chöre mit der Anzahl der Konzertveranstaltungen. Nach dem Festbuch des *D.A.S.* zum Sängerbundesfest Hannover 1928 wurden an 32 Konzertveranstaltungen (nicht mitgezählt die 14 Werbekonzerte) 31 Lendvai-Kompositionen von 11 Chören und der Sängerschaft des Sängerkartells Hannover-Linden aufgeführt.

¹⁷² Brief von Erwin Lendvai an Hans Wagner-Schönkirch vom 16. Mai 1927. In: Österreichische Nationalbibliothek, Aktennummer 331/13-4.

¹⁷³ Ebda.

abhängig arbeiten zu können. Wagner-Schönkirch schlug ihm alternativ Mannheim und das Mozarteum in Salzburg vor, was aus einem Antwortbrief Lendvais vom 22. Dezember 1927 hervorgeht. Mannheim fand Lendvai für seine Ansprüche nicht so günstig, da es in seinen Augen zu wenig künstlerisch dachte.¹⁷⁴ Die Vorstellung aber, am Mozarteum arbeiten zu können, schien ihn förmlich zu berauschen, besonders da er sich dort bereits drei Jahre zuvor um eine Stelle bewerben wollte, sich allerdings damals nicht traute, vorstellig zu werden.¹⁷⁵

Nach wie vor interessierte er sich aber primär für einen Wiener Chor, wertete dabei in der Korrespondenz mit Wagner-Schönkirch den *MGV „Rheinland“ Koblenz* ab und deutete seine dortige künstlerische Unzufriedenheit an, indem er über die Wiener schrieb: „Es sind dort immerhin intelligente Menschen, die nicht an öden „rheinischen Liederlein“ (kennen Sie diesen verwaschenen Gassenhauer-Typ) Gefallen finden.“¹⁷⁶ Im Januar 1928 kam jedoch immer noch keine positive Antwort von Wagner-Schönkirch, so dass Lendvai ihn auf seine berufliche und private Not-situation aufmerksam machte, ab dem 1. März 1928 irgendwo arbeiten und wohnen zu müssen.¹⁷⁷ Seine Wünsche erfüllten sich letztlich trotz Protektion nicht. Zudem stellte sich heraus, dass die Gagen in Wien schlechter waren, als er sich erhoffte.¹⁷⁸ So entschloss er sich im selben Jahr nach München zu reisen, um dort den *Volkschor München-West* zu übernehmen.

¹⁷⁴ „Das Institut ist so ziemlich sekundären Charakters. Ich sprach dort schon einmal vor Jahren vor, und gewann den Eindruck einer rein geschäftlichen Unternehmung.“. Brief von Erwin Lendvai an Hans Wagner-Schönkirch vom 22. Dezember 1927. In: Österreichische Nationalbibliothek Aktennummer 331/13-7.

¹⁷⁵ Ebda.

¹⁷⁶ Ebda.

¹⁷⁷ Brief von Erwin Lendvai an Hans Wagner-Schönkirch vom 16. Januar 1928, Aktennummer 331/13-10.

¹⁷⁸ Ebda. Im gleichen Brief erwähnte er erstaunlicherweise trotz seiner negativen Erfahrung eine Bewerbung um eine Chorleiterstelle in Hamburg (Kirchenchor „Cäcilia“), die er nicht nur aus finanziellen Erwägungen ablehnte (so sollten besondere Pensionierungszahlungen an den Vorgänger aus dem Honorar Lendvais geleistet werden): „Sie werden mir raten: greifen Sie zu. Ja, abgesehen davon, das das Hamburger Klima für einen Ungarn mörderisch ist (feucht, neblig, unfreundlich – und die Menschen wahnwitzig stolz auf ihre Rasse...) – so bietet Hamburg für einen Künstler nicht viel.“

2.7 München (1928–1930)

2.7.1 Erwin Lendvai als Chorleiter des *Volkschor München-West*

Schon auf dem 1. *Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest* im Juni 1928 bahnte sich dieser Umzug an, da er dort den 1. Vorsitzenden des *Volkschores*, Rudolf Ruthenbeck, kennenlernte, dem er sein Interesse für die Leitung des *Volkschores* bekundete. Nach einem Probedirigieren wurde Lendvai um den 1. Oktober 1928 Chorleiter des *Volkschores München-West*, der sich aus drei Formationen zusammensetzte: einem Männerchor, einem Gemischten Chor und einem Frauenchor.¹⁷⁹ Während seiner Chorleitertätigkeit in München wohnte er bis 1930 überwiegend in Stockdorf.

Seiner Chorleitertätigkeit mit dem *Volkschor München-West* ging Lendvai bereits 1929 nicht mehr gewissenhaft nach. So wurde im Protokoll einer Ausschusssitzung vom 28. Juni 1930 bemerkt:

„Betreff des öfteren Fehlen unseres Chorleiters wird ersucht, daß Rücksprache mit Herrn Lendvai genommen wird und er jede Probe bis zum Konzert anwesend sein muß, auch müssen die Proben gewissenhafter durchgeführt werden.“¹⁸⁰

In Folge dessen war man im *Volkschor München-West* sehr schnell mit seinen Leistungen als Chorleiter unzufrieden. So ist in den Vereinsprotokollen des *Volkschores* zur Generalversammlung Januar 1930 zu lesen, dass „der Erfolg des Vereins hinter den Erwartungen geblieben“ sei, viel trage auch „die schwankende Mitgliederzahl des Frauenchores bei“.¹⁸¹ Diese schwankende Zahl hatte mehrere Ursachen. Erneut hatte er Gefallen gefunden an einer Privatschülerin, der 26 Jahre jüngeren Ortrud Lochner, die zeitgleich im Chor sang. Als aus dem Privatunterricht mit Ortrud Lochner eine Romanze entstand, versuchte er sie vergeblich als Sängerin zu protegieren. Daraus bildeten sich Eifersüchteleien. In München ging er

¹⁷⁹ Siehe Brief von Landesgruppenchormeister Ernst Campensy an Hans Gappenach vom 12. März 1958 und 21. Mai 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22. Campensy vermutet, dass Lendvai sich um einen Lehrstuhl an der Akademie der Tonkunst bemühte.

¹⁸⁰ Brief von Ernst Campensy an Hans Gappenach vom 12. März 1958. Zitat wurde von Campensy dem Protokoll zur Generalversammlung vom 5. Januar 1930 entnommen. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

¹⁸¹ Ebda. Welche „Erwartungen“ man an Lendvai knüpfte, wurde im Protokoll nicht konkretisiert.



Abb. 6: Portrait Erwin Lendvais. Gezeichnet von Wilhelm Tebje in Jena am 25.2.1930. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 88.

darüber hinaus wieder seiner Leidenschaft, der Aktphotographie, nach. Ende der 1950er Jahren berichteten ältere Chormitglieder, dass er Chorfrauen zum Fotografieren einlud, wobei Annäherungsversuche seinerseits nicht ausblieben. In diesem Kontext wurden Eifersuchtsszenen bestätigt, die den Frauenchor fast zerbrechen ließen. Die Ermahnungen in der Generalversammlung 1930 nutzten wenig, denn bei den nachfolgenden Veranstaltungen beziehungsweise Konzerten erschienen Lendvai schließlich nicht mehr. Laut den noch vorhandenen Protokollen mussten diese Auftritte von Franz Brunner, seinem Nachfolger bis 1933, übernommen werden.¹⁸²

Die Jahre in München waren wenig erfolgreich für Lendvai. Als besonderes Ereignis ist allerdings auf ein Konzert in Arbon während einer Konzertreise zu verweisen, das hinsichtlich der öffentlichen Aufmerksamkeit wohl zu den Höhepunkten seiner Chorleitertätigkeit mit dem *Volkschor München-West* anzusehen ist.¹⁸³

¹⁸² Siehe Brief von Ernst Campensy an Hans Gappenach, 21. Mai 1958 und 10. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

¹⁸³ Siehe hierzu die Meldungen der Thurgauer Arbeiterzeitung vom 20. und 22. Juli 1929, in denen der *Volkschor München-West*, das Konzert in Arbon als auch Erwin Lendvai sehr emphatisch dargestellt werden. Besonders die Bedeutung und Größe Erwin Lendvais in der und für die Musikwelt wurden über alle Maßen herausgehoben: „Was aber der ganzen Veranstaltung die Weihe und die geschichtliche Bedeutung aufdrückt, das ist der Name des Direktors dieses Chores. Dieser Name

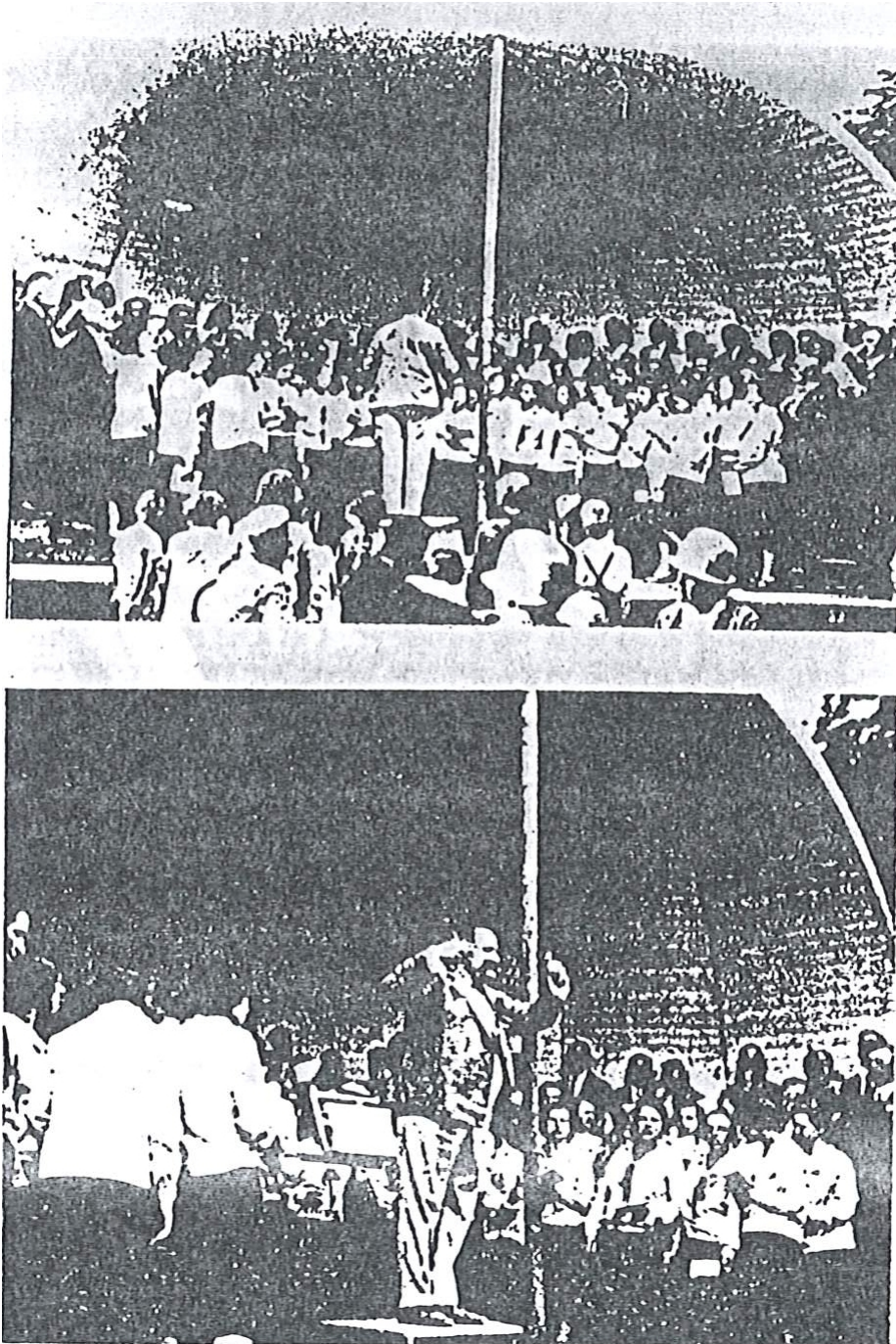


Abb. 7: Erwin Lendvai dirigiert den *Volkschor München-West* in Arbon 1929. Aus: PBA Rezeption Schweiz.

2 Biographische Stationen

Der Komponist und Chorleiter Erwin Lendvai, der die musikalischen Kreise bei seiner Übernahme des *Volkschores* hat aufhorchen lassen, verließ den Chor sehr unspektakulär. Mai 1930 machten sich erste Gerüchte breit, dass er München verlassen werde. Im Oktober leitete er schon den *MGV „St. Johann“ Saarbrücken*, obwohl für November in München ein noch im Mai geplantes Konzert vorgesehen war. Über den *Volkschor München-West* urteilte er später abschätzig, dass es sich um einen „rohen, ungebildeten Arbeiterchor“ gehandelt habe.¹⁸⁴

Ein gewichtiger Grund bezüglich seiner zunehmend schlechteren Arbeitshaltung im *Volkschor* ist sicherlich im Chaos seines Privatlebens zu finden, da es um Neujahr 1929 zur Trennung zwischen ihm und Margit kam. Im Januar, so seine damalige Haushälterin Luise Kainz, fuhr seine Frau zur Kur und reichte von dort die Scheidung ein.¹⁸⁵ Noch im gleichen Jahr musste ein Gericht über das Sorgerecht für Lenke, an der Erwin Lendvai „abgöttisch“ gehangen haben soll, urteilen. Den Prozess gewann er.

Kurze Zeit nach der Trennung von seiner Frau suchte Lendvai bereits nach „Gesellschafterinnen“. Zunächst bewarb sich um diese Stelle „Fräulein Sahlmann“, danach die Pfarrerstochter „Fräulein Charlotte Hemleben“, Erwin Lendvais spätere dritte Ehefrau.¹⁸⁶

läßt heute die gesamte musikalische Welt aufhorchen, rüttelt an den Fugen des heutigen Chorschaffens. Und dieser hervorragende Mann ist kein Geringerer als Professor [!] Erwin Lendvai. Wer ist Lendvai? Um mit einem bedeutendem Musikhistoriker zu sprechen: L e n d v a i i s t d e r g r ö ß t e M e i s t e r d e r C h o r k o m p o s i t i o n d e r G e g e n w a r t.“ Siehe Strobl 1929. Sperrungen im Original.

¹⁸⁴ Zu Lendvai als besonders geförderter Komponist des *D.A.S.* finden sich zwei Briefe im Briefnachlass Max Büssers mit sehr überraschenden Ansichten über Arbeitersänger und -chöre: „Es freut mich, dass Du jetzt eine vorteilhafte Chordirigentenstelle inne hast. Es ist nämlich schauderhaft, mit einem unwilligen oder hornviehdummen ‚Tonkörper‘ sich abgeben zu müssen. Mit Arbeitern bin ich nie zu Rande gekommen. Dort fehlt die Achtung vor Kunst und Künstler. Und es sind die geizigsten Kapitalisten.“ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 28. Mai 1941. In: PBA Briefe an Max Büsser, 190 und „Bin ganz niedergeschmettert. Hoffte, einen Chor zu bekommen. Mein Ausländertum hat trotz Motta und fremdenpolizeilicher Erlaubnis alles zerstampft. Selbst die Arbeiter sind heute chauvinistisch angekotzt (nicht angehaucht).“ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser Ende November 1937. In: PBA Briefe an Max Büsser 1929–1947, 154.

¹⁸⁵ Siehe Brief von Luise Kainz an Hans Gappenach vom 25. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

¹⁸⁶ Ebda.

2.8 Saarbrücken (1930–1932)

2.8.1 Lendvais Chorleitertätigkeit im Saarland

Ende August 1930 bezog Erwin Lendvai eine Wohnung in Dudweiler. Nach einem Probedirigieren am 3. September 1930 im Vereinsproberaum, dem Evangelischen Gemeindehaus „Wartburg“ zu Saarbrücken, erklärte er sich sofort bereit den *Männerchor „St. Johann“ Saarbrücken* zu übernehmen. Dem Männerchor, der 1930 noch „St. Johanner Sängerbund“ hieß, wurde er durch Stadtschulrat Dr. Hans Bongard (1880–1946), dem Bundesvorsitzenden des *Saar-Sänger-Bundes* (im Nachfolgenden *SSB* genannt), empfohlen. Dieser wusste frühzeitig, dass Lendvai beabsichtigte ins Saarland zu ziehen. Der Chor bestand zu diesem Zeitpunkt aus drei Chorformationen: aus dem Männerchor mit etwa 100 Sängern, einem Frauenchor mit etwa 60 Sängerinnen und einem Jugendchor mit etwa 40 Jugendlichen. Nur die beiden Erwachsenenchöre wurden von ihm übernommen. Offiziell begann Erwin Lendvai seine Chorleitertätigkeit am 1. Oktober 1930.¹⁸⁷ Lendvai war für die saarländischen Chöre kein Unbekannter, da Bundeschormeister Philipp Stilz bereits in den 1920er Jahren Werke wie z. B. *Landsknechtslied* (o. op.) und *Glockenlied* aus *Neue Dichtung für Männerchor a capella* op. 19 Nr. 2 im damaligen Saargebiet aufführte und Lendvais Kompositionen auf diese Weise einer größeren Zuhörerschaft zuführte.

In einem Brief des Schriftführers Karl Schmidt an Hans Gappenach wurde hinsichtlich der chorpädagogischen Arbeit Lendvais ausdrücklich festgestellt, dass Lendvai auf die Chorschulung „allergrössten Wert“ gelegt habe.¹⁸⁸

Seinen ersten Auftritt hatte er am 27. Dezember 1930, anlässlich einer Weihnachtsfeier zum 38. Stiftungsfest in der „Wartburg“. Dabei kam es zur Uraufführung des Chores *Deutschlands Heil* des an dem Abend anwesenden Komponisten Hans von Vignau (1869–1955).

¹⁸⁷ Parallel dazu leitete er für kurze Zeit auch ein Orchester.

¹⁸⁸ Brief von Karl Schmidt an Hans Gappenach vom 17. Oktober 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9. Zu seiner Pädagogik als Chorleiter siehe Kapitel 6 Erwin Lendvais Tätigkeit als Chorleiter von Laienchören, 219-224.

2 Biographische Stationen

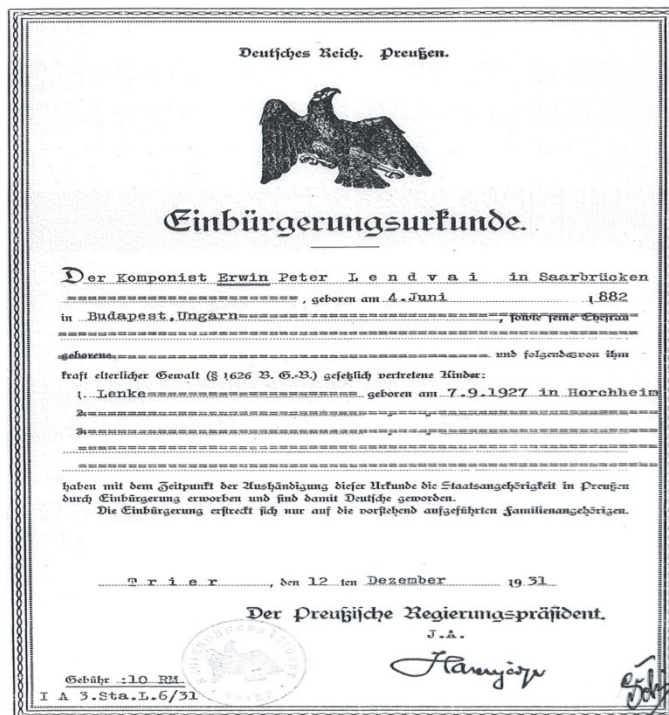


Abb. 8: Einbürgerungsurkunde von Erwin Lendvai vom 12. Dezember 1931. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.7.

Während seiner Chorleitertätigkeit im Saarland erfüllte sich am 12. Dezember 1931 für Erwin Lendvai ein langjährig ersehnter Wunsch: die Einbürgerung in sein Wahlvaterland Deutschland durch die preußische Regierung.¹⁸⁹

Das Jubiläumskonzert zum 40. Stiftungsfest des Männerchores am 1. Oktober 1932, an dem nur Kompositionen Lendvais dargeboten wurden, galt im Chor

¹⁸⁹ Nachweislich dachte er über eine Einbürgerung spätestens 1922 nach, was eine diesbezügliche Anfrage Lendvais an Leo Kestenberg nahelegt: „Eine Einbürgerung als deutschen Staatsbürger gibt es nicht. Sie können lediglich von einem Bundesstaat, jetzt Freistaat, naturalisiert werden, also von Preußen oder von Thüringen. Ich würde gern ein entsprechendes Gesuch von Ihnen dringend befürworten, doch muss ich sie gleich darauf aufmerksam machen, dass das für Einbürgerungen zuständige Ministerium des Innern in Preußen ausserordentlich zurückhaltend ist und dass jedenfalls auf eine schnelle Erledigung eines solchen Gesuches unter keinen Umständen gerechnet werden kann. Bitte, suchen Sie mich auf, wenn Sie wieder nach Berlin kommen; Sie wissen, dass ich mich stets über Ihren Besuch freue.“ Brief Leo Kestenberg an Erwin Lendvai vom 20. Oktober 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

2 Biographische Stationen

rückschauend als der Höhepunkt seiner Chorleitertätigkeit. Nach der alljährlichen Weihnachtsfeier des Vereins gab Erwin Lendvai 1932 seine Arbeit in Saarbrücken auf. Wenngleich der Frauen- und der Jugendchor 1931 seine Tätigkeiten einstellten, so wurde ihm doch attestiert, dass „unter seiner Leitung [. . .] der Chor während seiner mehr als 2-jähr. [sic] Dirigententätigkeit einen einmaligen gesanglichen Aufstieg [erlebte].“¹⁹⁰ Als Anerkennung seines Wirkens wurde ihm am selben Abend eine Ehrenurkunde überreicht und er zum Ehrenmitglied ernannt.

Es bleibt die Frage, was Erwin Lendvai bewog, 1930 ins Saarland zu kommen.¹⁹¹

Die Stelle des Bundeschormeisters war gerade vakant geworden. So schrieb er den damaligen Bundesvorsitzenden des SSB, Stadtschulrat Dr. Hans Bongard, an, in der Hoffnung diese Position bekleiden zu können. Was er sich davon versprach, ist nicht bekannt. Offenbar wurde ihm dieses Amt von Bongard zugesichert und ihm gleichzeitig angeboten, dass er Chorleiter im *St. Johanner Sängerbund* werden könnte. So kam es nach seiner Ankunft in Saarbrücken gleich zweimal zum Eklat. Zum einen war die Stelle vor seiner Ankunft schon durch Philipp Stilz besetzt worden, so dass Lendvai ziemlich aufgebracht in der Bundesversammlung erschien und den Bundesvorsitzenden mit heftigen Vorwürfen attackierte.¹⁹² Zum anderen hatte er, auf Veranlassung der *Saar-Sänger-Bund*-Geschäftsführung, vor der Bundesversammlung einen Vortrag vor Chorleitern gehalten, in dessen Verlauf er sich „über die schlechte Eignung der deutschen Sprache zum Singen ausgelassen“ hatte.¹⁹³ Dieser Vortrag erregte die Gemüter und blieb an Lendvai latent während seiner Saarbrücker Zeit haften.

¹⁹⁰ Ebda. Der musikalische Erfolg aufgrund der chorpädagogischen Arbeit in seinen Chören kommt in diesen Beurteilungen immer wieder zum Ausdruck.

¹⁹¹ Seine weitere Biographie hätte auch eine ganz andere Wendung nehmen können, wenn er dem Angebot Felix Sauls (1883–1942) gefolgt wäre, der sich vergeblich erhoffte, Lendvai 1930 für ein privates Musikonservatorium in Stockholm, das er neben Gürli Krüger und Eric Bengtson (1897–1948) leitete, gewinnen zu können. Für diesen Hinweis danke ich herzlich Frau Dr. Ursula Geisler, Lund/Malmö.

¹⁹² Siehe Brief von Philipp Stilz an Hans Gappenach vom 6. November 1952; Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

¹⁹³ Ebda.

2.8.2 Lendvais letzter kompositorischer Erfolg: Der *Psalm der Befreiung* op. 75 (1931)

Das eigentliche Interesse des Bundesvorstandes daran, dass Lendvai nach Saarbrücken kam, lag in der als peinlich empfundenen Situation der *SSB*-Führung, keinen Komponisten für eine repräsentative Massenchorkomposition für das *DSB*-Fest in Nürnberg 1932 zu einem Text des Bundesschriftführers Walter Stein gefunden zu haben. Lendvai, der sich nun im Saarland aufhielt, lehnte eine diesbezügliche Anfrage zunächst ab mit dem Hinweis, dass er keine „bestellte Arbeit liefern“ könne und zudem „nur Texte [vertone, H.L.], die er sich selbst aussuche.“¹⁹⁴ Da die Zeit immer knapper wurde, versprach man ihm schließlich ein hohes Sonderhonorar, wenn er die Komposition termingerecht erledigen würde. Er willigte daraufhin ein, bat aber, da er der Geschäftsführung des *SSB* nicht mehr traute, um ratenweise Vorschusszahlungen. Nachdem ihm dies genehmigt worden war, ging er prompt an die Arbeit und zügig entstand sein Opus 75 für Männerchor mit Sopransolo, großem Orchester und Orgel, welches von Walter Stein, sehr zum Unwillen Lendvais, den Tendenztitel *Psalm der Befreiung* bekam.

Im offiziellen Festführer des *DSB 11. Deutsches Sängerbundesfest Frankfurt a.M. 21.-24. Juli 1932* wurde Lendvais Komposition als „Kantate ‚Von der Befreiung‘ für Männerchor, Sopransolo und Orchester (Uraufführung)“ bezeichnet und für Samstag, 23. Juli, angekündigt.¹⁹⁵ Weshalb der Kantatentitel im Festführer anders lautete als im Original ist den Quellen nicht zu entnehmen.

Die Uraufführung in Frankfurt zum *11. Sängerbundesfest* durch den *Saar-Sängerbund* wurde ein voller Erfolg. Überschwängliche Berichterstattungen aus allen Teilen des Deutschen Reiches dokumentieren die Wirkung dieser Komposition auf die Zuhörer.

Einige der in einem Werbeheft unterstrichenen Passagen aus der *Deutschen Sängerbundes-Zeitung* von 1932 fassen nicht nur den Eindruck des Werkes für das Publikum zusammen, sondern können bereits als Vorboten eines ‚neuen‘ Musikideals angesehen werden, das von den Nationalsozialisten kolportiert werden sollte:

¹⁹⁴ Ebda.

¹⁹⁵ Festausschuss für das XI. Deutsche Sängerbundesfest Frankfurt a. M.: *Festführer 11. deutsches Sängerbundesfest Frankfurt a.M. 21.-24.Juli 1932*. Frankfurt a.M. : H.L. Brönner's Druckerei, 69.

2 Biographische Stationen

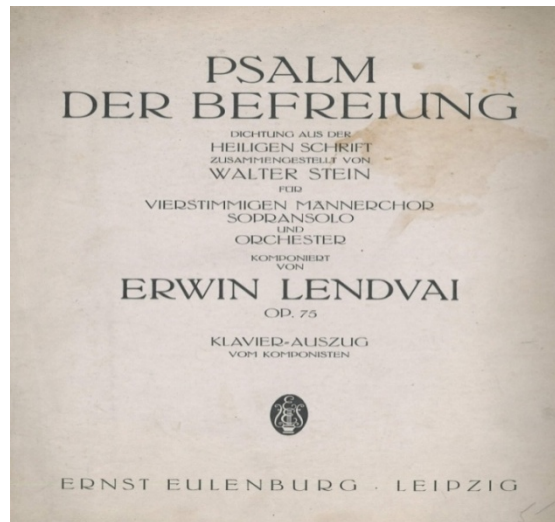


Abb. 9: Titelblatt zu *Psalm der Befreiung* op. 75.

- „Der „Psalm der Befreiung“ steht textlich unter einem besonders günstigen Stern.
- Ein im edelsten Sinne des Wortes vaterländischer Chor.
- Große, weitgeschwungene Linien, ungehemmtes Fließen des Tonstromes verbinden sich mit einer elementaren Wucht des Aufbaus. Man kann an die Wiedergeburt einer neuen Klassik denken.
- Fast volkstümlich, und dennoch musikalisch, packend.
- Einfachheit, aber Bestimmtheit des Ausdrucks ist hier höchstes Gesetz.
- Zusammenfassend sei gesagt, daß mir das neue Werk Lendvais ein ganz hervorragend gut gelungener Wurf zu sein scheint, der unsere Literatur um ein „Standardwerk“ bereichert.“¹⁹⁶

In einem weiteren Werbeheft des Eulenburg-Verlages, das Mitte/Ende 1933 mit der Überschrift „Erwin Lendvai ‚**Psalm der Befreiung**‘ ein vaterländisches Chorwerk!“ erschien, wurden die Kritiken der Uraufführung inhaltlich auf das nationale Pathos reduziert, wie beispielsweise eine Kritik aus der *Deutsche[n] Sängerbundes-Zeitung* zeigt:

¹⁹⁶ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.23. Weitere Kritiken und Anzeigen finden sich auch in N.Mus.Nachl. 46 / D.20. und C.12.

„Es ist erstaunlich, wie er es versteht, eine spezifisch deutsche Musik zu schreiben, eine so deutsche Musik, daß man dieses Phänomen nur verstehen kann, wenn man annimmt, daß der Komponist selbst eben deutsch fühlt und deutsch empfindet.“¹⁹⁷

Deutsche Sängerbundes-Zeitung:
Es ist erstaunlich, wie er es versteht, eine spezifisch deutsche Musik zu schreiben, eine so deutsche Musik, daß man dieses Phänomen nur verstehen kann, wenn man annimmt, daß der Komponist selbst eben deutsch fühlt und deutsch empfindet.

Erwin Lendvai

Psalm der Befreiung

ein vaterländisches Chorwerk!

Deutsche Sängerbundes-Zeitung:
 Ein im edelsten Sinne des Wortes vaterländischer Chor. Bei vaterländischen Festen liegt die Gefahr nahe, in billiges Phrasentum, Plattheiten und Gemeinplätze zu verfallen. Das hat der Komponist hier vermieden und dadurch das Werk überzeitlich gemacht.

Magdeburgische Zeitung: Das Oratorium der Deutschen!
 Königsberger Hartungische Ztg.: Ein starkes, nationales Treuegelöbniß!
 Evangelische Musikzeitung: Starke, patriotische Motive

Die Tonkunst: Ein Meisterstück — durch seinen, dem Verständnis jedes Deutschen vertrauten Gefühlsausdruck, ferner durch den schönen Zweck, die niedergedrückte, deutsche Volksstimmung aufzurichten.

Die letzten Aufführungen in Deutschland:
 19. März 1933: Essen: Männer-Gesang-Verein Gemeinwohl (Helm)
 30. März 1933: Bremen: Lehrer-Gesang-Verein (Piefche)
 7. Mai 1933: Reutlingen: Männer-Gesang-Verein Liedertafel (Hermann)

Bevorstehende Aufführungen:

Altenburg: M.-G.-D. (Landmann)	Königsberg: Verein Königsberg-Sängerfreunde (Batzung)
Außig: M.-G.-D. 1848 (Storch)	Konstanz: Liedertafel (Rädinger)
Bodenbach: M.-G.-D. (Storch)	Ludwigshafen: Verein der Bodischen Antik- und Soda-Jobats (Wolffmann)
Hamm: M.-G.-D. der Zeche de Wendel (Bornemann)	Zürich: Männerchor (Hofmann)
Homburg: Sängervereinigung ... (Beck)	Zweibrücken: Sängervereinigung (Ott)



Verlangen Sie den Klavierauszug zur Ansicht von

ERNST EULENBURG / LEIPZIG C 1

Abb. 10: Werbeblatt Verlag Ernst Eulenburg zu Psalm der Befreiung. Aus: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.12.

¹⁹⁷ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.12a.

2 Biographische Stationen

The image shows a handwritten musical score for a choral and instrumental work. The score is written on six staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics in German: "Ich will singen dem Herrn, der mich befreit hat von aller Not." The second staff is for the first soprano (Sop. I), the third for the first alto (Alto I), the fourth for the first tenor (Ten. I), and the fifth for the first bass (Bass I). The sixth staff is for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is in ink on aged paper.

Handschrift aus der Partitur von Erwin Lendvai „Psalm der Befreiung“.

Abb. 11: Autograph Lendvais. Aus: Archiv des Saarländischen Chorverbandes. *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* Ausgabe 10, Januar 1932, 11. Jahrgang, 206.

Wie sehr diese Komposition Lendvais den nationalsozialistischen Machthabern gefiel, lässt sich an den weiteren Aufführungen nach 1933 ablesen. Neben den auf dem Werbeblatt angegebenen und vorangekündigten Aufführungen, fand am 23. Februar 1934 eine Aufführung in Königsberg statt, die durch den Reichssender Königsberg übertragen wurde. Ferner auf dem Schwäbischen Sängerfest in

2 Biographische Stationen

Heilbronn, dem Sudetendeutschen Sängerbundfest in Teplitz im Juni 1934 und auf dem Saar-Sängerbundfest in Saarbrücken am 1. September 1934.¹⁹⁸

Der *Psalm der Befreiung* sollte Lendvais letzter großer Erfolg werden. Eine ausführliche Analyse wäre wünschenswert und einer eigenen Studie würdig.

Nach der Uraufführung in Frankfurt kam Lendvai zu einer Probe des „Saarbrücker Liederkränzes“. Nach seinen Dankesworten an den Chor, kündigte er an Saarbrücken zu verlassen. Der Chorleiter, Bundeschormeister Philipp Stilz, erinnerte sich in einer Korrespondenz mit Hans Gappenach, was Lendvai an diesem Abend zu ihm sagte:

„Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen. Auch Sie werden noch Ihren Dank bekommen.“¹⁹⁹

Das Jahr 1932 stellte in Hinblick auf das *XI. Deutsche Sängerbundfestes* in Frankfurt a. M. den musikalischen Höhepunkt des künstlerischen Schaffens Lendvais dar. Neben der Uraufführung von *Psalm der Befreiung* wurde am gleichen Tag, beinahe zeitgleich, auch seine *Kosmische Kantate nach Dichtungen von Goethe* op. 50 durch den Lehrergesangverein Nürnberg unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Fritz Binder uraufgeführt.²⁰⁰

¹⁹⁸ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D 21.

¹⁹⁹ Diese Ahnung Lendvais sollte sich erfüllen, als durch Walter Stein ein neuer Text zur Vertonung eines repräsentativen Chorwerkes für das Sängerbundfest 1937 in Breslau vorgelegt wurde. Stilz sollte darauf achten, dass die neue Komposition so leicht gehalten werden sollte, dass sie von allen Chorvereinen des *SSB* gesungen werden könnte. Als die Komposition dem erweiterten Bundesvorstand vorgelegt wurde und durch Bundeschormeister Stilz als zu schwer und für die meisten Vereine zu umfangreich begutachtet worden war, wurde Stilz von Hans Bongard auf die Lendvaikomposition rückblickend heftig angegangen. „Darauf machte mir der Bundesvorsitzende die größten Vorwürfe und behauptete wahrheitswidrig, ich hätte ‚geprügelt‘ werden müssen, um an das Lendvai’sche Werk heranzugehen, genau wie L e n d v a i s e l b e r. Voll Empörung legte ich am nächsten Tage mein Amt als Bundeschormeister nieder.“ Hervorhebung im Original. Brief von Philipp Stilz an Hans Gappenach vom 6. November 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5. Der Textdichter des Psalmes, Walter Stein, legte danach einen weiteren Text vor, der von dem saarländischen Komponisten Robert Carl (1902–1987) mit dem Titel *Das Hohelied von deutscher Arbeit Oratorium für Männerchor, Kinderchor, Baritonsolo und Orchester* vertont wurde. Die Uraufführung fand am 12. Juni 1938 in Saarbrücken statt. Carls Komposition erfuhr bis zum Ende des III. Reiches um 60 Aufführungen im ‚Großdeutschen Reich‘. In der Geschichte des *Saar-Sängerbundes* gab es nur diese zwei Auftragskompositionen, die deutschlandweit so große Beachtung fanden und Erfolge feierten. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von *Das Hohelied von deutscher Arbeit* siehe Lenhof 2000, 80-105.

²⁰⁰ Siehe *Festführer* 1932, 69 und zum Kontext Weber 2003.

Doch auch in diesen Jahren plagten ihn Zukunftsängste. Besonders um seine Tochter machte er sich Sorgen. Aus diesem Grund schrieb er an seinen Schweizer Schüler und Freund Max Büsser:

„Mein lieber Freund! – [...] Ich bin nun 48 Jahre alt und muss über mein Vermögen und über Lenzilein Verfügungen treffen. Habe kaum Verwandte mehr, – sie stehen mir fern. Bekannte habe ich viele, aber *V e r t r a u e n* kann ich nicht jedem schenken. Du genieusst mein höchstes Vertrauen, Du und Deine liebe Frau. Und so wende ich mich heute an Dich: Willst Du in meinem Todesfalle die Vormundschaft übernehmen? Also das Geschick meines innig geliebten Kindes zu seinem Heil wahrnehmen?“²⁰¹

Es folgt ein Überblick über sein Einkommen und seine Lebensversicherungen, der einen kleinen Einblick darüber gibt, was er neben seiner künstlerischen Arbeit im III. Reich materiell verlor:

„Ich hinterlasse eine Lebensversicherung mit 5000 Mk und eine zweite mit 7000 Mk. Ferner 800 Mk Lebensversicherung von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, 800 Mk vom Deutschen Herold. Ich habe auch eine Unfallversicherung (Colonia), – außerdem bekomme ich jährlich ca. 6000 Mk Tantièmen [sic] etc. [...] Seit ca. 2 Monaten tue ich fast nichts ausser Vorbereitungen zum Testament. Sind es Vorahnungen? - - - Es kann ja sein, dass ein ganz anderes Schicksal mich trifft. Ich könnte auch wieder heiraten.“²⁰²

Die letzte Gedankenspielerei Lendvais erfüllte sich: Am 20. Dezember 1932 heiratete er seine 12 Jahre jüngere Haushälterin Charlotte Hemleben,²⁰³ verließ mit ihr und seiner Tochter Anfang Januar 1933 Saarbrücken und fuhr nach Paris.

²⁰¹ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 2. Januar 1931. In: PBA Briefe an Max Büsser, 19-20.

²⁰² Ebda.

²⁰³ Siehe Urkunde in: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.9.

2 Biographische Stationen

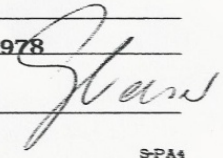
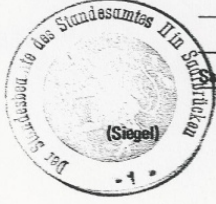
Heiratsurkunde F
(Standesamt Brebach-Fechingen, jetzt II Saarbrücken -/-
Nr. 175/1932)
Peter Erwin L e n d v a i , -/-
geboren am 04. Juni 1882 -/-
in Budapest -/-
Geburtsregister Band I, Seite 85---
~~xxxxxxx~~ der römisch-katholischen Pfarre----
Budapest -/- ~~Nr.~~ ~~x~~
wohnhaft in Schafbrücke -/-
und Franziska Rosalie Charlotte -----
H e m l e b e n , -/-
geboren am 10. Mai 1894 -/-
in Eyba / Kreis Saalfeld -/-
(Standesamt Eyba -/-
Nr. 9/1894)
wohnhaft in Erfurt -/-
haben am 20. Dezember 1932 vor dem Standesbeamten des
Standesamts Brebach-Fechingen -/-
die Ehe geschlossen.
-/-
-/-
-/-
-/-
-/-
Saarbrücken, den 03. November 1978
Der Standesbeamte: 
 (Siegel)
S-PA4

Abb. 12: Heiratsurkunde zwischen Erwin und Charlotte Lendvai. Neu ausgestellt am 3. November 1978. Aus: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.9. In diesem Dokument ist belegt, dass Lendvai nach dem römisch-katholischen Ritus getauft wurde.

2.9 Paris und Erfurt (1933–1935)

In den Briefquellen findet man widersprüchliche Angaben über die weitere Entwicklung des Lebens Lendvais nach dem Dezember 1932. So berichtete Philipp Stiliz, dass Lendvai nach Paris reiste und Karl Schmidt, Schriftführer des *Männerchores „St. Johann“ Saarbrücken*, der noch bis 1935 mit Lendvai in Kontakt stand, dass Lendvai in der Schweiz weilte. Obwohl Stiliz und Schmidt unterschiedliche Informationen geben, lässt der Inhalt eines undatierten Briefes an Walter Rein, die Aussagen seiner dritten Frau Charlotte und ein Testament Lendvais keinen Zweifel daran, dass er nach Paris ging.²⁰⁴

Am 19. April 1932 legte er in Paris in seinem Testament Lenke Lendvai als einzige Erbin fest, als Vormund bis zu ihrer Volljährigkeit seine Ehefrau Charlotte.²⁰⁵

Die „Atmosphäre der Stadt der Künstler“ sprach Erwin Lendvai sehr an. Nach den Erinnerungen seiner Ehefrau Charlotte traf er sich in dieser Zeit vornehmlich mit ungarischen Musikern aus seiner Studienzeit.²⁰⁶

Obwohl Lendvai nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland sehr um die weitere Zukunft besorgt war,²⁰⁷ zog er mit seiner Frau Charlotte und seiner Tochter Lenke nach einem halben Jahr von Paris nach Erfurt, da seine Frau eine Lehrerstelle an einer Erfurter Schule aufnahm. Es musste ihm bewusst gewesen sein, dass er Zielscheibe der neuen Machthaber werden könnte, denn es gab wohl rassistische Äußerungen vor 1933 gegen ihn, wie durch eine Bemerkung Hermann Feys (1886–1964), Begründer der *Lübecker Singschule*, in einem Brief an Hans Gappenach geschlossen werden darf. In dem Brief zitierte und deutete Fey das Kürzel „Jungdo“, aus einem von Erwin Lendvai an ihn adressierten Brief aus dem Jahr 1930, in dem Lendvai den Begriff gebrauchte:

²⁰⁴ Brief von Erwin Lendvai an Walter Rein (o.D.). In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30 und Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 16.

²⁰⁵ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.17.

²⁰⁶ Siehe Lebenslauf von Erwin Lendvai, niedergeschrieben von Charlotte Lendvai geb. Hemleben, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl.46 / C.21. Leider wurden in den vorhandenen Quellen keine Namen genannt.

²⁰⁷ So soll er bereits in Paris erkannt haben, dass eine „Hitlerregierung“ auch Krieg bedeute. Des Weiteren war ihm die rassenideologische Politik der Nazis bewusst, erkennt man doch in den im Nachlass in der Staatsbibliothek Berlin vorhandenen und zum Teil kommentierten Tageszeitungen, dass er sehr aufmerksam das politische Tagesgeschehen in Nachrichtenblättern verfolgte.

2 Biographische Stationen

„Der Ausdruck Jungdo könnte sich beziehen auf den sogenannten Jungdeutschen Orden, eine in dieser Zeit bestehende Vereinigung junger Leute, mit politischen Zielen, die man mit rechtsradikal oder vornationalistisch bezeichnen könnte, bzw. der nazistischen Idee ähnelten. Sie haben Lendvai, der oft auf sein deutsches Fühlen pochte als Jude und Ungar mancherlei ans Zeug flicken wollen. Sie haben aufs ganze [sic] gesehen seinem Werdegang und sein Bekanntwerden sehr gehemmt und aufgehalten.“²⁰⁸

Im Juni 1933 bezog Erwin Lendvai mit Frau und Tochter eine Wohnung in Erfurt, die Stadt, der er, trotz seinen Erfahrungen mit Nazi-Deutschland, auch nach dem Krieg im englischen Exil bis zu seinem Tod 1949 verbunden bleiben sollte.

Erwin Lendvai, der, aufgrund der permanenten Furcht als assimilierter Jude mit Taufschein von der Gestapo verhaftet zu werden, mittlerweile getrennt von seiner Familie lebte, startete in einem Brief an den damaligen Staatskommissar und Reichskulturwart Hans Hinkel (1901–1960), der nur als Entwurf vorliegt und nicht datiert wurde, einen verzweifelten Versuch als Künstler in Deutschland wieder Fuß fassen zu können:

„Hochzuverehrender Herr Reichskom., [sic]

Bitte vielmals um Entschuldigung, dass ich Sie mit diesem Notschrei überrasche. In meinem unsagbaren Elend sehe ich allein in Ihnen den Retter, haben Sie doch bereits in mehreren schwierigen Fällen ~~nicht meiner Person (die ich, die nicht wesentlich ist, sondern~~ meiner künstlerischen Berufung Rechnung getragen, und als wahrer, echter deutscher Mann meine Sache, ~~wie sie es verdient~~ gefördert.

Nun stehe ich vor der Existenzfrage.

Durch die große Staatsumwälzung wurde ich, trotz des Erlasses vom 20. Juli (Aufführungs-Erlaubnis von Werken ausländischer u. nichtarischer Komponisten) ~~so sehr~~ von den Chorvereinen zu fast 98 % an die Wand gedrückt: Aufführungen m. Werke ~~sind nicht mehr~~ finden nicht mehr statt. [Unleserlich]

²⁰⁸ Siehe Brief von Hermann Fey an Hans Gappenach (o.D.) mit Abschrift eines Briefes von Erwin Lendvai an Hermann Fey vom 23. Oktober 1930 und Kommentar Hermann Fey. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. 1930 war Hermann Fey noch Chorleiter mehrerer, im Brief an Hans Gappenach nicht näher genannter Chöre und von 1934-1959 Bundeschorleiter im *Sängerbund Schleswig-Holstein*. Siehe hierzu: Brief von Hermann Fey an Hans Gappenach vom 25. September 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

2 Biographische Stationen

Demzufolge erscheinen keine weiteren Werke von mir bei den Verlegern, meine finanzielle Existenz ist total vernichtet.

Allein die einzige Hoffnung blieb meiner Frau und mir, dass sie als staatl. angestellte Lehrerin an der Erfurter Schillerschule durch den Verdienst von ca. 230 Rmk im Monat uns ernähren kann. – Doch nun das, das dortige Regierungspräsidium verlangte meine genealogischen Papiere. Hierauf bin ich wieder nach Ungarn gefahren, auch meine Frau hat schriftliche Schritte getan, - doch alles vergeblich: Meine eigentliche Abstammung ist unklar blieb unklar. Nun verlangt die Regierung Papiere, die wir unmöglich beschaffen können, [...] und meine, seit Okt. 1914 staatl. Angestellte rein arische Frau (geb. Hemleben) soll nun ab 1. Okt. d. J. an der Schule ausscheiden – sodass wir bald [...] vor dem Nichts stünden! – Dieses muß ein Komponist erleben, dessen Werke dem deutschen Vaterland, seiner Kultur, seiner Kunst gewidmet sind. (Hier in Ungarn werde ich als zu deutsch in m. [sic] Musik – nicht beachtet!) Von meinem Psalm schrieb die zur NSDAP gehörende Magdeburger Zeitung

Oratorium der Deutschen!

Die ebenfalls nationalsozialistische Königsberger Hartungsche Ztg. [sic] „Ein starkes nationales Treugelöbni!“

Die Deutsche S[än]g[er]b[un]des[ei]t[un]g: Ein im edelsten Sinne vaterländischer Chor, - und die „Tonkunst“: „Ein Meisterstück – durch seinen, dem Verständnis jedes Deutschen vertrauten Gefühlsausdrucks, ferner durch den schönen Zweck, die niedergedrückte, deutsche Volksstimmung aufzurichten.“ – Nicht nur eine große Zahl rein vaterländischer Chöre sind aus meiner Feder entsprungen, sondern 1924 veröffentlichte ich gegen den Willen des D.A.S. einen Chor, dessen Text Schlusstext ich selbst schrieb, und der völlig auf dem Boden der NSDAP steht. – Ich bin kein Greuelhetzer, sondern ein begeisterter Anhänger der deutschen Revolution, - und nun stehe ich da und weiss nicht wie ich m. Familie dieses schwere Leben weitertragen, ich weiter dem deutschen Wahlvaterland meine Werke schenken soll?

Ich bitte Sie, hochzuverehrender Herr Reichskommissar, helfen Sie [...] durch Rat und Tat einem schaffenden deutschen Künstler! Möge Gott Sie auch diesmal leiten: Helfen Sie bitte! [...]

Mein Lieb [,] dieser Brief ist an Hinkel gegangen (ganz wenig geändert).

Soeben gute Wendung hier. Morgen ausführlich“²⁰⁹

²⁰⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl 46 / A.2 Die durchgestrichenen Wörter entsprechen den Streichungen im Entwurf. In welcher Form sich eine „gute Wendung“ einstellte, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

Inwiefern sich Hinkel in „mehreren schwierigen Fällen“ der „Sache“ Lendvais annahm oder seiner „künstlerischen Berufung Rechnung“ trug, erhellt sich aus einer Anfrage an den Staatskommissar Hinkel durch den *MGV Dortmund* vom 17. November 1933. In diesem Brief wurde nachgefragt, ob der *Psalm der Befreiung* in Dortmund aufgeführt werden sollte. Bereits am 9. April 1933 wurde die Lendvai-Komposition, die in einem Sonderkonzert „aus Anlaß der nationalen Erhebung neben anderen Werken zum Vortrag“ gebracht werden sollte, abgesetzt, „da schwerwiegende Bedenken gegen die Person des Komponisten erhoben wurden.“ Auch ein Telegramm vom 6. April 1933 von Hans Hinkel an den Leiter des Chores, Hans Paulig, änderte nichts an der Entscheidung. Zu der erneut geplanten Aufführung stellte man fest, dass auch „die Frage, ob Chöre von Lendvai von einem mit vollster Überzeugung hinter der Regierung stehenden deutschen Männer-Gesang-Verein gesungen werden dürfen, in Dortmund noch nicht geklärt“ sei. Der Verein beabsichtige allerdings dennoch eine Aufführung:

„Da uns bekannt ist, daß gegen die Person des Komponisten erhobenen Anschuldigungen auf den persönlichen Vortrag des Herrn Erwin Lendvai in dem dortigen Ministerium Anfang Juli 1933 von der höchsten zuständigen Instanz, dem Preußischen Theaterausschuß selbst, geprüft worden sind und entschieden worden ist, daß gegen die Aufführung der Lendvai'schen Werke nicht nur keine Einwendungen zu erheben sind, sondern daß der Herr Staatskommissar bereit ist, sich sogar für die Aufführung der Lendvai'schen Werke einzusetzen, beabsichtigt der Dortmunder Männer-Gesang-Verein nunmehr, das für Dortmund und darüber hinaus für Westfalen noch unbekannte ausgezeichnete vaterländische Chorwerk ‚Psalm der Befreiung‘, herauszubringen.“²¹⁰

Der 250 aktive Mitglieder umfassende Verein, der „sich zur Aufgabe gesetzt [hatte], auch zu seinem Teil an dem Aufbau des deutschen Vaterlandes unter der Führung unseres Volkskanzlers tatkräftig mitzuarbeiten“ und den „größten Wert darauf [legte], auch nur Werke von Komponisten zu Gehör zu bringen, die einer Förderung durch einen deutschen Männer-Gesangverein würdig sind“, schloss die briefliche Anfrage mit der erneuten Bitte an „den Preußischen Theaterausschuß

²¹⁰ Brief vom Vorstand des Dortmunder Männergesang-Vereins [sic] e.V. 1904–1929 vom 17. September 1933. In: Archiv Prieberg des Musikwissenschaftlichen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Herzlichen Dank an Prof. Dr. Ulrich Konrad, Institut der Musikforschung der Universität Würzburg, für diesen Hinweis, ebenso an Herrn Tim Schwabedissen vom Musikwissenschaftlichen Institut Kiel.

2 Biographische Stationen

um Stellungnahme zu der beabsichtigten Aufführung des Lendvai'schen Chorwerkes „Psalm der Befreiung“ bzw. um Bestätigung, daß die Aufführung der Lendvai'schen Werke zu fördern ist, nachdem die gegen die Person des Komponisten erhobenen Anschuldigungen geklärt sind.“²¹¹

Der von Lendvai erwähnte „Erlass vom 20. Juli“ besagte, wie am 20. Juli 1933 von ihm unter anderem in der „Mitteldeutsche Zeitung Erfurt“ gelesen werden konnte:

„Freie Künstlertätigkeit. Berlin. Wie der Amtliche Preußische Pressedienst mitteilt, fand im Preußischen Kultusministerium unter dem Vorsitz des Staatskommissars Hinkel eine Aussprache statt, an der die Vertreter aller maßgebenden deutschen Musikerverbände teilnahmen. Hierbei stellte Staatskommissar Hinkel zur Vermeidung aller Mißverständnisse ausdrücklich fest, daß in Preußen jeder freischaffende Künstler, gleich welcher Nationalität, zu Worte kommen soll. Die künstlerische Betätigung von Ausländern und Nichtariern in den freien Berufen der Kunst solle also – abgesehen von den gesetzlichen Bestimmungen des Beamtenrechtes – keineswegs verhindert werden.“²¹²

Im Berliner Lendvai-Nachlass existiert ein russisches Werbeblatt in deutscher Sprache mit dem Titel „Internationaler Wettbewerb um den besten mehrstimmigen Chor“, das das Preisgeld für den ersten Preis mit 5000 Rubel angibt.²¹³ Als freischaffender Künstler und Familienvater suchte Lendvai nach Möglichkeiten, seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können. Da die Preisgelder für ausländische Komponisten allerdings nicht in Geld erstattet, sondern in Reisen in die „Soviet-Union“ [sic] ‚umgetauscht‘ wurden, beziehungsweise die Honorare für die zum Druck angenommenen Kompositionen in Form von „Noten-Bibliotheken“ ausgezahlt wurden, war es für Lendvai in finanzieller Hinsicht weniger interessant, hieran teilzunehmen. Es findet sich bezeichnenderweise auch kein Dokument, welches belegen würde, dass er über ein Exil in der damaligen Sowjetunion nachgedacht hätte.

²¹¹ Ebda.

²¹² Mitteldeutsche Zeitung Erfurt vom 20. Juli 1933; 15. Jahrgang; Nummer 167. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N. Mus. Nachl. 46 / D.3.

²¹³ Siehe Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.6.

2 Biographische Stationen

Nachdem Erwin Lendvai Dezember 1931 endlich die deutsche Staatsbürgerschaft erhielt, die ihm zuvor mehrmals verweigert wurde, musste er in den nachfolgenden Jahren erkennen, dass Deutschland sich politisch radikalisiert hatte. Bei der Frage nach seiner ihm unterstellten und von ihm selbst abgestrittenen jüdischen Abstammung fällt auf, dass er diese Frage sogar durch antisemitische Äußerungen verdecken wollte.²¹⁴ Nach Auffassung der Nationalsozialisten war er allerdings Jude und sein Leben damit ab 1933 bedroht.²¹⁵ Nach vielen dramatischen Ereignissen, wie beispielsweise Reichstagsbrand und Rassengesetze, wurde das Leben in Deutschland für Lendvai zunehmend bedrohlicher, seine Frau sprach sogar davon, dass er unter Verfolgungswahn litt.²¹⁶

Die Jahre 1933 bis 1935 bedrückten ihn so sehr, dass es ihm nicht mehr gelang zu komponieren. Seinem Freund und Privatschüler Max Büsser schrieb er im März 1935:

„Mein Lieber! Ich mache hier grausame Zeiten durch. Es ist unbeschreibbar! Aber: Du hast W u n d e r gewirkt! – Wisse: Ich habe Januar–Februar 1933 ungeheuer fleissig komponiert. Das machte ‚Paris‘. Dann kam es anders. März 1933! Du glaubst es vielleicht nicht – aber: ich h ö r t e innerlich keine Musik mehr. Meine Partituren in der Hand hatte ich keinen Klangbegriff mehr! – Das war mörderisch!

²¹⁴ Zu seiner Religionzugehörigkeit siehe 2.12 Exkurs: Lendvais Identitätsproblem, 104-108.

²¹⁵ Bereits 1930, noch als Chorleiter in München, hatte er böse Vorahnungen. So schrieb er an Max Büsser: „Ich möchte raus aus Deutschland. Die finanziellen und politischen Wolken werden immer düsterer. Es graust mich [sic] vor der Zukunft.“ Siehe Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 17. August 1930. In: PBA Briefe an Max Büsser, 8. Wie groß seine Angst vor den Nazis war, lässt sich in einer Situation erkennen, die Charlotte Lendvai Hans Gappenach in einem Brief vom 24. November 1952 mitteilte: „Als er im April 33 nach Mainz zu einer Besprechung mit Schott fuhr, mußte ich ihm eine Rasierklinge in die Krawatte nähen – für alle Fälle! Den ‚Braunen‘ wollte er nicht lebend in die Hände fallen. [...] Was in D’land [sic] geschah, machte ihn seelisch krank. Er fühlte sich persönlich beobachtet und verfolgt. Bald mußte er erleben, daß seine Werke immer weniger aufgeführt wurden, ‚unerwünscht‘, bis man sie schließlich verbot.“ In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 16. Zu Erwin Lendvais Religionzugehörigkeit siehe Kapitel 2.12 Exkurs: Lendvais Identitätsproblem, 104-108.

²¹⁶ Siehe Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 8. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 16: „Fröhliche Erlebnisse aus d. Zeit m. Ehe mit E.L. [sic] kann ich leider nicht berichten. Durch alles, was nach d. 30.1.33 geschah, war er wie gelähmt. Er litt direkt an Verfolgungswahn. Ein Beispiel: Im Flurfenster lag ein kräftiger Nagel. E. sah ihn u. ließ ihn liegen. Ohne sein Wissen nahm ich d. Nagel mit in d. Wohnung, wo er ihn entdeckte. ‚Siehst du‘, sagte er, ‚man hat d. Nagel in d. Wohnung geschmuggelt; das bedeutet, daß ich ihn einschlagen u. mich daran erhängen soll.‘ Krankhaft erregt war er, u. es fiel schwer, ihn zu beruhigen.“

Ich war verzweifelt! So blieb es bis Sommer 1933. Da lebte ich im Ausland – und die Gedanken kamen wieder. Aber seit Oktober 1933 wieder nichts mehr. Die hiesigen Erlebnisse töteten alles in mir.

Ab Oktober 1933 bis Februar 1935 wollte ich von Musik nichts mehr hören. Bis ins Krankenhaus der Walzer von Dir flatterte! Von dieser Minute an wurde ich derart *m u s i k s t a r k*, die Gedanken kamen so stark – *w i e n o c h n i e* !!

Das kann ich Dir verdanken. Du hast die Bombe zum Platzen gebracht. Montag nach Berlin, um meine Sachen zu ordnen. Dann packen – und ab! Ich bin Dir fürs ganze Leben dankbar.“²¹⁷

2.10 Emigration in die Schweiz (1935–1938)

1935 zog er in die Schweiz, zunächst nach Steinach, zuletzt nach Basel, „um jenseits der deutschen Grenzen zur Ruhe zu kommen und seine Schaffenskraft wiederzugewinnen. Freunde in der Schweiz setzten sich dafür ein, dass er eine Aufenthaltsgenehmigung in der Schweiz erhielt.“²¹⁸

Lendvai bemühte sich hier, eine kleine Existenz aufzubauen, indem er versuchte, über langjährige Verbindungen an Chorleiterstellen zu gelangen sowie durch Kompositionsarbeiten und der konzertanten Verbreitung seiner Werke eine zusätzliche Einnahmequelle für seinen Lebensunterhalt zu erreichen. Hierbei waren seine Beziehungen zum *Schweizerischen Arbeiter-Sängerverband*, der seine Kompositionen bereits kannte und verlegte, in dessen Auftrag er 1930 sein Oratorium *Völkerfreiheit* komponiert hatte, sehr nützlich.²¹⁹ Doch trotz aller Freundschaft gelang

²¹⁷ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom März 1935. In: PBA Briefe an Max Büsser, 28. Sperrungen im Original.

²¹⁸ Brief von Professor Dr. Oswin Köhler an Charlotte Lendvai; Persönliches Zeugnis über das Schicksal des Komponisten Erwin Lendvai zum Zwecke der Vorlage bei der Wiedergutmachungsbehörde vom 24. März 1966. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.19.

²¹⁹ 1930 wurde Lendvai als Komponist des Bühnen-Festspiels *Völkerfreiheit* (o. op.) für Männer-, Frauen-, Gemischten- und Kinderchor, Sopransolo, Einzelsprecher, Sprech- (und Bewegungs-) chor, grosses Orchester und Orgel anlässlich des *14. Schweizerischen Arbeitersängerfestes* in Bern umjubelt, was sich in zahlreichen Kritiken niederschlug. Die Aufführungen fanden am 6., 10., 12. und 13. Juli 1930 statt und wurden zum Teil im Schweizer Rundfunk übertragen. Zu den Kritiken siehe PBA Rezeption Schweiz und Graf 2004, 93-94.

es ihm nicht, eine Stellung zu finden. Eine einmalige finanzielle Unterstützung seitens der schweizerischen Chorleiterkollegen wurde durch die unglückliche Art der Übermittlung zum Fiasko. So schrieb der Schweizer Chorleiter Albert Zeller an Hans Gappenach:

„Den Komponisten Lendvai haben wir ausserordentlich geschätzt, mit dem Menschen Lendvai haben wir sehr viel Geduld gehabt. Als es ihm in der Schweiz nicht gelingen wollte, Fuss zu fassen, habe ich unter den Dirigenten unserer Chöre ganz diskret eine Sammlung veranstaltet, die gegen 2000 Franken ergab. Da wir aber wussten, dass er mit Geld nicht umgehen konnte, waren wir gezwungen, ihm den Betrag ‚löffelweise‘ zu geben. Darüber war er sehr erbost und meine Verbindung mit ihm brachen damals ab, nicht durch meine Schuld.“²²⁰

Eine offensichtliche Charaktereigenschaft Lendvais, der man in den Korrespondenzen öfters begegnet, scheint doch gewesen zu sein, dass er sehr empfindlich war, was die Kritik an seiner eigenen Person betraf und unhöflich gegenüber anderen, wenn es um seinen eigenen Nutzen ging. Diese Verhaltensweise ist in gewisser Hinsicht nachvollziehbar, da er häufig im existentiellen Minimum lebte und stets hoffte, durch feste Einnahmen als Komponist oder als festangestellter Lehrer an einer Hochschule unabhängig und frei äußerer Zwänge, sich seiner künstlerischen Entfaltung und Weiterentwicklung hingeben zu können.

1936 wurden Kompositionen Lendvais in Chur im Rahmen des Kreissängerfestes des Kreisverbandes IV des *Schweizerischen Arbeiter-Sängerverbandes* [sic] dargeboten. Er nahm hieran als Ehrengast teil und wurde „freigehalten“.²²¹ Aber auch als Emigrant in der Schweiz „[hatte] er oft das Gefühl [...], noch zu wenig berücksichtigt zu werden und nicht genügend Anerkennung zu finden.“²²² So konnte er nach Konzertveranstaltungen oder Sängerefesten nicht verstehen, dass er nicht als Berater vor einem Sängerefest oder einem Konzert zu den Proben konsultiert wurde, da er doch da sei. Zu einem Chorleiter sagte er nach einem Konzert:

²²⁰ Brief von Albert Zeller an Hans Gappenach vom 11. Juli 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

²²¹ Brief vom 15. Juni 1952 an Hans Gappenach (Absendername unleserlich). In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

²²² Ebda.

2 Biographische Stationen

„Warum holen Sie mein Urteil nicht rechtzeitig ein, wenn ich doch da bin? Die Chöre sollten doch eine solche Gelegenheit, die sich nicht immer bietet, benützen [sic].“²²³

Nach Konzerten an denen eigene Kompositionen aufgeführt wurden, wird Lendvai als Kritiker folgendermaßen beschrieben:

„Mit Lob war er sehr sparsam, konnte aber Enttäuschungen nicht gut verbergen und war in der Kritik gegenüber den Dirigenten recht streng und offen. Es ist mir aber kein Fall bekannt, in welchem er vor Sängern ungeschickt oder mit mangelndem Takt gesprochen hätte.“²²⁴

1937 wurde in der Schweiz durch Albert Zeller ein Lendvai-Konzertabend gegeben.²²⁵

Parallel zu den Anstrengungen in der Schweiz fuhr Erwin Lendvai nach Italien, weil er sich dort einen Kompositionskursus in Mailand erhoffte²²⁶, was sich allerdings nicht erfüllte.²²⁷ Auch ein Versuch in Straßburg als Musiker angenommen zu werden, misslang.²²⁸

Da am 31. Juli 1938 seine Aufenthaltsgenehmigung auslief, musste er die Schweiz verlassen.²²⁹ Von dort kam er noch einmal aus „Geldmangel“ nach Erfurt zurück,

²²³ Ebda.

²²⁴ Ebda.

²²⁵ Vgl. *Schweizerische Sänger-Zeitung*, 1. April 1937; Nr. 7; 27. Jahrgang; S. 56. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.10.

²²⁶ „Ich will Dir hier nun das Wichtigste, was ich in Milano erreicht habe, mitteilen. Dort habe ich den Komponisten Roberto Luigi [. . .] kennen gelernt. Diesen Namen musst Du Dir gut merken, um ihm, im Falle des vielleicht doch noch nötigen ‚Ablebens‘ ihm sofort dieses mitzuteilen. – Denn er arbeitet jetzt mit einem Direktor eines Konservatoriums daran, dass ich Mitte November einen Kursus für Komposition beginne. Die Sache soll groß aufgezogen werden; sie beginnen schon jetzt mit der (kostspieligen) Reklame. Also leg zu den wichtigsten Papieren auch diese Adresse, um dass im Notfalle er nicht unnütz arbeitet. Auf alle Fälle arbeite ich meinen 7 Monate umfassenden Lehrplan aus. [. . .]“. Brief Erwin Lendvai an Charlotte Lendvai vom 6. Juli 1937. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / A.4.

²²⁷ So schieb er an Max Büsser: „[. . .] Seit Juli hoffte ich, dass ich nach Italien komme, als Lehrer an ein Mailänder Konservatorium. Leider, leider ist daraus nichts geworden. Ueberall mangelt es an Moneten.“. Brief Erwin Lendvai an Max Büsser vom 23. November 1937. In: PBA Briefe an Max Büsser, 153.

²²⁸ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 12. Juli 1937. In: PBA Briefe an Max Büsser, 140f.

²²⁹ Brief von Erwin Lendvai an Charlotte Lendvai vom 14. Juni o. J. (wohl 1938): In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / A.9.

um dann endgültig am 6. Oktober 1938 zu emigrieren. Zu diesem Zeitpunkt konnte Erwin Lendvai nicht ahnen, dass er sein Wahlvaterland Deutschland nie mehr betreten würde.²³⁰

2.11 Emigration nach Großbritannien und Tod in London (1938–1949)

Bevor Lendvai schließlich nach Großbritannien emigrierte²³¹, reiste er zunächst nach Jugoslawien. Schon fünf Tage später, am 11. Oktober 1938, schreibt Erwin Lendvai erleichtert aus Belgrad, wo man ihm eine Dirigentenstelle versprochen hatte, an Max Büsser:

„Endlich bin ich entronnen – für wie lange, das weiss ich nicht – dem Lande der Verbrecher, der Spitzbuben, der Sadisten und Mörder, der gewalttätigen Menschen.“²³²

Kurz darauf wurde er allerdings aufgefordert, bis zum 3. November 1938 „Serbien“ verlassen zu haben, verbunden mit der Androhung ansonsten nach Deutschland abgeschoben zu werden.²³³ Nach weiteren Stationen im damaligen Königreich Jugoslawien, musste er schließlich im Februar 1939 das Land nach vier Monaten Aufenthalt endgültig verlassen und zog nach Ungarn. Von dort aus emigrierte er März/April 1939 nach Großbritannien. Im Archiv der Einwanderungsbehörde von London findet sich ein Eintrag, dass er offiziell am 6. November 1939 als politischer Flüchtling anerkannt wurde und zu dieser Zeit in Kenninghall, Norfolk, wohnte.²³⁴

²³⁰ Eine Anfrage von Peter Büsser an das Einwohnermeldeamt Basel (Polizei- und Militärdepartement des Kantons Basel-Stadt, Kontrollbüro Einwohnerkontrolle) vom 9. April 1984 ergab, dass Lendvai am 21. September 1935 in Steinach von der Fremdenpolizei registriert wurde, sich nach mehreren Umzügen am 23. Juli 1937 in Basel an- und sich am 28. Mai 1938 nach Erfurt abgemeldet hatte. In: PBA Rezeption Schweiz.

²³¹ Die Bezeichnung „Großbritannien“ wird in dieser Arbeit vereinfachend für das 1922 entstandene „Vereinigte Königreich Großbritannien und Nordirland“ benutzt.

²³² Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 11. Oktober 1938. In: PBA Briefe an Max Büsser, 171. In den gesichteten Quellen konnte nicht herausgefunden werden, von wem Lendvai in Jugoslawien eine Dirigentenstelle zugesagt bekam.

²³³ Siehe Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 21. Oktober 1938. In: PBA Briefe an Max Büsser, 173. Gründe für diese amtliche Anweisung werden im Brief nicht genannt.

²³⁴ Als Entscheidungsgrund wird angegeben: „Jewish Refugee from Nazi oppression.“ Home office: Aliens, Department: Internees, Index: Internees at Liberty in UK.

Aus London schreibt er 1940 rückblickend in wenigen Zeilen an Max Büsser:

„Du weisst noch, dass ich Juni 1938 aus Basel heimwanderte. Dort sah ich, dass meine Lage stets nur schlimmer wird, und bin glücklich noch anfang [sic] Oktober nach Jugoslawien. Man hat mir dort eine Dirigen-tenstelle versprochen, aber die hochwohllobliche Fremdenpolizei war dort nicht toleranter als die weidlich bekannte Schweizer mit all ihren Kantönli und Gesetzli's [sic]. Ich m u s s t e am 7. Februar 1939 das Land verlasse und begab mich nach meinem Vaterland Ungarn. Dort in Budapest kam ich ins Armenasyl und dort hoffte ich ein Visum für Eng-land zu bekommen. Nur im allerletzten Moment (eine Woche vor Ab-lauf des Reisepasses!) gelang es mir dorthin zu entrinne[n]. Budapest-London mit Aeroplan! Meine liebe Frau ist erschienen und arrangierte alles. Sie ist ja einzig!“²³⁵

In der Zeit, in der Lendvai sich in Jugoslawien und Ungarn aufhielt, entstand nach Aussagen seiner Frau Charlotte das Anagramm „Devinal“, da Erwin Lendvai an-nahm, dass aufgrund seines Nachnamens „Lendvai“ Post nicht mehr weitergeleitet würde:

„Unter dem Namen Devinal – durch Umstellung aus Lendvai gebildet – gab ich E.L. [sic] ihn betreffende Nachrichten, als er Okt. 38 D´land [sic] verlassen hatte u. sich in Jugoslawien u. Ungarn aufhielt. Daß er sich im Armbruderhof so genannt hätte, ist mir unbekannt. Nur einmal ge-brauchte er von England aus den Absendernamen Devinal, als nämlich Monate hindurch Post von uns ausblieb u. er annahm, daran sei sein Name L. [sic] schuld.“²³⁶

²³⁵ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 9. März 1940. In: PBA Briefe an Max Büsser, 175. Aufsätze und Artikel zu Lendvai, die sich auf den *MGG*-Artikel über Erwin Lendvai von Hans Gappenach stützen sind in Bezug auf Lendvais „Fluchtroute“ fehlerhaft. Gappenach stand bei seinem *MGG*-Artikel erst am Anfang seiner Recherchen zu Lendvai und so unterliefen ihm inhaltliche Fehler: weder emigrierte Lendvai 1933 ins „Saargebiet“ (siehe 2.8.1 Lendvais Chorleitertätigkeit im Saarland, 77-79), noch finden sich Dokumente, die belegen würden, dass er 1938 über Polen und Schweden nach Großbritannien floh. Dies widerspräche auch Lendvais eigenen Angaben in dem Brief an Büsser vom 9. März 1940.

²³⁶ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11. Dieses Zitat widerlegt eine weitere Information in Gappenachs *MMG*-Artikel, nämlich dass Lendvai sich in Großbritannien den Namen Professor Devinal als Anagramm aus seinem Namen zugelegt habe. Vgl. hierzu auch Gappenach, H. *Erwin Lendvai (1882–1949) – Persönlichkeit und Werk*.

2 Biographische Stationen

MALE ENEMY ALIEN—EXEMPTION FROM INTERNMENT—REFUGEE

(1) Surname (*block capitals*) LENDVAI,
Forenames Erwin Erwin
Alias _____

(2) Date and place of birth 4 June, 1882, St. Budapest, Hungary

(3) Nationality German

(4) Police Regn. Cert. No. 697226 Home Office reference, if known _____
Special Procedure Card Number, if known _____

(5) Address Chestnut Tree Farm,
Hemlingford, Norfolk

(6) Normal occupation Musical Composer.

(7) Present Occupation None.

(8) Name and address of employer _____

(9) Decision of Tribunal is exempt from internment Date 6th November, 1959

(10) Whether exempted from Articles 6 (a) and 9 (a) (Yes or No) Yes

(11) Whether desires to be repatriated (Yes or No) No

25m 9/59 (7701) 31522/875 50m 10/59 4070 G & S 704 [OVER]

Catalogue Reference PRO/HO396/53/143 PRODUCTION MAY INFRINGE COPYRIGHT
OFFICE REFERENCE _____ COPYRIGHT OFFICER WILL ADVISE

1	2	3	4	11
---	---	---	---	----

Reasons for Decision.

*Spouse Refugee from Nazi oppression.
Can be safely regarded as a
friendly alien.*

Tribunal for Norfolk & Suffolk
Tribunal District: District
Signature of Tribunal: Sturges/Moulton S.

Catalogue Reference PRO/HO396/53/143 PRODUCTION MAY INFRINGE COPYRIGHT
OFFICE REFERENCE _____ COPYRIGHT OFFICER WILL ADVISE

1	2	3	4	11
---	---	---	---	----

Abb. 13: Erwin Lendvais offizielle Bestätigung als politischer Flüchtling in Großbritannien. [Quelle: Archiv der Einwanderungsbehörde].

2 Biographische Stationen

Bereits am 24. März erklärte sich Sir Thomas Balzey, nach Angaben von Charlotte Lendvai ein Freund und Gönner Lendvais, den er in der Schweiz kennengelernt hatte, bereit, für ihn aufzukommen.²³⁷ Am 10. April kam er zum Cotswold-Bruderhof²³⁸, zu dem er bereits in Basel Verbindung aufgenommen hatte.²³⁹ Dort arbeitete er zunächst in der Buchbinderei. Seine erste fertiggestellte Arbeit („in Halbpergament gebunden“: „Peter Rideman, Rechenschaft unserer Religion, Lehr und Glaubens, von d. [sic] Brüdern, so man die Hutterischen nennt, ausgegangen [sic] 1565“) sandte er an seine Frau nach Deutschland.²⁴⁰ Kurze Zeit später sang man im Chor des Bruderhofes auch Lendvai-Kompositionen, allem Anschein nach ohne Nachhaltigkeit. Er reiste schließlich am 24. Mai weiter.²⁴¹ Zu einem späteren, nach gegenwärtiger Quellenlage nicht mehr feststellbarem Zeitpunkt, bezog er „eine eigene Kleinwohnung (finanziert durch Sir B.[alzey])“²⁴² in Hatherop. Spätestens ab diesem Zeitpunkt wurde sein Leben von Thomas Balzey finanziert. Nach Angaben Balzeys wohnte Lendvai während des Krieges nicht mehr in Balzeys „old home at Hathrop“, sondern zog weiter zu einer Familie nach Norfolk, die der „Society of Friends (Quakers)“ angehörten.²⁴³

Ab Kriegsbeginn September 1939 komponierte er nicht mehr. An Max Büsser schrieb er:

„Du staunst, dass ich das Komponieren aufgesteckt habe. Aber hast Du überlegt, was ich sodann, wenn schon die Gedanken fixiert sind, mit der Sache beginnen soll?! Es liegen hier mehrere fertige Werke aus der letzten Zeit (1935-39). Aber seit der Krieg tobt, habe ich die

²³⁷ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 700, 294, Nr. 11.

²³⁸ Siehe Brief von Wolfgang Loewenthal an Hans Gappenach vom 15. Mai 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

²³⁹ Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand 700, 294, Nr. 11.

²⁴⁰ Ebda.

²⁴¹ Siehe Brief von Wolfgang Loewenthal an Hans Gappenach vom 15. Mai 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. Nähere Informationen zum Chor (Leitung, Literatur, Aufführungen) wurden im Brief nicht erwähnt. In welche Ortschaft Erwin Lendvai am 24. Mai reiste, ist der vorliegenden Quelle nicht zu entnehmen, nur, dass er zu einem gewissen Alan Smith, nach der Beschreibung Loewenthals ein Pazifist und Grafiker, zog.

²⁴² Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

²⁴³ Brief von Sir Thomas Balzey an Hans Gappenach vom 20 März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 8.

2 Biographische Stationen

Notenfeder niedergelegt. Die Kanonen dröhnen mir zu laut ins Ohr, um da noch Töne aus einer besseren Welt herauszudestillieren.“²⁴⁴

Lendvai tat sich schwer mit der englischen Sprache und damit einhergehend mit neuen Bekanntschaften, wenngleich er doch voll des Lobes war:

„Hier, nicht im Lande T e I I ´s habe ich kennengelernt, was F r e i h e i t bedeutet.“²⁴⁵

Im Kontext einer Bitte seines Schweizer Privatschülers Max Büssers um lateinische Chorsätze für Konzertabende, reflektiert er 1940 resigniert, dass seine kreative Phase vorbei ist und beschrieb visionär die Folgen der NS-Ideologie für die Zeit nach dem Krieg:

„Also: mein Lieblingswerk ist MONUMENTA GRADUALIS op. 37 in 3 Heften. [...] Es sind m u s t e r g ü l t i g e (!) M o t e t t e n, rein polyphon. Da ist ein Salvum fac regem – wie aus Erz gegossen (im Knabenchor!). Leider habe ich nur 2 Nummern davon gehört... und werde vielleicht nie etwas davon hören; ist ja a l l e s verloren. Auch dann, wenn Adolf kriecht und mit ihm alle Voll-Nazis. Meine Zeit ist vorbei. Das war es, lässt sich n i e m e h r reparieren. Gelt, Du fühlst es ebenso? Der aufgewirbelte Rassenhass kann sich nicht vor 50-60 Jahren legen!“²⁴⁶

In Großbritannien stellte er noch in den Kriegsjahren fest, dass sein Name in deutschen Musiklexika verschwunden war. So konstatierte er in Bezug auf sein Musikleben ein halbes Jahr nach Kriegsende zynisch:

„Um den deutschen Nazistaat r e i n zu behalten, war es nötig, dass man mir meine Notenfeder aus der Hand riss.“²⁴⁷

Neben vom DRK zugestellte Kriegs-Telegramme an seine Familie und von seiner Familie ²⁴⁸ existieren noch Auszüge handschriftlich übertragener Tagebuch-

²⁴⁴ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 28. Mai 1941. In: PBA: Briefe an Max Büsser, 190. Welche Werke von ihm 1935 bis 1939 noch fertiggestellt wurden, lässt sich in den Korrespondenzen nicht eruieren.

²⁴⁵ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 25. März 1940. In: PBA Briefe an Max Büsser, 182. Sperrungen im Original.

²⁴⁶ Siehe Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 21. Oktober 1938. In: PBA Briefe an Max Büsser, 173. Sperrungen im Original.

²⁴⁷ Vgl. Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 24. November 1945. In: PBA Briefe an Max Büsser, 200. Sperrung im Original.

²⁴⁸ Siehe Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11.

aufzeichnungen Erwin Lendvais.²⁴⁹ In beiden Quellen erfährt man sehr eindrücklich, wie sehr Lendvai unter den Zeitumständen und der Trennung von seiner Familie litt, welche Krankheiten ihm zusetzten und wie seine Todessehnsucht wuchs.²⁵⁰

Nach Kriegsende wurde er von seiner mittlerweile 18jährigen Tochter in England besucht, die sich entschloss, bei ihm einzuziehen. Spannungen, bedingt durch den Generationenkonflikt, unaufgearbeiteten persönlichen Enttäuschungen (Lenke lebte jahrelang ohne ihren Vater) und Vorurteile („Nazi-Outlooking“ Lenkes in den Augen ihres Vaters), erschwerten die Vater-Tochter Beziehung.²⁵¹ Trotz allem half sie ihm im Haushalt, bis er nach einem Schlaganfall 1948 in ein „Geisteskrankenhaus“ gebracht wurde.²⁵² Seiner Frau Charlotte gelang es in dieser Zeit aufgrund ihrer finanziellen Situation nicht, nach England zu kommen, resp. Lendvai in sein geliebtes Erfurt zurückzuholen.

Bereits 1946 wurden durch die *Michaelschen Chöre Leipzig* wieder die ersten Lendvai-Konzerte gegeben, über deren Vorbereitung Erwin Lendvai durch den damaligen Leiter der Chöre, Kurt Jobst, informiert wurde. Lendvai schrieb ihm umgehend einen Dankesbrief:

„Ich freue mich, so freundlich behandelt zu werden. Ihr Brief wirkt auf mich wie Sonnenschein, der mir so wohl tut. Ich habe hier keinen Menschen. Mein Leben ist ein Gefängnis, bin ganz einsam, immer zu Hause, z. Z. im Bett, da ich sehr krank bin. Ich komme nirgends hin, bin eben mein eigener Gefangener. Vielleicht verstehen Sie wie unendlich

²⁴⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl.46 / C.23. Die Handschrift in den vorliegenden Tagebuchauszügen sind identisch mit der Handschrift Catharina Hemlebens, der Schwester von Charlotte Lendvai. Vgl. hierzu die Handschrift in N.Mus.46 / C.23 mit der Handschrift in N.Mus.Nachl.46 / C.20.

²⁵⁰ Vier Beispiele aus seinen Tagebuchaufzeichnungen: 14. Februar 1942 „Todessehnsucht, verpfushtes Leben.“; 11. Dezember 1943: „Lebe hier seit 4 1/2 Jahre lebendig begraben. [...] Immerhin[,] ich fühle das alle Widerwärtigkeiten lösende Ende.“ 8. Februar 1944: „Ich bin zu einem wertlosen Fleischklumpen geworden. Entwertet. Ausgelöscht. Ein hiesiges Lexikon hat bereits in d. Neuausgabe m. Namen gelöscht! Ja, Erwin Lendvai existiert never more!“; 12. April 1944: „Mein Augenlicht wird immer schwächer. Ich denke fortwährend an m. Ende u. möchte nur euer Verständnis dafür haben. Ich will euch nicht kränken, nein: Aber mein ‚Gesundheitszustand‘ ist derart, daß ich des Lebens müde werde - eines Tages haue ich hin.“

²⁵¹ Zu dem Generationenkonflikt erfährt man vieles in den Korrespondenzen Erwin Lendvai – Fam. Richard Engelmann, Lenke Lendvai – Fam. Richard Engelmann und Hans Gappenach – Engelmann. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 24.

²⁵² Siehe hierzu Lendvai, Lenke: „Auszüge aus E.L.'s Londoner Tagebücher“. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl. 46 / C.23.

sehr mich Ihre soeben empfangen Zeilen begeisterten. Sie sehen am Datum, daß ich unmittelbar nach Briefempfang antworte. Nun zu Ihrem lieben Vorhaben. Also Mut hat Ihr Chor! Donnerwetter! Allerhand Anstrengungen sind zu solch anspruchsvollen Programm nötig. Zum Beispiel ‚Wahlspruch der Menschheit‘. Aber ich muß Ihnen gestehen, daß ich von einem großen Teil der Chöre keinen blassen Dunst mehr habe. Wo sind die Sachen geblieben? Alles vergessen. Ich habe hier keinen Notenkopf vor mir. Wie fabelhaft! Die Michaelschen Chöre haben es vollbracht. Oft denke ich darüber nach. Welchen Zweck hat diese Verbrennerei? Wem ist dadurch geholfen worden? Was wäre durch die weitere Existenz meiner Werke geschehen? Jedenfalls danke ich denen von ganzem Herzen, die die Retter waren. Daran werde ich in meiner Einsamkeit oft denken und mir dabei Trost holen. Allerdings lieben die meisten Menschen nicht solche Granitmusik. Man liebt zu meist süßen Schmus, Niedlichkeiten mit Zuckerwasser und so glaube ich nicht recht, daß meine Chöre weitere Ausbreitung finden werden. Umsomehr danke ich Ihnen und allen mutigen Michaelschen Sängern. Ihnen und dem ganzen Chor Grüße und meinen innigsten Dank. Ihr Erwin Lendvai. Entschuldigen Sie bitte die wohl kaum leserliche Schrift eines Halberblindeten.“²⁵³

Von den letzten Jahren seines Lebens erfährt man in einer zusammenfassenden, bedrückenden Niederschrift seiner Tochter Lenke:

„Es gelang mir [1945, H.L.] mit einem Jugendtransport über die Schweiz nach England zu meinem Vater zu reisen. Was ich dort vorfand, war erschütternd: Mein Vater war ein kraftvoller, lebens- u. schaffensfreudiger Mann gewesen u. so wie ich ihn nun fand, war er ein menschliches Wrack geworden. Er war seelisch vollkommen gebrochen. Die Freude über das Kriegsende u. die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit uns hatte ihn wohl so aufgeregt, dass damit seine letzten Kräfte mobilisiert wurden u. er dann vollkommen zusammenbrach. Hatte er vorher schon einige Male wegen schweren

²⁵³ Abschrift des „Vortrag des Sangesbruders Kurt Jobst anlässlich des Erwin Lendvai Konzertes der Michaelschen Chöre Leipzig West am 12.4.1959“, in dem Bezug auf das Konzert von 1946 genommen wurde. Die Abschrift liegt einem Brief von Max Opitz an Hans Gappenach vom 14. Juni 1959 bei. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10. Lendvai selbst konnte dem Konzert nicht beiwohnen, aber seine Frau Charlotte.

Herzanfällen in Krankenhäuser gebracht werden müssen, wie ich hörte, so musste er jetzt ganz in ein Hospital kommen. Er hatte ständig Verfolgungswahnvorstellungen. Seine Augen versagten gänzlich, er bekam eine Nierenerkrankung u. schliesslich mehrere Kreislaufstörungen u. als Folge davon einen Schlaganfall, durch welchen er seine erworbenen Sprachkenntnisse (Deutsch, Franz., Ital., Englisch) vergass u. nur noch unverständliche ungarische Wörter sprechen konnte. So konnte auch ich ihn nicht mehr verstehen u. auch niemand von seinen wenigen Bekannten dort. Aus seinen Tagebüchern, welche er für Mutti und mich geschrieben hatte u. welche mit seinem Nachlass übergeben wurden, ersieht man, wie ihn die Verfolgung durch die Naziherrschaft in seinem Wahlvaterland, die Vernichtung seines Lebenswerkes, die Trennung von seiner Familie, die Sorge um diese, der Zustand des Flüchtlingsdaseins ohne Einkünfte aus eigenem Schaffen, geistig und körperlich zerstört haben. So war es nicht zu verwundern, dass er 1948 noch in ein Geisteskrankenhaus überführt werden musste, wo er 1949 an der Nieren- und Kreislaufkrankung verstarb.²⁵⁴

Sir Thomas Balzey bestätigt, dass Erwin Lendvai gesundheitliche Probleme hatte und deswegen einige Male in das Deutsche Krankenhaus („German Hospital“) in London musste. Nach Balzeys Angaben war Lendvai zuletzt in einem Schwesternhaus in Streatham, Süd London („a Nursing Home at Streatham, South London“), wo er am 21. März 1949 verstarb.²⁵⁵

²⁵⁴ Lendvai, Lenke: „Auszüge aus E.L.'s Londoner Tagebücher“. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl. 46 / C.23. Die geistige Umnachtung Erwin Lendvais wird auch in einem von Charlotte Lendvai posthum angefertigten Lebenslauf Lendvais bestätigt; siehe Brief von Charlotte Lendvai an Hans Gappenach vom 2. April 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 11. Lenke Hermine Lendvai (1927–1967) heiratete nach dem Tode ihres Vaters den kriegsinvaliden Engländer Leslie Freedman, mit dem sie nach Kanada (Vancouver) übersiedelte. Aus der Ehe ging eine Tochter, Zoe Simone Freedman, hervor. Lenke starb vor ihrem 40. Geburtstag unerwartet an einem Gehirnschlag. Siehe „Lebenslauf von Lenke Lendvai“ von Charlotte Lendvai. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46/ C.55.

²⁵⁵ Brief von Sir Thomas Balzey an Hans Gappenach vom 20 März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 8.

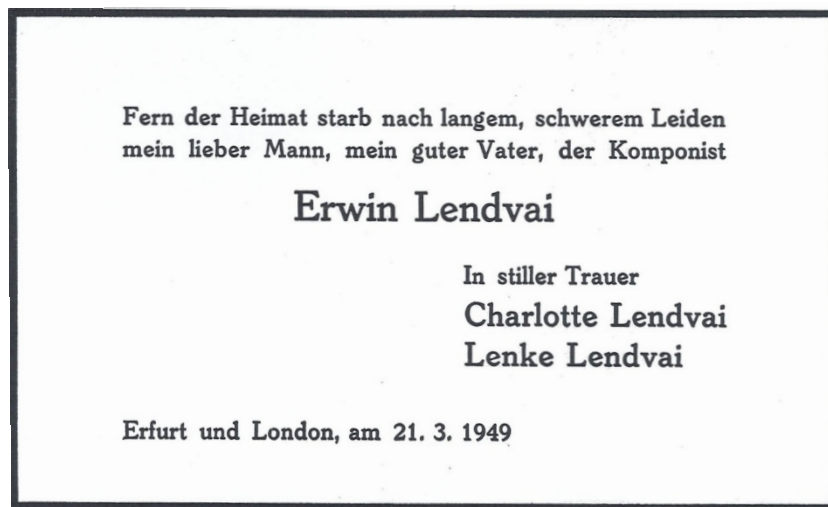


Abb. 14: Todesanzeige Erwin Lendvais. Aus: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46/ C.15.

Spätestens am 28. April 1949, fünf Wochen nach seinem Ableben, wurde der Tod Lendvais auch in einer deutschen Tageszeitung – den *Ulmer Nachrichten* – mitgeteilt.²⁵⁶

2.12 Exkurs: Lendvais Identitätsproblem

Im Gegensatz zur Beobachtung, dass Wenngleich sich in Erwin Lendvais Kompositionen eine kontinuierliche Entwicklung erkennen lässt,²⁵⁷ so erscheint sein Leben – betrachtet man sein vergleichsweise kurzzeitiger Umgang mit Beziehungen, seine ständig wechselnden Aufenthaltsorten, sein Umgang mit Chören und seine häufig brüchigen Freundschaften – in einem anderen Licht. Diese scheinbare Zerrissenheit Lendvais drückt sich auch in seinem Verhältnis Judentum/Christentum

²⁵⁶ Handschriftlicher Eintrag: „Ulmer Nachrichten“; Nr. 22; 28. April 1949. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.12. Wie sehr Lendvai aus dem musikalischen Gedächtnis Deutschlands entschwunden war, bemerkt man an einer Zeitungsnotiz anlässlich einer Gedenkfeier zu seinem 80. Geburtstag 1962, in der sein Geburtsort mit Bukarest angegeben wurde; vgl. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.13.

²⁵⁷ Siehe Kapitel 3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935, 109-154.

aus, so dass der tatsächlichen Religionszugehörigkeit Lendvais besondere Beachtung verdient. Hier zeigt sich eine innere, lebenslange Spannung, die vielleicht sein Verhalten erklärt.²⁵⁸

In der Frage der Religionszugehörigkeit wird ein Identitätsproblem Lendvais deutlich, deren Aufdeckung sich nach der Machtergreifung Hitlers für Erwin Lendvai als existentiell erweisen sollte. Bereits im berüchtigten *Lexikon der Juden in der Musik* von Herbert Gerigk und Theo Stengel wurde er eindeutig der jüdischen Religionsgemeinschaft zugeordnet. Erna Lendvai-Dircksen beschreibt eine gesplante Identität hinsichtlich seiner Konfession, lässt aber auch keine Zweifel daran, dass Lendvai der jüdischen Religionsgemeinschaft angehörte:

„Über Lendvais Jugend liegen Schleier, die auch ich nicht durchdringen habe. Ich habe die Eltern nie kennen gelernt. Lendvai war ein starker Judenhasser. Es besteht aber kein Zweifel, dass er zum Mindesten Halbjude war. Er wollte davon nichts wissen und ich möchte sein Schweigen achten, das ihm als Verschweigen viel Not gebracht hat.“²⁵⁹

Seine Schwägerin Catharina, Schwester seiner dritten Frau Charlotte Lendvai, äusserte sich in einer undatierten „Erklärung“ mit den Worten:

„Uns gegenüber hat Erwin Lendvai von Anfang des Kennenlernens an stets eine anti-jüdische Einstellung vertreten. Das war lange vor der Hitlerzeit. Er sprach oft über die negativen-zerstörerischen Einflüsse im Kunstschaffen, die von einem bestimmten Kreis jüdischer Künstler ausging.“²⁶⁰

²⁵⁸ Auf Franz Brunner, seinem Nachfolger im *Volkschor München-West*, hat er den „Eindruck eines unter Depressionen und seelischen Auseinandersetzungen stehenden weichen Menschen gemacht.“ Brief Ernst Campensy an Hans Gappenach, 10. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

²⁵⁹ Brief von Erna Lendvai-Dircksen an Hans Gappenach vom 16. März 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 18. Während des III. Reiches ließ sie sich allerdings von den damaligen Machthabern vereinnahmen. Inwieweit auch sie sich in dieser Zeit von ihrem Ex-Mann distanzierte und der allgemeinen Haltung hinsichtlich seiner Religionszugehörigkeit folgte, ist aus den Quellen nicht ersichtlich.

²⁶⁰ Catharina Hemleben „Erklärung zu diesem Brief E.[rwin] Lendvais“. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl. 46 / C.20, undatiert. Der Brief Lendvais, auf den sich die „Erklärung“ bezieht, konnte im Berliner Lendvai-Nachlass nicht auffindig gemacht werden.

2 Biographische Stationen

An anderer Stelle weist sie darauf hin, dass

„seine Vorfahren [. . .] der Familienüberlieferung nach eingewanderte Bauern [waren], deren Namen ‚Lindner‘ später in ungarisch ‚Lendvay‘ [sic] umgeändert worden war.“²⁶¹

Werke Lendvais seien sogar in den 1930er Jahren unter dem Namen „Lindner“ aufgeführt worden, bevor auch sie gänzlich verboten wurden.

Aus einem Brief von Albert Korn, ein saarländischer Bekannter Lendvais, an Hans Gappenach aus dem Jahr 1952 geht hervor:

„L. [sic], den ich trotz seines katholischen Taufscheins, den er jedem gerne vorwies, für jüd. Abstammung hielt, war sehr ängstlich und mag das sich Vorbereitende schon sehr früh gewittert haben.“²⁶²

Warum Korn dennoch zu dem Entschluss kam Lendvai für einen Juden zu halten, wird in der Korrespondenz nicht ersichtlich, da Erwin Lendvai allen vorliegenden Quellen nach vor der NS-Zeit offensichtlich Wert darauf legte, als Christ zu gelten.

Lendvai selbst bezeichnete sich in den bisher gesichteten Quellbeständen nicht als Jude. An Professor Richard Engelmann (1868–1966), den Lendvai während seiner Weimarer Zeit kennengelernt hatte und mit dem er in den 1940er Jahren in regem Briefkontakt stand, schrieb er allerdings 1947 als Grund seiner Emigration nach England: „Ich kam hierher als Gaskammer-Aspirant.“²⁶³

Die entscheidende Frage, ob Erwin Lendvai Jude war, wird von Charlotte Lendvai indirekt verneint: Zu Beginn der 1920er Jahre sei Lendvai mit der NS-Ideologie in Berührung gekommen und habe ihr zunächst wohlgesonnen gegenüber gestanden.²⁶⁴ Unmittelbar nach der Ernennung Hitlers 1933 zum Reichskanzler

²⁶¹ Ebda.

²⁶² Brief von Albert Korn an Hans Gappenach vom 17. Sept. 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9. Im Berliner Lendvai-Nachlass befindet sich die Heiratsurkunde zwischen Erwin Lendvai und seiner dritten Ehefrau Charlotte, deren Inhalt belegt, dass Lendvai im Geburtsregister der römisch-katholischen Pfarrei geführt ist und folglich getauft war. Siehe in der vorliegenden Arbeit S. 86.

²⁶³ Brief von Erwin Lendvai an Prof. Engelmann vom 27. Januar 1947. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammelbestand 700, 294, Sachakte Nr. 24.

²⁶⁴ „Obwohl [. . .] E.L. beim Aufkommen der völkischen Bewegung in München [. . .] für diese Idee als Bollwerk gegen den Kommunismus, welcher in Deutschland sich ausgebreitet hatte, begeistert war, musste er die Partei später ablehnen u. [sic] so auch seine künstlerische Mitarbeit für sie. Das wurde ihm als Gegnerschaft angerechnet u. man begann gegen ihn zu intrigieren.“ Lebensläufe von 1.) Erwin Lendvai 2.) Lenke Lendvai 3.) Charlotte Lendvai geb. Hemleben, aufgeschrieben

soll er aber sein Unbehagen geradezu weitsichtig zum Ausdruck gebracht haben, dass dessen „Machtergreifung“ in einen Krieg münde.²⁶⁵ In Deutschland wollte die Reichskulturkammer zu diesem Zeitpunkt den Bekanntheitsgrad Lendvais im Laienchorwesen noch nutzen und zu eigenen Zwecken missbrauchen, indem man ihm seitens der Kulturkammer Kompositionsaufträge lieferte, die er allerdings ablehnte. Diese Ablehnung wurde ihm als Gegnerschaft ausgelegt und man „stempelte“ ihn daraufhin zum „Juden“.²⁶⁶ Interessanterweise wurde von seiner Ehefrau Charlotte das Aufführungsverbot Lendvai'scher Werke nicht mit einer Zugehörigkeit zum Judentum erklärt, sondern durch Meinungsäußerungen Erwin Lendvais.²⁶⁷

Ferner schilderte sie in einem ihrer Schwester diktierten Lebenslauf Lendvais, dass es ihrem Mann aufgrund unglücklicher Umstände nicht gelungen war, einen arischen Nachweis zu erbringen, betonte nochmals, dass er sich nicht zum Judentum rechnete und verwies auf das Schicksal seiner Verwandtschaft in Ungarn.²⁶⁸

nach Angabe von Charlotte Lendvai, welche fast erblindet war, durch die Schwester Catharina Hemleben 1965. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl.46 / C.55.

²⁶⁵ „Ende Dezember 1932 reisten wir von Schafbrücke b. Saarbrücken nach Paris. Mein Mann erhoffte von der Atmosphäre der Stadt der Künstler neue Schaffensimpulse. [...] Das polit. [sic] Geschehen in Deutschland verfolgte er mit grösstem Interesse und teilte die Ansicht der Pariser, dass Hitlers Machtergreifung Krieg bedeuten würde u. [sic] die Nachrichten aus Deutschland erfüllten ihn mit Sorge.“ Lebenslauf von Erwin Lendvai, niedergeschrieben von Charlotte Lendvai geb. Hemleben, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl.46 / C.21.

²⁶⁶ „Als er sich in der Reichskulturkammer gegenüber weigerte Partei-Kompositionen zu liefern, wurde er zum Gegner u. Juden gestempelt und seine Werke verfemt.“ Aus: Lebensläufe von 1.) Erwin Lendvai 2.) Lenke Lendvai 3.) Charlotte Lendvai geb. Hemleben, aufgeschrieben nach Angabe von Charlotte Lendvai, welche fast erblindet war, durch die Schwester Catharina Hemleben 1965. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl.46 / C.55. Von Lendvai selbst ist in den vorhandenen Quellen allerdings nur ein Bittgesuch an Staatskommissar und Reichskulturwart Hans Hinkel aus dem Jahr 1933 erhalten; siehe 88-89.

²⁶⁷ „An freie Meinungsäußerung gewöhnt, konnte er seine Auffassungen nicht verbergen u. wurde beobachtet. Man führte Werke von ihm unter d. Namen Lindner auf, dann galten sie als unerwünscht, wurden verboten u. schliesslich sogar die Druckplatten vernichtet. Vergeblich hatten sich Furtwängler u. andere bedeutende Männer des Musiklebens in Deutschland für ihn eingesetzt.“ Siehe Anmerkung 263. Der Hinweis Charlotte Lendvais, dass Wilhelm Furtwängler sich für ihn eingesetzt hätte, lässt sich bisher in keinem anderen Dokument nachweisen. Auch zu welchem Zeitpunkt Lendvai sich in seinen Äußerungen von den Inhalten und Zielsetzung der NSDAP distanzierte, ist den Quellenfunden nicht zu entnehmen.

²⁶⁸ „Er lehnte eine Aufforderung d. [sic] Reichskulturkammer Parteichöre zu komponieren ab u. [sic] da er die Geburtsurkunden nur bis zum Grossvater in Ungarn (Brandzerstörung in dessen Geburtsort auf dem Lande in Mittelungarn, wo er Landwirt war!) beibringen konnte, wurde er als nichtarisch gestempelt. Er selbst und seine ungarischen Verwandten rechneten sich nicht zum

2 Biographische Stationen

Warum sie dies noch nach 1945 festhalten ließ, obwohl die Nationalsozialisten schon dessen Religionszugehörigkeit für gelöst erklärt hatten, lässt sich nicht mehr eruieren.

Offen bleibt auch die Frage, weshalb der Lendvai-Forscher Hans Gappenach in keiner Publikationen über Erwin Lendvai von dem „Juden“ Lendvai spricht. Einmal gibt Gappenach zwar die Rassegesetzgebung der Nazis als Grund der Emigration Lendvais an, bleibt ansonsten aber vage.²⁶⁹ Einzig im Vorwort des als Torso erhaltenen und sonst verschollenen Manuskriptes über die Biographie Lendvais findet sich die Bezeichnung „Halbjude“, was bedeutet, dass auch Gappenach mehr wusste.²⁷⁰

Nach Recherchen Kamillò Lendvays war Erwin Lendvai Sohn jüdischer Eltern, da noch Ende des 19. Jahrhunderts die Eheschließung zwischen Christen und Juden ausgeschlossen gewesen sein soll. Später konvertierte die Familie zur römisch-katholischen Konfession.²⁷¹

Judentum u. waren in Ungarn auch von keiner Verfolgung betroffen, sie waren Katholiken, soweit es zurück zu verfolgen war.“ Ebda.

²⁶⁹ So schrieb Hans Gappenach in seinem Aufsatz *Erwin Lendvai – Begründer der modernen Chormusik*: „Im Jahre 1933 zwangen ihn die Rassegesetze zur Emigration, vielmehr verließ er, von einem weisen Gespür getrieben, schon vor dem Umbruch sein ‚Wahlvaterland‘“. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 21.

²⁷⁰ Siehe Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

²⁷¹ Siehe in der vorliegenden Arbeit Seite 19.

3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935

Dieses Kapitel zeichnet den Weg des 1906 nach Deutschland kommenden unbekanntem jungen ungarischen Kompositionsstipendiaten Erwin Lendvai, zum „kühnen Neuerer des Männerchores“ 1930 bis hin zu seinem ‚Karrieresturz‘ durch die Nationalsozialisten anhand von Zeitschriftenartikeln, Programmhinweisen, Festführern, Kritiken und Rezensionen nach. Erstmals ausgewertete Quellenbestände in Koblenz und besonders in Budapest,²⁷² ermöglichen es, die künstlerische Entwicklung Lendvais in der öffentlichen Wahrnehmung im Spiegel von Kritiken und Besprechungen rekonstruieren zu können.

3.1 Erste Aufführungen und Drucklegungen: Instrumentalkompositionen und Frauenchöre

Die Quellenlage lässt den Schluss zu, dass sich Erwin Lendvai keineswegs zu Beginn seines künstlerischen Schaffens dem Chorgesang im Allgemeinen und dem Männerchorgesang im Besonderen zugewandt hatte. Danach versuchte er sich zunächst im Bereich der Instrumentalmusik einen Namen zu machen. So wird, gemäß einer biographischen Zusammenfassung durch Erich Müller in einem Propagandaheft Anfang der 1920er Jahren, erstmals in Deutschland nachweislich am 16. Januar 1908 ein Werk von Lendvai durch das Städtische Orchester Plauen i.V. unter der Leitung von Max Werner uraufgeführt. Es handelte sich hierbei um das

²⁷² Im Musikinstitut in Budapest findet sich eine umfangreiche Quellensammlung, sowie ein detailliertes Werkverzeichnis von Peter Büsser aus dem Jahr 1988/1989. Diese Information erhielt ich dankenswerterweise von Herrn Kamilló Lendvai und von Frau Dr. Anna Dalos.

„fantastische Scherzo ‚Im Spiele der Wellen‘ nach Arnold Böcklin“ (o. op.).²⁷³ Diese Komposition, die ungedruckt blieb, wurde „später in veränderter Fassung der Sinfonie Op. 10 eingefügt“.²⁷⁴

1912 debütierte Lendvai mit seiner *Symphonie in D* op. 10 auf dem Tonkünstler-Fest in Danzig mit mäßigem Erfolg. Der Musikwissenschaftler und -pädagoge Georg Schünemann (1884–1945) schrieb als Kritiker in der *Neue Musikzeitung*:

„Auch die viersätzigige Symphonie von Erwin Lendvai besticht nicht gerade durch Originalität und Eigenheit der musikalischen Gedanken. Es ist gewiß eine mißliche Sache, in unserer Zeit noch mit Symphonien in klassischer Form zu debütieren. Der Vergleich mit Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms wird gleich mit den ersten Takten heraufbeschworen. Diesem Maßstab gegenüber hat jede neue Symphonie einen schweren Stand, selbst wenn sie charakteristischer und persönlicher wäre, als die von Lendvai. [...] Der Eindruck der Musik ist mit Ausnahme des etwas poltrigen Schlußsatzes der einer schöngeistigen Poetik. Klangschönes, ebenmäßige Klangwirkungen und Themenentwicklungen sollen gegeben werden, keine realistischen Bilder oder Charakteristiken. Es steckt kein Temperament in der Musik, kein Feuer, keine Leidenschaft. Und so geht die Symphonie vorüber, ohne dem Hörer etwas Anregendes, Positives gebracht zu haben.“²⁷⁵

Es ist davon auszugehen, dass derartige Kritiken von Lendvai besonders aufmerksam aufgenommen wurden und es wäre zu überprüfen, ob sich seine Instrumentalkompositionen der nächsten Jahre in Sinne einer solchen Kritik änderten.

Auf dem 49. *Tonkünstlerfest* in Essen 1914 betrat er neue Wege und steuerte mit Erfolg seine bereits 1913 urauffgeführte a cappella Chorsuite *Nippon* op. 5 für Frauenchor bei.²⁷⁶ Dazu der Kritiker August Spanuth:

„Einen sehr lauten Erfolg gewann dann Japan in Gestalt einer Chorsuite, „Nippon“ genannt, von Erwin Lendvai. Gefällige, feingearbeitete Musik, zwar ohne besondere Originalität, aber von geläutertem Geschmack

²⁷³ Siehe Müller 1918, 3-5. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14. Da sich die Kritiken des Propagandaheftes bis zu den im Jahr 1921 entstandenen, bzw. aufgeführten Kompositionen erstrecken, dürfte das Heft vermutlich 1921/1922 erschienen sein.

²⁷⁴ Ebda.

²⁷⁵ Schünemann 1912.

²⁷⁶ Siehe in der vorliegenden Arbeit Seite 34f.

und voller Abwechslung: ein durch und durch „dankbarer“ Zyklus. In dieser Nummer bewährte sich der Essener Frauenchor unter seinem Dirigenten G. Obsner. Fürwahr, diese fünfzig Damen sind vortrefflich geschult. Wenn die japanischen Liederchen mit Jubel aufgenommen wurden, so half indirekt die katastrophale Wirkung der vorangegangenen Nummer mit, einer wirklich denkwürdigen Orgelsonate von Alexander Jemnitz.“²⁷⁷

Wenngleich die Uraufführung von *Nippon* in mehreren Biographien und Laudationen als Beginn seiner Karriere als Chorkomponist angesehen wurde, ersieht man anhand solcher Kritiken, dass Lendvais erste öffentlich präsentierten Kompositionen mehr vom Publikum gefeiert wurden als von den Musikkritikern. Ob in einem solchen Zusammenhang bereits von einem ‚Durchbruch‘ als Künstler gesprochen werden kann, muss offen bleiben. Versuchte er in den ersten Jahren seiner Kompositionstätigkeit mit exotischen Klängen fernöstlicher Musik zu experimentieren – die Sängerinnen des Essener Frauenchores dachten sogar, er sei Japaner²⁷⁸–, wandte er sich in den nächsten Jahren immer mehr dem polyphonen Satz zu.²⁷⁹

So wurden auf dem 51. *Tonkünstlerfest* in Nürnberg 1921 Teile aus seiner Chor-sammlung *Flamme* aus *Hymnische Gesänge für Männerchor a capella* op. 26 vorgestellt, zu denen eine Kritik schrieb:

„Aus E. L e n d v a i s hymnischen Gesängen ‚Flamme‘ nach Texten von Karl Bröger für Männerchor a-cappella und Bariton-Solo folgten drei Stücke. Das Werk fand berechtigten Beifall. Auch hier machte sich der Zug der Zeit, der linearem Stil zustrebt, in dem polyphonen Wollen des Komponisten geltend.“²⁸⁰

²⁷⁷ Spanuth 1914. Spanuth stellte in seiner Kritik aufgrund der aus seiner Sicht oftmals mangelnden Qualität der neuen Kompositionen die Sinnhaftigkeit der Tonkünstlerfeste in Frage und zweifelte polemisierend an dem Sachverstand des daran beteiligten Musikausschusses.

²⁷⁸ Brief von Erwin Lendvai an Hermann Fey vom 25. Februar 1929, als Abschrift von Hermann Fey an Hans Gappenach vorliegend. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

²⁷⁹ In der Bibliothek von Zoltán Kodály, mit dem Lendvai in loser Verbindung stand, fand sich ein von Lendvai an ihn verliehenes Buch von Georg Capellen mit dem Titel *Ein neuer exotischer Musikstil*. Das Buch wurde von Kodály nicht mehr zurückgesandt. Nach Anna Dalos interessierte sich „Kodály [...] für Pentatonie (und Lendvai für japanische Intonationen, wie in *Nippon*).“ Für diese Hinweise danke ich herzlichst Frau Dr. Anna Dalos, Budapest.

²⁸⁰ Doflein 1921.

Studiert man das Werkverzeichnis Peter Büssers, fällt auf, dass Erwin Lendvai bis 1920 nur mit Opera 5, 18 und 20 als Chorkomponist in Erscheinung trat. Mit seinem Namen verband man hauptsächlich Kompositionen für großes Orchester, kammermusikalische Werke, Klaviermusik, Orgelwerke, Sololieder und eine Oper.²⁸¹ Da Frauenchöre im *D.A.S.* zunehmend im Entstehen waren, war der Bedarf an neuen und aktuellen Kompositionen naheliegend. Es stellt sich die Frage, ob Lendvai hier ein Wirkungsfeld erkannte, um sich einen Namen als Chorkomponist machen zu können. In jedem Fall komponierte er auf einem Niveau, den Hugo Leichtentritt folgendermaßen kommentiert:

„Den Satz für F r a u e n c h o r hat Lendvai mit besonderer Vorliebe bis in die letzte Feinheiten hin durchgearbeitet, und als Ergebnis seiner Arbeit legt er eine ganze Reihe von Werken vor, die den Frauenchor vor neuen Aufgaben stellen, ihm ein Gebiet erschließen, dass die früher so eng gesteckten Grenzen des Frauenchors weit überschreitet.“²⁸²

Es ist bemerkenswert, dass seine ersten aufgeführten Chorkompositionen bis 1920 allesamt Frauenchöre waren: so Opus 5 *Nippon. Eine Chorsuite für weibliche Stimmen nach altjapanischen Dichtungen* (Simrock; C 1912; UA 1913 / Dessoffscher Frauenchor), Opus 18 *Fünf fünfstimmige Frauenchöre ohne Begleitung* (nach Gedichten von Wilhelm Conrad Gomoll; Simrock; C 1916; gewidmet „Fräulein Gretchen Dessoff und ihrem Chor in künstlerischer Hochachtung“) und Opus 20 *Jungbrunnen. Ein Liederkreis in deutscher Art für dreistimmigen Frauenchor und kleines Orchester oder Klavier* (nach Gedichten von E.A. Herrmann; Simrock; C 1917; EA 1917 / Dessoffscher Frauenchor). Mit den Frauenchorkompositionen gehörte er zu den Komponisten, der für die Chorgattung ‚Frauenchor‘ im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts aktuelle Chorwerke komponierte.²⁸³ Bei den Opera 17 und 19 handelt es sich zwar um Männerchorkompositionen, diese Chöre kamen jedoch erst nach 1920

²⁸¹ Alle Werksangaben, einschließlich dem Jahr der Drucklegung (© = C), der Ur-/Erstaufführung (= UA/EA), Widmungen, Textautoren etc. der genannten, so wie aller folgenden Kompositionen, sind dem Lendvai-Werkverzeichnis nach Peter Büsser (=LWvPB), welches sich im Musikinstitut Budapest befindet, entnommen worden. Kopien des Verzeichnisses sind auch im Forschungszentrum des Sängermuseum Feuchtwangen einsehbar.

²⁸² Vgl. *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke*. N. Simrock. Berlin (o. J.). In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14. Hier finden sich auch Kritiken zu Opus 18 und Opus 20.

²⁸³ Zum Kontext siehe Friedrich 1961.

zur Drucklegung.²⁸⁴ Die Angabe der Opuszahl bezieht sich folglich auf die Zeit der kompositorischen Entstehung, nicht auf die Zeit der Drucklegung, beziehungsweise allgemeinen Veröffentlichung.

3.2 Das Männerchorwesen und die „Kämpfe um ‚Homophonie oder Polyphonie‘“

Seine erste Männerchorkomposition, die im Druck erschien, ist Opus 21 *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella* (Simrock; C 1920; EA Januar 1921 / Männergesangverein Erfurt (Josef Thienel); „Herrn Bundesdirigenten Josef Thienel und dem Erfurter Männergesangverein gewidmet“). Ab Opus 21 darf von Lendvai als „kühner Neuerer des Männerchores“²⁸⁵ gesprochen werden.

In der *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt Chronique des Chanteurs* vom 1. Dezember 1935 schrieb er selbst rückschauend:

„Das technische Gerüst, die Art der Stimmführung wurde von mir durch eine fünfzehn Jahre in Anspruch nehmende Studie (Musikalische Handwerkslehre – nur im Manuskript vorhanden) geschafft. Das erste in dieser Art entstandene Männerchorwerk, die sechs ‚Minnelieder‘ (Op. 21, Simrock-Verlag) machte bald Schule, und es konnten die Kämpfe um ‚Homophonie oder Polyphonie‘ beginnen.“²⁸⁶

Einen Vorgeschmack auf die „Kämpfe“ kann man bereits in einer Kritik vom 23. November 1921 in *Signale* nach der Aufführung der *Minnelieder* durch die „Berliner Liedertafel“ unter der Leitung von Max Wiedemann erahnen. Obwohl die Satztechnik Lendvais wie auch die Interpretation durch die „Liedertafel“ gelobt wurde, konnte der Kritiker Max Chop (1862-1929) in der Polyphonie keine

²⁸⁴ Opus 17 „*Fünf ernste Gesänge für Männerchor a cappella*“ (Hug; C 1924; „Dem Lendvai-Chor Kaiserslautern und seinem Ehrendirigenten Heinrich Krehbiel als Patengeschenk gewidmet“); Opus 19 „*Neue Dichtung für Männerchor a cappella*“ [20 Chöre] (Vier Hefte; Schott’s Söhne; C 1921–1926). Zu allen genannten Chorwerke finden sich Kritiken in *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke*. N. Simrock. Berlin (o. J.). In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14.

²⁸⁵ Siehe Ewens 1930, 225.

²⁸⁶ Lendvai 1935, 757.

zukunftsträchtige Musik [„Imitationsexperiment“] erkennen, da sie nicht mehr der musikalischen Empfindung der Gegenwart entspräche:

„[Lendvai] greift mit viel Geschick unter Anlehnung an die Madrigalformen für die Vertonung auf den Palestrinastil zurück, schreibt diatonisch bei Vermeidung übermässiger oder verminderter Intervalle, der Chromatik, lässt in polyphoner Führung die Stimmen vorwärts schreiten und sich selbstständig ausleben. Das ist als Imitationsexperiment ungemein geschickt gemacht und interessiert vornehmlich satztechnisch. Ob sich die daran geknüpften Hoffnungen auf eine neue Einbürgerung des Palestrina-Stils für chorische Kompositionen rechtfertigen, erscheint mir aber mehr als zweifelhaft. Ich glaube nicht, dass dieses Zurückgreifen auf die Alten einen Fortschritt bedeutet. Wir sind der Empfindungssphäre vollständig entwachsen. Sie macht auf uns den Eindruck der unsinnlichen Askese, konzentriert vielmehr den Blick ausschliesslich auf das formale Element. Ihre Leidenschaftslosigkeit verstehen wir nicht mehr, glauben sie auch einem Kinde unserer Zeit nicht recht, weil wir von ganz anderen Ausdrucksprämissen ausgehen. [. . .] Was können die Dinge u n s sagen, die wir nach Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Liszt leben und deren musikalische Sprache zur unsrigen gemacht haben? Im Satze exquisit, als Nachbildung eine äusserst geschickte Hand verratend, vermögen die Lieder uns gleichwohl als Gaben aus unserer Zeit heraus innerlich nicht zu überzeugen. Die Liedertafel sang sie vortrefflich, Lendvai wurde auch verdientermassen durch Herruf ausgezeichnet. Einen ‚Fortschritt‘ im Sinne des Verdi’schen Ausspruchs [„Kehrt zu den Alten zurück, das wird einen Fortschritt bedeuten“, HL] bedeuten sie nicht, da sie unser Sehnen aus der Komplikation und Ueberladenheit heraus zur Einfachheit nicht darstellen. Sie bedienen sich einer Sprache, die längst tot ist und unsere seelische Vorstellungswelt nicht mehr erschöpft.“²⁸⁷

Gleichwohl wird Lendvai weiterhin seinen musikalisch eingeschlagenen Weg beibehalten. In der Polyphonie sah er den Königsweg, um aus dem Liedertafelstil der Männerchöre ausbrechen und den Männerchorgesang künstlerisch auf eine höhere Stufe heben zu können.

Nach der Aufführung der *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella* op. 21 1921 durch den Erfurter Männergesangsverein begann seine Popularität zunehmend zu

²⁸⁷ Chop 1921. Vgl. hierzu auch Schröder 2013.

3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935

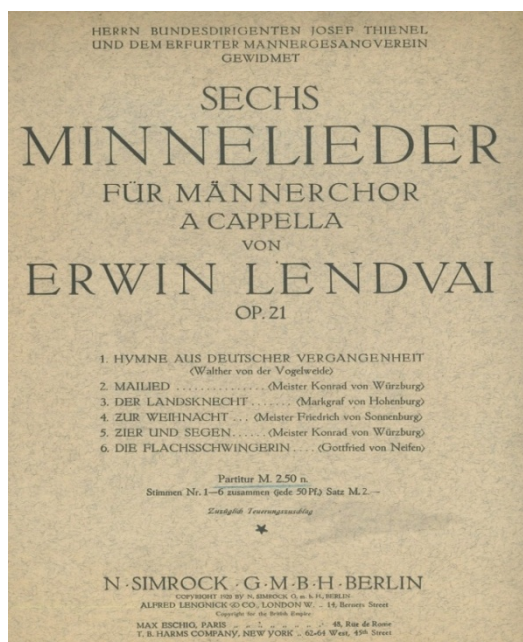


Abb. 15: Titelblatt zu *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella*.

steigen, wie auch aus den Kritiken und Rezensionen zu entnehmen ist.²⁸⁸ Seine Chorkompositionen wurden nun in verschiedenen Sprachen übersetzt²⁸⁹ und Aufführungen in ganz Europa angestrebt.²⁹⁰ 1923 kamen in Frankfurt in einer „musikalischen Festwoche“ zeitgenössische kammermusikalische Kompositionen zur Aufführung, in der Werke Lendvais neben Kompositionen von Bartók, Schönberg, Hindemith, Krenek, Weill, Strawinsky u. a. dargeboten wurden.²⁹¹

Das wahrscheinlich im Jahr 1922 oder 1923 vom Simrock-Verlag herausgegebene 30seitige Heft *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke* in DIN-A 5 Format würdigt in mehreren Beiträgen das Wirken Lendvais und stellt ihn als Chorkomponisten werbewirksam heraus. So wird Lendvai darin dem Leser zunächst von Erich Müller

²⁸⁸ Siehe hierzu: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

²⁸⁹ Siehe LWvPB.

²⁹⁰ Siehe Korrespondenzen Erwin Lendvais mit Willy Renner (Simrock-Verlag) und Wilhelm Graf (zunächst Simrock-Verlag, später Schott-Verlag). In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 3.

²⁹¹ Siehe *Signale* vom 6. Juni 1923. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

in einer bis 1918 reichenden Kurzbiographie präsentiert, danach „Erwin Lendvais musikalische Persönlichkeit nach seinen Chorkompositionen“ durch Otto Reuter. Der dritte Teil des Heftes, das auf der Titelseite den jungen Erwin Lendvai nach einer Fotografie seiner Frau Erna Lendvai-Dircksen zeigt, beleuchtet „Die Chorwerke Lendvais im Lichte der Kritik“.²⁹² In diesem Teil treten Musikerkollegen in Erscheinung wie zum Beispiel Hugo Leichtentritt, der zu Werkbetrachtungen gleich achtmal zitiert wird. Ein Vergleich der Kritiken über seine drei Frauenchöre op. 5, 18 und 20 mit den Kritiken zu den Männerchören, besonders zu op. 21 und op. 19, sind sehr aufschlussreich, da sie seine musikalische Wandlung verdeutlichen. Offensichtlich reagierte Lendvai prompt auf Kritiken, setzte er doch beispielsweise in seinen Kompositionen sehr schnell zeitgenössische Texte den „alten“ Dichtungen entgegen und versuchte dadurch die Polyphonie in der Gegenwart hoffähig zu machen. Nicht ohne Grund nannte er sein Opus 19 daher *Neue Dichtungen*. In diesem Propagandaheftchen wurden abschließend Kompositionen von ihm hervorgehoben, die in verschiedenen Musikverlagen, wie beispielsweise Bote und Bock, Steingräber, B. Schott's Söhne, Wilhelm Hansen Musik-Forlag, D. Rather und Simrock, vertrieben wurden. Da so viele, auch namhafte Verlage Lendvai-Kompositionen in ihr Sortiment aufnahmen und drucken ließen, deutet auf eine frühe Popularität hin.

1923 wurde in der Zeitschrift *Signale* besonders darauf hingewiesen, dass Lendvai „in letzter Zeit namentlich durch seine Chorwerke sowie durch die erfolgreiche Uraufführung seiner archaischen Tänze in Mannheim bekannt geworden ist.“²⁹³ So sehr seine Chorkompositionen gelobt wurden, so sehr wurden seine kammermusikalischen Werke zunehmend kritisiert. In seinem *Quintett für Blasinstrumente* op. 23 erkannte man seine „grundsätzliche Begabung im Stil kammermusikalischer Ornamentik“ an, betonte aber auch, dass ihm „in der Selbstständigkeit seiner Ideen [...] Grenzen der Entwicklung gesetzt [sind].“²⁹⁴ Zu seiner Komposition *Fünf Sonette der Louise Labé* op. 33 liest man in *Signale*:

„Sein Sonettenzyklus für Sopran und Kammerorchester [...] interessiert als Arbeit ausserordentlich, weniger dürfte wohl von einer bleibenden Bedeutung des Werkes zu reden sein. [...] Zu grau in grau die

²⁹² Vgl. *Erwin Lendvai Über seine Chorwerke* (o.J.); Simrock; Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14.

²⁹³ Reuter 1923.

²⁹⁴ Westermayer 1923.

Farben, zu geschraubt und übertrieben ekstatisch die Sprache der Solostimme; daher muss das Ganze zu leicht ermüden. Eine vor kurzem erfolgte Uraufführung [...] erzielte nur einen Achtungserfolg.“²⁹⁵

In der gleichen Kritik wird allerdings darauf verwiesen, dass man Erwin Lendvai

„schon längere Zeit als hervorragenden Kontrapunktiker [kennt], der namentlich auf dem Gebiete des polyphonen Chorsatzes Vorbildliches geleistet und auch prächtige Kammermusik geschrieben hat.“²⁹⁶

Das Augenmerk der Kritik und der musikalischen Fachwelt richtete sich zunehmend auf seine Chormusik. Beispielhaft sei eine Kritik zu den Opera 21 *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella* und 22 *Der Minnespiegel* aus dem Jahr 1924 zitiert:

„Lendvai schreibt für den unbegleiteten Chor, daß es schon eine Freude ist, seine schön geschwungenen melodischen Linien zu betrachten. Ein Meister edlen Gesanges spricht hier, der seine Musik aus den Stimmen heraus fühlt und nie ein Klangbild schafft, das sich, wie bei so vielen modernen Komponisten, für den unbegleitete Chor einfach nicht rein darstellen lässt.“²⁹⁷

Lendvais Chorschaffen wandte sich nun vorrangig dem Männerchor zu, mit der Intention, ihn in seiner künstlerischen öffentlichen Wahrnehmung zu fördern. Wie schlecht es um das künstlerische Ansehen des Männerchores stand, kam in einer Kritik von 1926 über Lendvais Opus 19 *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* sehr provokant zum Ausdruck:

„Lendvai macht den mutigen Versuch, an Stelle der traditionellen Liedertafelgemütlichkeit moderne Dichtungen in moderner, zum Teil schon bedenklich ‚linearer‘ Vertonung zu setzen und manches darin ist wirklich stark und phantasievoll. Zwar glaube ich nicht, daß die Proben zu solchen modernen Männerchören besonders genußvoll sind, aber die Leute verdienen nicht Besseres – warum singen sie nicht in

²⁹⁵ Westermayer 1924.

²⁹⁶ Ebda.

²⁹⁷ Thilo 1924.

gemischten Chören, wo sie Missa solemnis, die Schöpfung, den Messias, und andere herrliche Musik aufführen dürfen?!“²⁹⁸

Neben der unverkennbaren Abneigung des anonymen Kritikers gegenüber dem Männergesang, wurde allerdings die Lendvaische Motivation erkannt, sich der „traditionellen Liedertafelgemütlichkeit“ entgegenstellen zu wollen. Sein kompositorisches Anliegen machte Lendvai im gleichen Jahr in Artikeln deutlich und erntete dafür harsche Kritik.²⁹⁹

In seiner Chorsammlung *Weltgesang* (o. op.) bearbeitete er Volksweisen verschiedener Nationalitäten. Hier machte sich seine musikalische Ausbildung bemerkbar, wenn geschrieben wird:

„Über E r w i n L e n d v a i s Chormusik war schon in Nr. 20 der ‚Signale‘ das Charakteristische gesagt worden. Ergänzend nenne ich hier die vortreffliche Sammlung ‚W e l t g e s a n g‘, die in 24 Nummern allerlei Volksweisen: deutsche, dänische, schwedische, russische, finnische, litauische, ungarische, böhmische, altfranzösische, katalanische und schottische Gesänge für Männerchor bearbeitet enthält. Die technische Glätte und das stilistische Feingefühl Lendvais sind daran hervorzuheben.“³⁰⁰

Es ist erneut die Bedeutung seines Lehrers Hans Koessler hervorzuheben, der – selbst beeinflusst durch den eigenen Lehrer Franz Wüllner – in seinen Kompositions- und Chorklassen die charakteristischen folkloristischen Elementen von Chorwerken aus verschiedenen Nationalitäten vorstellte und den Studierenden so ins Bewusstsein rückte. Dabei erschien es Koessler im Gegensatz zu Lendvai allerdings wichtig, die Chorwerke stets in der Originalsprache und nicht in einer Übersetzung singen zu lassen.

²⁹⁸ *NMZ* 47.7.152 /Januar 1926 [Rezension zu *Neue Dichtung für Männerchor a cappella, op. 19*]; ohne Namen des Kritikers. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

²⁹⁹ Beispielhaft ist die scharfe (auch persönlich verletzende) Kritik von Max Donisch in der März-Ausgabe der *DSBZ* zu Lendvais Aufsatz „Die Liedertafelweis“ (zum Inhalt des Aufsatzes siehe unten S. 239). Siehe Donisch 1926, 172-173; dazu auch Brusniak 2008.

³⁰⁰ *Signale* 84.37.1314 /September 1926; ohne Name des Kritikers. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

3.3 Auf dem Höhepunkt der Popularität: 1926–1932

3.3.1 Die *Chorvariationen* op. 28

Spätestens nach der Uraufführung seiner *Chorvariationen* op. 28 für drei-, vier- und fünfstimmigen Gemischten Chor auf dem Tonkünstlerfest in Chemnitz 1926 wurde die Meisterschaft Lendvais als Chorkomponist anerkannt.³⁰¹ In der *Neue Musikzeitung* findet sich folgender Passus:

„Den mit Spannung erwarteten Treffer hat Erwin Lendvai mit seinen 3-5stimmigen ‚Chorvariationen‘ erzielt. Trotz bewußter Anlehnung an eine längst vergangenen Jahrhunderten vertraut gewesene Satzweise bringt Lendvai in jeder Stimme warm pulsierendes Leben zustande, wenn man irgendwo von Fluß und Temperament reden kann, dann bei ihm. Man merkt sonst gar zu oft, daß Komponieren auch ein Arbeiten im Schweiß des Angesichts bedeutet, wogegen Lendvai den Gedanken daran auch nicht für einen Augenblick aufkommen läßt.“³⁰²

Über die Anlage der *Chorvariationen* gab eine Kritik des Hauptschriftleiters der *Zeitschrift für Musik*, Dr. Alfred Heuß, umfangreich Auskunft, die die Bedeutung dieser Komposition, der polyphonen Satztechnik und im Besonderen des „Neuen“ in der Kompositionsweise Lendvais herausstellte:

„Reicher als die meisten anderen Tonkünstlerfeste war das Chemnitzer an V o k a l w e r k e n, und hier kam es dann auch zu einem Ereignis besonderer Art, zu einem aber wieder ganz anderen wie ein Jahr zuvor in Kiel mit der Messe von Thomas; E. L e n d v a i s a cappella-Chor-Variationen stehen denn auch auf einem ganz besonderen, noch sehr wenig beschriebenen Blatt der heutigen Musikentwicklung. Denn um dieses Werk handelt es sich: Hier steht man einem wirklichen, völlig in sich geschlossenen Kunstwerk gegenüber, und ich wüßte tatsächlich nicht, wo irgendwelcher Abzug gemacht werden könnte. Vor ausgeprägten Kunstwerken verstummt denn auch jeder Fortschrittswahn in der Kunst, man hat lediglich zu konstatieren. Lendvai hat nichts mehr und

³⁰¹ Beispielhaft für die Komposition wurde der vierstimmige Chorsatz Nr. 2 „Die Linde im Tal“ aus den *Chorvariationen* op. 28 im Anhang unter Anlage III: Die *Chorvariationen* op. 28, Nr. 2 „Die Linde im Tal“ (1926), 302-311 beigelegt.

³⁰² „Vom Tonkünstlerfest in Chemnitz“ in: *Neue Musikzeitung* 47.18.388f / Juni 1926; o. Autorsname. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.

nichts weniger getan, als dass er drei auch im 16. Jahrhundert bearbeitete Volkslieder variiert hat, wobei er sowohl ‚konservativ‘ als auch außerordentlich ‚fortschrittlich‘ vorgegangen ist. Er ist das erstere durch Anwendung alter Satztechnik, d.h. wirklich ‚linearer‘ Führung der Stimmen, wobei er sich, wie schon oben erwähnt, mit einer derartigen Zucht an die alten Regel der Stimmführung hält, dass diese gewissermaßen phönixartig wiedererstehen. Neu ist er aber darin, dass er eine vokale Variationstechnik auf geistig individueller Grundlage in Anwendung bringt, von der die Alten in dieser Art nichts wussten. Und diese Variationsmethode geht so weit, wird so mutig und konsequent durchgeführt, dass der Komponist selbst vor einem einstrophigen Gedicht (das bekannte: „Es steht ein Lind’ in diesem Tal“) nicht zurückschreckt, er jeder Strophe eine individuelle Behandlung angedeihen lässt. Man muss sich in der Geschichte der vokalen Variation auskennen, um zu wissen, was das bedeutet. Vielstrophige Gedichte haben im 19. Jahrhundert selbst ein Robert Franz oder Brahms gemieden, daran, dass die vokale Variation ähnlich mannigfaltig, aber eben dem Wesen der Vokalmusik entsprechend, behandelt werde könne wie die instrumentale, daran gerade dachte bis in unsere Zeit fast niemand. Es kommt aber darauf an, tiefst aus dem Wesen der Musik hervorgehende Formen wie die Variation neu zu fassen, und nirgends haben wir mehr nachzuholen als auf dem Gebiet der Vokalmusik. Dass nun Lendvai seine Aufgabe auch musikalisch so vollständig geglückt ist, hängt damit zusammen, dass er die ‚Themen‘, die Melodien nicht selbst zu erfinden brauchte. Wir erleben hier aber ein Versenken, wie man es, offen gesagt, in unserer Zeit kaum für möglich gehalten hätte. Ich hoffe denn auch, auf dieses Werk noch öfters zurückzukommen.“³⁰³

Andere Kritiken überschlugen sich förmlich mit Lobeshymnen. Hierzu einige Beispiele aus einem Propagandablatt des Verlages B. Schotts Söhne, Mainz³⁰⁴:

„den g r ö s s t e n E r f o l g des Tonkünstlerfestes [...]“ [Max Marschall (Vossische Zeitung)];

„An w e i t a u s e r s t e r S t e l l e als unzweifelhaftes Meisterwerk anzusprechen [...]“ [Dr. Hugo Leichtentritt (Brel. Börsen-Kurier)];

³⁰³ Heuß 1926. Sperrungen im Original.

³⁰⁴ Sperrungen im Original

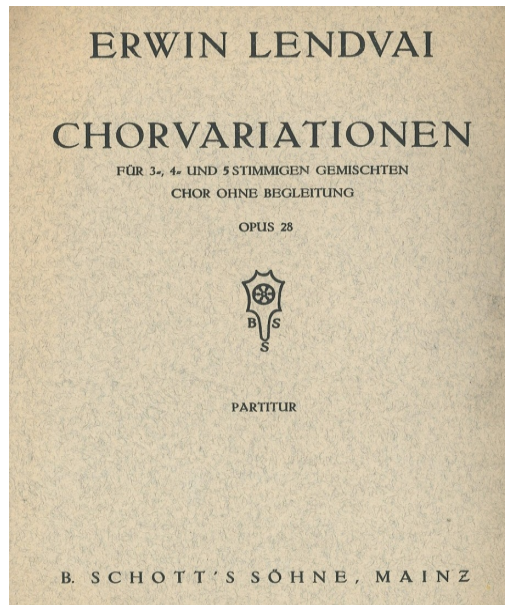


Abb. 16: Titelblatt zu *Chorvariationen* op. 28.

„Man darf heute in Lendvai denjenigen Komponisten sehen, der seine Begabung als Vokalkomponist am klarsten erkannt hat und auf seinem Gebiete Vollkommenes leistet. Sein Erfolg war wohl der stärkste des ganzen Festes.“ [Dr. Adolf Aber (Leipziger Neueste Nachrichten)];

„alles war hingerissen[...] Diese Chorvariationen müssen den Weg durch die Lande machen.“ [Otto Besuch (Königsberger Allg. Zeitung)];

“Sie sind von einer strotzenden Kraft, einer Monumentalität, wie sie nur bei den Alten zu finden sind. [...] Das Geistgewollte, das Geistgemußte – Symptome urdeutscher Art – verkörpert sich in Erwin Lendvai. Ich glaube an das Fortbestehen seiner Chorschöpfungen, weil sie sich zeitlos geben. Diese Musik gebärdet sich nicht als Modesensation, dazu ist sie zu edel: in ihr liegt Ethos.“ [Paul Kurzbach (Signale für die mus. Welt)].

In der Septemбераusgabe der *Signale* im Jahr 1927 wird die kompositorische Bedeutung Lendvais für das deutsche Laienchorwesen klar ausgesprochen:

„Erwin L e n d v a i hat auf dem Gebiete des Chorsatzes erst seine wahre Berufung erwiesen.“³⁰⁵

Auch im *Deutschen Sängerbund* wurden ihm nun Ehren zuteil. So stellte man 1927 seine *Chorvariationen* anlässlich einer internationalen Ausstellung mit Handschriften bedeutender Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart in Frankfurt a. Main aus.³⁰⁶ Kompositionen von ihm wurden auch im Nürnberger Sängermuseum im Rahmen der *1. Nürnberger Sängerwoche* präsentiert, die parallel zur Frankfurter Ausstellung stattfand. Lendvai steuerte dem Höhepunkt seiner Popularität zu. Dies geschah in beeindruckender Schnelligkeit, so dass ihm 1928 auf dem *Ersten Arbeiter-Sängerbundesfest* in Hannover sogar als einzigem zeitgenössischen Komponisten ein eigener Chorkonzertabend gewidmet wurde.³⁰⁷ Wie sehr seine Kompositionen innerhalb der Laienchorszene geschätzt und Lendvais Bedeutung für die damalige Gegenwart angesehen wurde, lässt sich ebenfalls signifikant daran erkennen, dass sein Name in der Festschrift zum *10. Deutsche[n] Sängerfest* in Wien an erster Stelle nach Richard Strauss genannt wurde.³⁰⁸

In der Oktoberausgabe der *Signale* im Jahr 1928 wird seine besondere Stellung unter den zeitgenössischen Komponisten für das Laienchorwesen erneut betont:

„Erwin Lendvai scheint sich in letzter Zeit mehr der Chorkomposition zugewandt zu haben und mit gutem Erfolg. Denn sein Name, bereits durch einige infolge ihrer charakteristischen Eigenart hervorstechende Frauen- und Männerchöre in den dafür interessierten Kreisen zu Ruf und Ansehen gelangt, wird jetzt sogar schon unter den in vorderster Reihe stehenden neuzeitliche Vertretern dieser Gattung genannt.“³⁰⁹

³⁰⁵ Westermayer 1927.

³⁰⁶ Siehe Seite 65.

³⁰⁷ Siehe Festbuch *Erstes Deutsches Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, Hannover 1928, 90.

³⁰⁸ Siehe *Festführer 10. Deutsches Sängerbundesfest Wien*; Herausgegeben vom Festausschuß in Wien 1928.

³⁰⁹ Thiessen 1928.

In dieser Kritik, die Lendvais op. 19 *Neue Dichtung für Männerchor a-cappella* Heft 3 zum Inhalt hat, geht der Kritiker Karl Thiessen auch auf Lendvais Stil ein:

„Dem Stil nach ein Anhänger des linearen Kontrapunkts, strebt er auch in den hier genannten vier a-cappella-Chören (auf Texte von Morgenstern, Bonsels und Schüler) vor allen Dingen nach möglichst realistischer Zeichnung, dem Symbol der neuen Sachlichkeit, und erzielt in der Tat durch die nicht selten ohne Rücksicht auf den vertikalen Zusammenklang völlig linear-selbstständig geführten Stimmen mitunter recht grelle tonmalerische Wirkungen des Klanges.“³¹⁰

Die Novemбераusgabe unterstrich seine Popularität aufgrund seiner Tätigkeit als Chorkomponist und stellte seine Meisterschaft heraus:

„Von dem namentlich durch seine Chorveröffentlichungen in letzter Zeit zu Ruf und Ansehen gelangten Erwin Lendvai erschien im Simrock-schen Verlag als op. 52 ein ‚Greif-Zyklus, Lieder im Volkston für dreistimmigen Männerchor ohne Begleitung‘, allein vier Hefte mit insgesamt 12 Nummern. Sie sind ob der hohen, ebenfalls an die mittelalterliche Chor-technik wieder anknüpfenden Gediegenheit und Meisterschaft ihres Satzes schon als eine sehr bedeutsame Neuerscheinung der Männergesangsliteratur zu werten. Die Kunst der hier wegen des engen Rahmens und Stimmumfangs notwendigen und nicht zu umgehenden ‚Stimmenkreuzung‘ beherrscht L.[endvai] ausgezeichnet.“³¹¹

Mit diesen Kompositionen beschritt Lendvai in Bezug auf die Männerchortradition Neuland: Er wandte sich dem dreistimmigen Männerchorsatz zu.³¹² Auch die dreistimmigen Chorsätze trugen dazu bei, die Bedeutung Lendvais als „Neuerers“ zu untermauern, wie aus einer Kritik nach der Uraufführung der Komposition *Greif-Zyklus* ersichtlich wird:

„Ein phantasievoller Kopf und ein erfindungsreicher Meister ist in dem neuen Liedzyklus am Werk gewesen, der dem Männergesang den Weg

³¹⁰ Ebda.

³¹¹ *Signale* 86.47.1425 / November 1928 [Rezension zu *Greif-Zyklus, Lieder im Volkston für dreistimmigen Männerchor ohne Begleitung, op. 52*]; o. Autor. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

³¹² Der zweite Tenor wird in diesen Chorkompositionen entweder dem ersten Tenor oder dem ersten Bass zugefügt. In selten Fällen aber auch selbstständig geführt, so dass in diesen Ausnahmen gelegentlich wieder ein vierstimmiger Chorklang entsteht.

zeigt hinweg von der Liedertafel und Sentimentalität hin zum gesunden Gefühl und zu innerer Wahrheit.“³¹³

Lendvai fügte dem *Greif-Zyklus* den Untertitel „Lieder im Volkston“ zu. Ein psychologisch geschickter Zusatz, denn so unterstrich er nicht nur unterschwellig die – aus seiner Sicht – Natürlichkeit der Stimmführung, sondern konnte gleichzeitig auch versuchen auf diesem Weg den traditionellen im homophonen Satz verhafteten Männerchören die Scheu vor polyphonen (Neu-)Kompositionen zu nehmen. In den Kritiken deutete sich parallel dazu eine Wende in der musikalischen Werteskala an. Man begann sich zunehmend sowohl der alten Musik als auch dem Volkslied, beziehungsweise der Komposition im „Volkston“, zuzuwenden. In diesen Jahren wurde nun auch von musikwissenschaftlicher Seite aus die Bedeutung der Renaissance- und Barockepoche für den Chorgesang wieder in den Fokus der Betrachtung gerückt. So wurde in *Signale* Februar 1929 von einem Vortrag Hans Joachim Mosers zum Thema „Das deutsche Lied am Ausgange des Mittelalters“ berichtet, in dem Moser nachdrücklich für die Musik dieser Zeit warb:

„Warmherzig trat er für die Wiedererweckung der deutschen Liedkunst des 15. und 16. Jahrhunderts ein und unterstützte seine Rede gelegentlich auch durch eigene gesangliche Zutaten.“³¹⁴

Im Juni 1929 wurde in der *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbund Chronique des Chanteurs* Erwin Lendvais Chorschule *Schola cantorum*, zu der Moser ein Geleitwort schrieb, wie folgt angepriesen:

„Nicht besser kann man in den Geist der alten Chorkunst eingeführt werden, als durch die ‚S c h o l a c a n t o r u m‘ (Zwei Hefte; Hug & Co.). Erwin L e n d v a i betreut diese Sammlung klassischer gemischter a cappella-Chöre in Form einer systematischen Chorschulung und Dr. H. J. Moser schreibt das aufklärende Vorwort dazu. Die Werke sind so ausgewählt, daß sie in höherem [sic] Sinne als Solfeggio für den Chor verwendet werden können, und zugleich einen Begriff der wundervollen Werte vermitteln, die die zahllosen noch unerschlossenen Chorsätze der alten Meister in sich bergen. Sind diese verschiedenen Neu-

³¹³ Vierneisel 1929. In der Kritik kann man auch den Beweggrund Lendvais hinsichtlich der Dreistimmigkeit nachlesen: „Das Zurückgreifen auf den dreistimmigen Satz entspringt dem Wunsch, dem polyphonen Männerchor die Schwerfälligkeit, wie Lendvai sagt, und Unbiegsamkeit des vierstimmigen Satzes zu nehmen.“

³¹⁴ Hirschberg 1929.

Ausgaben ein Anzeichen dafür, daß das Verständnis für wirkliche Chorkultur wieder erwacht? Daß sich die Chorkultur nicht darin erschöpft, daß man immer wieder dieselben Männerchöre, die wenigen Choratorien des 19. Jahrhunderts aufführt? In diesem Sinne können solche und andere Publikationen nicht freudig genug begrüßt werden.“³¹⁵

Im gleichen Jahr erschien in der Oktoberausgabe von *Die Musik* der Hinweis auf Lendvais Chorsammlung *Der polyphone Männerchor*. Auch diese Chorsammlung wurde den Vereinen sehr ans Herz gelegt:

„Aus dem Bestreben, Chorvereinen den Weg zur wahren Chorkunst zu ebnen und wertvolles Liedgut zu erschließen, ist die vorliegende mustergültige Sammlung entstanden, die Beispiele aus den verschiedensten Epochen entweder im Originalsatz oder in diskreter Bearbeitung bereitstellt. Um das Einleben in diese Kunst auch denen zu ermöglichen, die erst viele aus Gewohnheit entstandene Hemmungen zu beseitigen haben, gibt Lendvai an allen Stellen, die für den Chor ‚Klappen‘ bedeuten können, kleine Winke und Ratschläge und versucht auch sonst durch sachverständige Hinweise im Anhang das Verständnis zu wecken und zu fördern. [...] Die Sammlung kann allen ernst strebenden Männerchören warm empfohlen werden.“³¹⁶

Der Name Lendvai und dessen Kompositionen waren unzweifelhaft in der Chor-szene Programm geworden.

3.3.2 Die drei *Nürnberger Sängertagen* 1927, 1929 und 1931

In den *Nürnberger Sängertagen* machte sich der *Deutsche Sängerbund* daran, eine Wende im deutschen Männergesang anzustoßen, in dem vor allem zeitgenössische Werke gefördert und den Chören an Hand gegeben werden sollten. Aus der Zielsetzung der Sängertagen und der Umsetzung der Ziele in den Kompositionen Lendvais lässt sich ableiten, dass Erwin Lendvai nicht nur stets am Puls der Zeit war, sondern auch Beiträge lieferte, die ganz im Sinne der Juroren als ‚wertvoll‘ angesehen werden konnten.

³¹⁵ *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbund Chronique des Chanteurs* 69.11.439f / 1. Juni 1929; Dv. (unbekanntes Namenskürzel). In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

³¹⁶ Fischer 1929.

In seiner Eröffnungsrede im ersten Konzert der *Ersten Nürnberger Sängertage* 1927 wurden die Intentionen des *DSB* durch den Bundesvorsitzenden Friedrich List benannt: Man wollte den Männergesang in seiner öffentlichen Wahrnehmung positiv heben und ihn aus seinem künstlerischen Schattendasein herausholen. Dazu benötigte man zeitgenössische Werke, damit die Männerchöre sich recht präsentieren können. Dies sollte vom *DSB* auf den Weg gebracht werden:

„Nach langen mühevollen Vorbereitungen schicken wir uns an, das Werk zu vollenden, das als kühne Neuerung dazu berufen sein soll, dem zeitgenössischen Schaffen auf dem Gebiet des Männergesanges die Möglichkeit der Entfaltung und kritischen Darstellung zu geben, das Ansehen des Männergesanges in der großen musikalischen Welt zu heben, den vorwärts strebenden Vereinen des *DSB* Gelegenheit zur Ablegung einer Probe ihres Könnens vor einem kunst- und sachverständigen Zuhörerkreis zu geben und durch all das dem im *DSB* verkörperten Männergesang neues frisches Leben und Streben zuzuführen.“³¹⁷

List benutzte in seiner Rede den Begriff der „kühne[n] Neuerung“ im Bereich des Männergesangs. Dieses Schlagwort ist bedeutsam, da es 1932 von Ewens in seinem Beitrag für *Das deutsche Sängerbuch* auf Erwin Lendvai übernommen wurde und ihn somit als Komponisten an die Spitze der Erneuerung stellte.

In einer Kritik zur Sängertage wurden zwei Kompositionen besonders hervorgehoben: Lendvais *Tatra* op. 24 und Walter Moldenhauers *Balladen und volkstümliche Gesänge in Form von Variationen für Männerchor a cappella* op. 41. Die beiden Kompositionen erschienen dem Kritiker Georg Kießig „bedeutsam, weil in ihnen auf verschiedenen Bahnen in gesunder Entwicklung und klarem Zielbewusstsein sich ausdrückt, wohin die erstrebenswerte Entwicklung gehen kann“. Bei beiden gemeinsam sei „das Verwachsensein mit dem Volkstum“.³¹⁸

Und so wurde auch als Fazit gezogen,

„daß nicht der schwere Kunstchor, der immer nur wenigen auserwählten Vereinen vorbehalten bleiben wird, sondern das im **V o l k s t u m** wurzelnde Lied für den deutschen Männergesang

³¹⁷ Friedrich List, zitiert nach Kießig 1927.

³¹⁸ Kießig 1927.

a u s s c h l a g g e b e n d i s t. Mit seiner Pflege ist dem DSB eine hohe Kulturmission übertragen, die sich auch im kleinsten Kreise bedeutungsvoll auswirken kann, deren Erfüllung wahrer Dienst am deutschen Volke ist.“³¹⁹

Der Musikkritiker Wilhelm Matthes, der 1926 „in einer Zeit, als die Fachwelt allgemein den Männerchorgesang als eine hoffnungslos veraltete Sache abtat“ in einem Artikel „in einer Nürnberger Tagespresse“ durch den Hinweis auf „die Notwendigkeit einer Reform im Männerchorwesen“ den „äußeren Anstoß“ zur Einführung der Sängertage gab,³²⁰ beschrieb 1950 in einer Rückschau in der *DSBZ* die Hoffnungen, die mit der Einführung der *Nürnberger Sängertage* geweckt wurden, und deren unmittelbaren Folgen in Chorvereinen:

„Einen ‚bereinigten‘ Chorsatz den Sängern vorlegen zu können, entschwülstet, vereinfacht, aber dadurch auch intensiviert in seinem melodischen Ausdruck und eine gute Chorliteratur aufweisen zu können, die mit den Mitteln unserer Zeit diese Grundgesetze nicht mißachtet, das waren die die Erwartungen, mit denen ich seinerzeit gedanklich an die Gründung der ‚Nürnberger Sängertage‘ herantrat. Unlösbar von ihnen war damit auch die Forderung eines neu orientierten Aufführungsstils erhoben worden, der gegen übertriebenen Pathos, gegen Verweichlichung des Chorklangs, gegen Effektspekulationen und musikalischen Spaßtreibereien gerichtet ist. Unserer Dirigenten haben an so manchen Nürnberger Vorbildern sehr schnell erkannt, wie dieser ‚Weg ins Freie‘ zu finden ist, und es war erstaunlich, wie willig und verständnisvoll ihnen dahin nicht nur viele unserer namhaftesten Vereine folgten, sondern auch manche aus den bescheidenen Winkeln der Provinz“.³²¹

Es deutete sich ein Paradigmenwechsel in der Betrachtung des künstlerisch Wertvollen an, nicht nur beim *DSB*, sondern auch im *D.A.S.*. Obwohl Erwin Lendvai für beide Bünde komponierte, war das für seinen kompositorischen Aufstieg, trotz der Konkurrenz der Bünde untereinander, nicht hinderlich, da er es verstand auf hohem Niveau sich auf die aktuellen musikalischen Bedürfnisse der jeweiligen Auftraggeber einzustellen.

³¹⁹ Kießig 1927. Sperrungen im Original.

³²⁰ Bach 1986, 241.

³²¹ *D.S.B.Z.* 1950, 134; aus: Bach 1986, 242.

Die *Zweite Nürnberger Sängerwoche* 1929 führte die Gedanken der ersten Sängerwoche von 1927 fort. Man beklagte die „Musikkrise im Chorgesang“, und meinte damit vornehmlich die Krise des Männerchorgesangs, deren Literatur

„fast ausschließlich von dem Guten des vergangenen Jahrhunderts, das durch seine sentimentale Männerchorkomposition und deren süßlichen Vortrag nicht mit Unrecht sich als Liedertafelei verschrieen gemacht hat“, [lebt].³²²

Es wurden als Ziele wiederum diejenigen von 1927 genannt:

„Erstens soll die Literatur des Männerchorgesanges gehoben und zweitens gleichzeitig die Vortragskunst durch mustergültige Aufführungen veredelt werden.“³²³

So wurde in der Vorbereitung und Auswahl der Literatur zu dieser Sängerwoche auf die „Volkstümlichkeit der einzusendenden Werke gelegt“,³²⁴ damit auch kleineren Vereinen die Gelegenheit gegeben wird, an aktuelle und für ihre Zwecke nützliche Literatur zu gelangen. Fritz Jahn ging in seiner Besprechung zum zweiten Nürnberger Sängerfest auf zwei Neuerungen ein: Auf dreistimmige Chorsätze und auf Chorsätze mit solistischen Einzelinstrumenten.

Vor allem der Einsatz der Einzelinstrumente faszinierte Jahn:

„Hier stehen wir vor der Möglichkeit, neue Wege des Chorgesanges zu finden. Der Klang des Einzelinstrumentes mischt sich sehr gut mit den Männerstimmen und die Ausgestaltung eines Werkes nach der klanglichen Seite eröffnet mannigfache Perspektiven.“³²⁵

Welche in der allgemeinen Diskussion kritisierte traditionelle Haltung er grundsätzlich dem Chorsingen beimaß, kann man an der Einleitung ablesen:

„Chorsingen bedeutet zugleich Gemeinschaftspflege. In seiner heutigen Form als Verein ist der Männerchor Bindeglied weitester Kreise zu gemeinsamem Musizieren und durch die Pflege des deutschen Liedes

³²² Jahn 1929.

³²³ Ebda. Sperrungen im Original. Es sei darauf verwiesen, dass Jahn in seinem Artikel kontrapunktische Kompositionen als zu schwierig für kleine Vereine erachtete und ihm zu volkstümliche Werke ablehnte.

³²⁴ Jahn 1929.

³²⁵ Ebda.

zugleich Förderer und Erhalter deutscher Eintracht. Denn wo noch immer deutsches Lied und deutscher Sang auf der Welt erklangen, haben sich deren Verkünder eng verbunden gefühlt.“³²⁶

Es wurde damit die Frage aufgeworfen, für welche Werke in welchem Stil und für welche Chorgattung komponiert oder bearbeitet werden sollten. In diesen Jahren entbrannte ein heftiger Streit um das Repertoire im Männergesang.³²⁷

Wenngleich sich in den vorhandenen Quellen der *Zweiten Nürnberger Sängerwoche* bisher keine Besprechungen von Lendvai-Kompositionen finden lassen – es stellt sich die Frage, ob überhaupt Chorsätze eingereicht worden waren –, so sind doch die Titel/Untertitel der nach 1929 gedruckten Kompositionen Lendvais interessant. Mit sicherem Instinkt erkannte er den Zeitgeschmack und registrierte genau das Zeitgeschehen. So machte er sich auch den Streit um das Chorrepertoire zunutze und komponierte für viele ‚Geschmäcker‘: Werke mit aktuellen Texten aus der Hand zeitgenössischer Textdichter, aber auch Volksliedbearbeitungen, Volkslieder oder „alte Weisen“ sowohl im homophonen als auch im polyphonen Stil.³²⁸

In den Kritiken dieser Jahre erkennt man einen allmählichen Umschwung in der Bewertung von Volksliedern und der Zuwendung zu einer Zeit, in der noch „wahrhaft echte Volkslieder“ geschaffen worden seien. Beispielfhaft ein Zitat aus der Zeitschrift *Die Musik* von 1930:

„Es fällt auf, daß die Volkslieder um so schöner sind, aus je älteren Zeiten sie stammen. Vergleicht man etwa die Weisen des Lochheimer Liederbuches (14. Jahrhundert) oder Forsters ‚Frische Liedlein‘ (1540) mit Gesängen aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, so wird ein geradezu ungeheurer Abstand offenbar. Und es zeigt sich, daß die Zeit, in der Franz Schubert seine Lieder schuf, keine wahrhaft echten Volkslieder mehr hervorzubringen vermochte.“³²⁹

³²⁶ Ebda.

³²⁷ Vgl. hierzu Keden 2011, 142-159.

³²⁸ So zum Beispiel *Klänge aus Mähren* (A. Dvořák), eine Bearbeitung für vierstimmigen Frauenchor; *Der musikalische Freudenspiegel. Variierte alte lustige Lieder für Männerchor; Frohgesang. Deutsche Volkslieder aus sechs Jahrhunderten in Form von Variationen für Männerchor a cappella; Ostergesänge* op. 62. *Alte deutsche Weisen in Variationsform für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung; Schlichte Weisen für vierstimmigen Männerchor* op. 68; *Lieder im Volkston* nach Texten von F. P. Kürten für Männerchor a cappella, op. 65.

³²⁹ Wolfurt 1930.

Anfang der 1930er Jahre wurde der Bedeutung des Chorsingens der Aspekt des gemeinschaftlichen Musizierens noch stärker betrachtet. So zum Beispiel bei der Tagung in Mannheim „Neue Chormusik 1931 Mannheim“, die auf reges Interesse unter den Musikausübenden jeglichen Genres stieß. In einem Artikel zu der Tagung hieß es:

„Wilibald Gurlitt hatte in seinem einleitenden geistvollen Referat die gedankliche Grundlage gegeben; er hatte vor allem auf die Kantorei des 17. Jahrhunderts hingewiesen, die eine Verwirklichung des Gemeinschaftsgedankens war. Diesem Gedanken kamen Kompositionen von Strawinskij [sic], Haas, Kaminski, Grabner, Groß, Orff, Lendvai und Herrmann am nächsten.“³³⁰

Noch deutlicher stellte eine Besprechung von Rudolf Hunek die Bedeutung des Vokalen für die Gemeinschaft heraus:

„Die Stunde für eine neue Chormusik hat längst geschlagen. [...] Alenthalben macht sich denn das Bedürfnis geltend nach neuer, aus unserer Zeit geborener Chormusik im Sinne des Gemeinschaftskunstwerks, in dem sich der Vokalkörper in erster Linie zu ‚frohem Singen‘, zur Freude des musikalischen Zusammenwirkens vereinigt und angeregt wird. [...] Denn eines ist sicher: Chorisches Singen steht als Symbol des Gemeinschaftsbewußtseins auf festen Füßen, und alle Erneuerung der Gegenwartskunst kann nur vom Vokalen aus geschehen. Auf die Vokalmusik, die jahrzehntelang im Schatten gestanden hat, sind darum wieder alle Augen gerichtet.“³³¹

Den kommenden (Un-)Geist des NS-Regimes lässt sich durchaus in der Besprechung zur *Dritten Nürnberger Sängerwoche* von Fritz Jahn vorausahnen. Die Bedeutung der „Volksmelodie“ und des „Volkstümlichen“ wurde auch hier in deutlichen Worten hervorgehoben:

„D e r G e i s t d e r i n d e n K o m p o s i t i o n e n
s t e c k t, i s t m a ß g e b e n d. Und er ist gesund, abhold jeden hypermodernen Bestrebungen. Kommt doch gerade dem Volkstümlichen hier eine ganz besondere Rolle zu, und die zahlreichen Volksmelodien, teils in Bearbeitungen aus dem noch immer erst teilweise gehobenen

³³⁰ Laux 1931.

³³¹ Hunek 1931.

Liedschatz des 16. Jahrhunderts, teils in eigenen Kompositionen sprechen eine deutliche Sprache. Sie lehren, daß unser Männerchorwesen so unlösbar mit dem Volk verknüpft ist, daß alle Bindungen anderer Art abprallen müssen an dem gesunden Empfinden der Sänger selbst.“³³²

Der Schritt zur Auflösung des Individuums im Kollektiven im Sinne von „Ein Volk – Ein Reich – Ein Führer“ ist hier nicht mehr weit. Ebenso problematisch ist das Adjektiv „gesund“. Auch hier scheint die bekannte NS-Terminologie bereits auf: gesund – ungesund – krank – „entartet“.

In einer Besprechung Jahns in der *Zeitschrift für Musik* zum gleichen Gegenstand wurden die Kompositionen Lendvais, neben denen Armin Knabs, gelobt und den Vereinen ans Herz gelegt:

„Immer noch gibt unter der Chorliteratur der Zeitgenossen E r w i n L e n d v a i den Ton an. Aus den Bedürfnissen und Nöten des Chorgesangs geschaffen, stellen diese Gesänge ein wertvolles Gut dar. Mit sicherem Instinkt für die Möglichkeiten des Männerchors entworfen, klar und einfach in der Linienführung, geschmackvoll in der Harmonik bilden sie bereits heute dankbare Aufgaben unserer Vereine, namentlich auch der kleineren in der Provinz.“³³³

In *Chorgesang nach 1945* bewertete Hans Elmar Bach rückschauend die *Nürnberger Sänger(bundes)wochen* mit den Worten Franz Josef Ewens als „ein kulturelles Ereignis ersten Ranges in der Geschichte der deutschen Chormusik“.³³⁴ Er merkte an, dass

„sich kaum bestreiten [ließ], daß Kurt Lissmann, Erwin Lendvai, Armin Knab, Wilhelm Rettich, Hans Lang, Hermann Erdlen, Joseph Haas und andere, für die sich ‚progressive‘ Chöre ohne verlockende Vorteile und oft genug gegen die Skepsis anderer Sänger stark machten, Impulse weitergaben, die in der Zukunft erhebliche Beachtung finden und Früchte tragen sollten.“³³⁵

³³² Jahn 1931a.

³³³ Jahn 1931b.

³³⁴ Bach 1986, 243.

³³⁵ Ebda, 242f.

3.3.3 Der *Psalm der Befreiung* op. 75 (1931)

Den letzten großen musikalischen Erfolg in Deutschland hatte Erwin Lendvai mit seinem *Psalm der Befreiung* für Männerchor, Sopransolo und Orchester, op. 75 f. Diese Komposition entstand als Auftragswerk für den *Saar-Sänger-Bund* (SSB; heute: *Saarländischer Chorverband*) anlässlich des *11. Deutschen Sängerbundesfestes* 1932 in Frankfurt am Main. In der *Zeitschrift für Musik* wurde der Textdichter Walter Stein (gleichzeitig Schriftführer im SSB) gleichsam als Voranzeige zur Uraufführung zur Entstehungsgeschichte zitiert. Das nationale Pathos in dieser Vorankündigung ist unüberhörbar. Der letzte Satz fasst es zusammen:

„Ein Massenchor von an tausend Sängern steht unter dem Stabe des Bundeschormeisters Philipp Stiliz in der Arbeit, die gigantische Partitur zu bewältigen, die in Frankfurt zum Klingen kommen soll, ebensowohl als ein Bekenntnis der Saarsängerschaft zur deutschen Kunst wie zu deutschem Volkstum.“³³⁶

Die Wirkung auf die Zuhörerschaft wurde in einem Werbeheftchen des Ernst Eulenburger Verlages zusammengefasst. Um einen Eindruck der Komposition auf das Publikum zu gewinnen, werden im Folgenden die im Werbeheft fettgedruckten, beziehungsweise unterstrichenen Textstellen zitiert:

Neue Leipziger Zeitung: „**Ein mächtiges, herrlich klingendes Werk**, (...) zum Schönsten und Wertvollsten der gesamten Männerchorliteratur. (...) Musik eines begnadeten Künstlers“.

Braunschweiger Landeszeitung: „**[Ei]n von klassischer Größe erfülltes, hymnisches Werk**, [das] in der neueren Männerchorliteratur einzig sein wird“.

Deutsche Allgemeine Zeitung: „[G]anz große musikalische Plastik“.

Dresdener Neueste Nachrichten: „Ein Werk von größter Intensität und Abgeklärtheit (...) **mit einer Größe, die in der gesamten, deutschen Männerchorliteratur einzig und einmalig dasteht**“.

Der Abend, Berlin: „[E]in monumentales Werk“.

Magdeburgische Zeitung: „[Kl]assische Größe und Einfachheit. (...) Die kraftvolle Urwüchsigkeit der grandiosen, festverwurzelten Cantus

³³⁶ Stein 1932.

firmus – Technik des Schlußteils sucht in der gesamten, neueren Chorliteratur ihresgleichen.“

Bad-Kreuznacher General-Anzeiger: „[E]in Ereignis, wie es seit Jahrzehnten nicht mehr zu verzeichnen war. Man war hingerissen von der Durchschlagskraft des Werkes. (...) hier stand nur der Komponist Lendvai, fest aus eigener Kraft schöpfend. Er hat aufs neue bestätigt, daß er der Komponist unter den zeitgenössischen Tonsetzern ist“.

Königsberger Hartungsche Zeitung: „[S]tarkes nationales Treuegelöbnis“.

Hallische Nachrichten: „**Ein unerhört gigantisches Werk; die Wirkung ist einfach überwältigend ... Nicht endenwollender Beifall“**

Frankfurter Zeitung: „Ein monumentales Werk“.³³⁷

Neben den zitierten Zeitungen fanden sich noch Kommentare vom *Regensburger Anzeiger*, dem *Schwäbische Merkur*, dem *Mährische[n] Tageblatt*, *Brünn* und dem *General-Anzeiger Frankfurt*. Dem folgte eine ausführliche Werkbesprechung, zitiert aus der *Deutschen Sängerbundes-Zeitung*. Des Weiteren wurde aus Rezensionen verschiedener nationaler und internationaler Musikzeitungen/-zeitschriften (und aus der Verbandszeitung des *Saar-Sänger-Bundes*) zitiert, so zum Beispiel aus folgenden Zeitschriften/Zeitungen: *Zeitschrift für Musik*, *Die Harmonie*, *Melos*, *Die Tonkunst – Deutsche Sängler-Zeitung*, *Evangelische Musikzeitung (Schweiz)*, *Allgemeine Musikzeitung*, *Schweizerische Musikzeitung* und der *Deutsche[n] Tonkünstler-Zeitung*.

³³⁷ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D.23. Fettgedruckte und unterstrichene Satzteile sowie Klammern im Original.

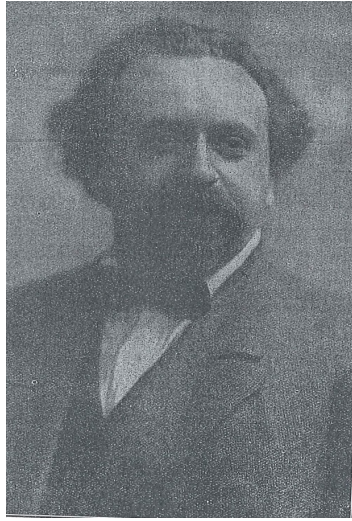


Abb. 17: Portraitfotografie Lendvai in der Neujahrsausgabe der *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* 1932. Ihm wurde anlässlich der Berichterstattung zu *Psalm der Befreiung* die erste Seite gewidmet. In: Archiv des Saarländischen Chorverbandes. *Saar-Sänger-Bund Monatsschrift* Ausgabe Nr. 10; Januar 1932; 11. Jahrgang.

Die Spannbreite der angegebenen Zeitschriften ist beachtenswert, da neben ‚traditionellen‘ Zeitungen auch Zeitschriften, die sich der zeitgenössischen Musik nahe stehend empfanden, aufgegriffen wurden. Lendvai traf mit seiner Tonsprache im Laienchorbereich den Nerv der Zeit.

Der *Psalm der Befreiung* wurde in ganz Deutschland aufgeführt und noch bis 1935 im nationalsozialistischen Deutschland als ein „vaterländisches Bekenntnis“ bezeichnet.³³⁸

³³⁸ Siehe hierzu die Ausführungen in 2.8.2 Lendvais letzter kompositorischer Erfolg: *Der Psalm der Befreiung* op. 75 (1931), 80-85. Der Text wurde nach 1933 auf die besondere Situation des noch nicht zurückgegliederten „Saargebietes“ umgedeutet.

3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935

Psalm der Befreiung

I.
Chor:
Herr! Herr! Höre uns aus der Höhe! Neige dein Ohr zu den Armen! Herr! Herr! Wir sind arm und elend, wir verderben. Wir schleppen unsere Tage wie verschmachtendes Wild.

Nimm Deinen Zornesbecher aus unsern Händen! Du gabst deinen Becher Wein voll grimmigen Zornes an unsere Lippen. Alle Völker nahmen und tranken. Höre, Immanuel, Herrlicher: Laß den Bogen des Friedens wieder hell leuchten über aller Welt!

Der Herr wird rufen aus der Höhe! Und seinen Donner hören lassen aus seiner heiligen Wohnung! Siehe es wird eine Plage kommen — von einem Volk zum andern. Und ein groß Wetter wird erweckt werden. Und die Erschlagenen werden liegen von einem Ende bis zum andern Ende der Erde.

Herr, wir hoffeten, es sollte Friede werden! Herr, wir hoffeten, wir sollten heil werden. Siehe, Dein Licht wirft den Feuer-Schein voll zehrenden Brandes auf unsere Hütten. Alle Scheunen brechen und brennen. Alles durstet, hungert und siechet dahin von Deinem grimmigen Zorne. Hört, Immanuel siegreicher Arm aber bleibt voll Kraft, und Sein Wort bleibt ewig bestehen, ewig in aller Welt!

III.
Chor:
Herr! Erbarme Dich unser und sei uns gnädig, denn satt sind wir von Schmach, ja übersatt vom Spott der Feinde und von dem Hohn der Sieger übersatt.
Herr! Erbarme Dich unser und sei uns gnädig.

Solo:
Lobet den Herrn, denn er segnet das Volk mit Frieden.

Chor:
Lobet den Herrn in seinem Himmel, denn der Herr wird segnen uns mit Frieden. Und er läßt das dürre Land wieder fröhlich stehen und es wird blühen wie die Lilien. — Er öffnet den Blinden die Augen, daß sie schauen sein Licht.

Solo und Chor:
Arme Seele, fürchte dich nicht, und dein Herz sei unverzagt!

Solo:
Lobsinget und jubelt dem Herrn, der allein Wunder tut!

I. Tenor (Chor):
Er wird mit Fittichen gnädig uns decken,
Unter den Flügeln wird Zuversicht sein.
Grauen der Nächte wird nimmer uns schrecken,
Sein Schirm und Schild will uns Frieden verleihn. } *Choral als cantus firmus*
Von Gottes Engeln auf Händen getragen,
Wird hell der Morgen der Freiheit uns tagen.

Solo:
Und das Land wird blühen wie die Lilien.
Er öffnet den Blinden die Augen, daß sie schauen sein Licht.
— — Du hast uns eine kleine Zeit der Engel mangeln lassen.
— — Nun krönst Du uns mit Preis und Ehren.
Lobet den Herrn, denn er segnet das Land mit Frieden.

II. Tenor, I., II. Baß (Chor):
Denn er läßt das dürre Land wieder fröhlich stehen, und es wird blühen, wie die Lilien.
Er öffnet den Blinden die Augen, daß sie schauen sein Licht!
Arme Seele, fürchte dich nicht, sei unverzagt!
— — Der Herr hat uns eine kleine Zeit der Engel mangeln lassen.
— — Nun krönst der Herr uns mit Preis und Ehren.
Lobet den Herrn! Lobet ihn! — Denn nun (mit dem I. Tenor vereint) wird hell der Morgen der Freiheit uns tagen.

Alle:
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Alleluja!
AMEN!

Text aus der Heiligen Schrift zusammengestellt von Walter Stein

ORCHESTERBESETZUNG:
zwei Flöten (2. Flöte auch kleine Flöte), zwei Hoboen (2. Hoboe auch engl. Horn), zwei Klarinetten,
zwei Fagotte; vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen; Pauken; Orgel [ad lib.]; Streichorchester.

Abb. 18: *Psalm der Befreiung*. Text aus der Heiligen Schrift zusammengestellt von Walter Stein. Aus: Klavierauszug zum Werk. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

2

Psalm der Befreiung

Aufführungsrecht vorbehalten

Vorspiel

Ziemlich ruhig Erwin Lendvai, Op. 75

Klavierauszug

pp

pp

p

r. H.

mf

cresc.

f

20

ff

Copyright 1931 by Ernst Eulenburg E. E. 5436 [Text siehe Seite 67]

Abb. 19: Erwin Lendvai: *Psalm der Befreiung*, Vorspiel 1. Seite. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

The image shows a page of a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system starts at measure 30. The second system includes the instruction *con dolore* and a dynamic marking *f*. The third system continues the piece. The fourth system starts at measure 40 and includes a dynamic marking *ff*. The fifth system includes the instruction *poco a poco cresc.* and a dynamic marking *mf*. The sixth system includes the instruction *allargando* and a dynamic marking *ff*. The score concludes with a double bar line and a final chord. The publisher's information 'E. E. 5436' is printed at the bottom center of the page.

Abb. 20: Erwin Lendvai: *Psalm der Befreiung*, Vorspiel 2. Seite. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

3.4 Das künstlerische Ende und Lendvais kompositorisches ‚Vermächtnis‘

Neben dem *Psalm der Befreiung* wurden bis 1935 weiterhin Kompositionen Erwin Lendvais in Nazi-Deutschland aufgeführt. So erfährt man zum Beispiel aus der Kritik der Berliner Volks-Zeitung von einem Konzert in der Philharmonie anlässlich der Saarabstimmung 1935, in der der *Berliner Lendvai-Chor*, unter der Leitung von Georg Oskar Schumann, unter anderem a-cappella-Chöre von Lendvai vortrug.³³⁹

Nach 1935 endete seine Karriere in Deutschland abrupt. 1937 wurde er im Anhang der neunten Auflage des im Musikverlag Tonger gedruckten Werkes *Repetitorium der Musikgeschichte. Das Wichtigste aus der Musikgeschichte aller Kulturvölker in Frage und Antwort* als „Jude“ vermerkt. Im Vorwort zur neunten Auflage schrieb der Herausgeber Otto Girschner:

„Die vorliegende 9. Auflage des ‚Repetitoriums‘ unterscheidet sich in mehrfacher Beziehung von den früheren. Es lag im Verfolg der vom Verlag P. J. Tonger auch in den Tagen des kulturellen Niederganges bewiesenen eindeutigen deutschbewußten Haltung, wenn er für die Folge die Ausscheidung jüdischer Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler aus dem ‚Repetitorium‘ anregte. Dieser Anregung ist statt gegeben worden, und zwar insofern, als die Namen der aus dem Hauptteil des Buches ausgemerzten jüdischen Musiker, mit Beigabe kurzer biographischer Notizen, in einem besonderen Anhang (C) alphabetisch geordnet untergebracht wurden. Bereichert wurde dieser Anhang noch durch viele andere hier in Frage kommende Juden, soweit sie in der breiten Öffentlichkeit bekannt geworden sind.“³⁴⁰

³³⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / D. 22 *Berliner Volks-Zeitung*, (Abendausgabe Nr. 23 vom 14. Januar 1935). Auf diesem Blatt mit der auf einer Schreibmaschine getippten Kritikabschrift, wurden auch die Kritiken von *Das Kleine Journal* (Ausgabe A. Nr. 3 vom 18. – 24. Januar 1935) und der *B.Z. am Mittag* Nr. 13 vom 15. Januar 1935 festgehalten.

³⁴⁰ Girschner 1937.

Im Anhang wurde zu Lendvai lediglich notiert:

„Lendvai, Erwin, 1882 (Budapest); seit 1906 in Deutschland; Lehrtätigkeit; Dirigent des Volkschores in München; Kritiker der ‚Sozialistischen Monatshefte‘; Komponist (u. a. Volksliederbearbeitung und Männerchöre).“³⁴¹

Mit der Herausgabe des berüchtigten *Lexikon der Juden in der Musik* von Theo Stengel und Herbert Gerigk im Jahr 1940 wurde Erwin Lendvai endgültig aus der deutschen Musikszene verbannt.³⁴² Auch Hans Joachim Moser, der noch das Geleitwort zu Lendvais *Schola cantorum* schrieb, mit dem er sich über Kompositionsstile einzelner Komponisten aus der Renaissance und Barockzeit unterhielt, dem Lendvai satztechnische Hinweise gab, vermerkte 1943 ganz in der Linie der neuen Machthabern in seinem Musiklexikon hinter dem Namen „Lendvai, Erwin“ nun ein „j“.³⁴³

Aus der Fülle seiner Chorwerke gab Lendvai im englischen Exil – gleichsam als sein ‚musikalisches Testament‘ – 1946 in einem Brief an seinen Schüler Max Büsler Kompositionen an, die ihm als seine Wichtigsten erschienen:

„Ich nehme an, dass durch die nazionalistischen [sic] Schurken mein gesamtes Schaffen erledigt ist, aber ich habe einige Werke geschaffen, die es verdienen, am Leben zu bleiben. Dir Max, dem alle Gaben eines hervorragenden Chorleiters gegeben sind, Dir anvertraue ich dieses ‚Erbe‘. Es sind folgende meiner Werke, die ich Dir ans Herz binden möchte:

1. Einklang, op. 20 (Schott)
2. Anno Domini 1917 (ebenf.)
3. Busslied, aus der Sammlung ‚Weltgesang‘ (Schott)
4. Säerspruch (Hug)
5. Wir wollen bauen (D.A.S.)³⁴⁴

³⁴¹ Ebda.

³⁴² Siehe hierzu Brusniak 2008, 197-206.

³⁴³ Moser 1943, 496.

³⁴⁴ Die Kompositionen Einklang und Anno Domini 1917 (aus: *Neue Dichtung* op. 19, Nr. 16 und Nr. 13) sind in Anlage XIV: Zwei Beispiele aus Lendvais musikalischem ‚Vermächtnis‘, 340-352 abgedruckt.

Ich könnte oder ich möchte noch eine lange Reihe zufügen, habe aber alles vergessen.“³⁴⁵

Unmittelbar nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus in Deutschland führten Freunde und Verehrer Lendvais wieder Konzerte von ihm auf. Schließlich wurde es aber über Jahrzehnte still um ihn, bestenfalls tauchte er schlaglichtartig auf.³⁴⁶ In den letzten Jahren findet man allmählich seinen Namen in Chorwettbewerben, in Chorkonzerten als auch in Chorbüchern wieder.

3.5 Exkurs: Die Lendvai-Chöre

Eine besondere Form der Verehrung zeigt sich in den Chören, deren Namen sich auf einen Musiker bezieht. Je nachdem welcher Komponist und/oder Chorleiter Pate für den Chornamen steht, entscheidet über den Schwerpunkt der musikalischen Rezeption beziehungsweise über die musikalischen Ideen und Visionen des Chores. Noch zu Lebzeiten Erwin Lendvais nannten sich nachweislich drei Chöre nach ihm. Die rudimentär erhalten gebliebenen Dokumente zeigen eindrücklich, dass in den Lendvai-Chören, die allesamt dem *D.A.S.* angehörten, der musikalische Leistungsgedanke im Mittelpunkt stand, was sich auch in den Kritiken der Konzerte widerspiegelte.³⁴⁷ Sehr beachtlich ist die Tatsache, dass sich in der Mitte der 1920er Jahren nicht nur in der Metropole Berlin eine Chorvereinigung auf Lendvai bezog, sondern auch im rheinlandpfälzischen Kaiserslautern.

³⁴⁵ Brief von Erwin Lendvai an Max Büsser vom 23. September 1946. In: PBA Briefe an Max Büsser, 204.

³⁴⁶ So zum Beispiel 1951 bei den *Mainzer Singewochen*. Siehe hierzu Gappenhach 1953. Aber auch 1979, während den vom *DSB* initiierten *Tage[n] der Chorischen Gebrauchsmusik*, an denen unter der Rubrik „Vergessene Chorkompositionen“ Werke von ihm aufgeführt wurden. Siehe hierzu Bach 1986, 257.

³⁴⁷ Zu den Aufgaben eines Chorleiters und der Mitgliedschöre des *D.A.S.* siehe den ausführlichen Aufsatz von Walter Hänel „Wege zu vorbildlicher Programmgestaltung“ im Festbuch *Erstes Deutsches Arbeiter-Sängerbundesfest Hannover 1928*, 107-113.

3.5.1 Der *Berliner Lendvai-Chor*

Eine Festschrift aus dem Jahr 1953 anlässlich des 60jährigen Stiftungsfestes des *Berliner Lendvai-Chores* ermöglicht es die Geschichte dieser Chorvereinigung in Grundzügen nachzeichnen zu können.³⁴⁸ 1893 beschlossen demnach 30 Mitarbeiter der Firma Julius Pintsch³⁴⁹ einen Chor zu gründen. Da man sich über den Namen nicht einigen konnte, nannte sich der Chor „Männerchor Namenlos“. Victor Dillenberger, bis 1908 Chorleiter („Chormeister“) des Männerchores, formte den Chor „zu einem guten und beachtlichen Klangkörper“.³⁵⁰ Unter seiner Leitung nahm der Chor an fünf Sängerpokalwettstreiten teil und konnte hierbei zweimal den 4. Preis (1897 und 1898), einmal den 2. Preis (1900) und zweimal den 1. Preis erringen (1899 und 1904; bei letzterem mit Max Bruchs *Vom Rhein*). Nachfolger Dillenbergers wurde Emil Thilo, unter dessen Leitung sich der Chor künstlerisch weiterentwickelte:

„Neben schweren a-capella-Chören wurden auch Werke mit Orchesterbegleitung zur Aufführung gebracht. Besondere Erfolge erzielte die Arbeitsgemeinschaft der drei Chöre ‚Osten‘, ‚Wedding‘ und ‚Namenlos‘ unter der Leitung von Emil Thilo, deren Konzerte mit über 300 Sängern in Verbindung mit dem Philharmonischen und Blüthner-Orchester ausverkauft waren. Das ‚Erntelied‘ von Fried, ‚Columbus‘ von Zöllner und die ‚Fritjof-Sage‘ von Max Bruch können als Höhepunkte der Thiloschen Dirigententätigkeit bezeichnet werden.“³⁵¹

Nachfolger Thilos wurde 1926 der erst 23jährige Georg Oskar Schumann, der sich gegen 63 Mitbewerber behaupten konnte. Unter ihm erreichte der Chor den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit. Neben der künstlerischen Leistung steigerte sich auch die Zahl der Mitglieder. In der Festschrift *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953* wurde hierbei die besondere „organisatorischen Fähigkeiten“ Hermann Krohs herausgestellt. Kroh übernahm 1905 die Funktion des ersten Vorsitzenden, die er über 30 Jahre inne hatte. In diesen Jahre stieg die Mitgliederzahl „von 44 im Jahre 1904 auf 135 im Jahre 1914, um dann in den Jahren

³⁴⁸ Siehe *Festschrift 60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

³⁴⁹ Carl Friedrich Julius Pintsch (1815–1884) war ein Berliner Industrieller, dessen Erfolg darauf beruhte, dass er u.a. eigene Gasmesser erfand, Gasglühlichtbrenner für Eisenbahnwaggons entwickelte sowie mit Gaslicht ausgestatteten Bojen, den „Pintsch-Bojen“. Siehe hierzu Kühnel 2015.

³⁵⁰ Siehe *Festschrift 60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

³⁵¹ Ebda.

1930-1932 die stattliche Zahl von 230 aktiven Sängern zu erreichen.“³⁵² Auf Krohs Initiative hin „erfolgte 1910 der Eintritt in den Arbeitersängerbund, in dem ‚Namenlos‘ bald zu den maßgeblichsten Männerchören in Berlin gehörte.“³⁵³

Im Dezember 1927 wurde der Chorname *Namenlos* in *Lendvai-Chor* geändert. Hierzu die Festschrift von 1953 mit bemerkenswerten Prädikaten für den Komponisten Erwin Lendvai:

„Um den berechtigten Kritiken bezüglich des Namens des Chores gerecht zu werden, beschloß der Chor im Jahre 1927, den zu der Zeit erfolgreichsten und modernsten Arbeiterkomponisten Erwin L e n d v a i zu bitten, die Patenschaft durch Bereitstellung seines Namens für den Chor zu übernehmen. Durch die Aufführung der künstlerisch-wertvollen Werke Erwin Lendvais wurde der Chor mit seinem Dirigenten Georg Oskar Schumann einer der leistungsfähigsten Männerchöre der Deutschen Arbeiter-Sänger-Bewegung. Anlässlich unserer Rheinreise war es für jeden Sänger ein Erlebnis, Erwin Lendvai bei einem Konzert in Koblenz begrüßen zu dürfen. Mit Bewunderung folgte er den Leistungen von Chor und Dirigenten, wobei auch einige Uraufführungen von Lendvai mit großem Erfolg gebracht wurden.“³⁵⁴

Interessanterweise wurde der Erfolg des Chores nicht nur auf die künstlerische Leitung zurückgeführt, sondern auch auf den Gehalt der Lendvai-Kompositionen.

Als Patengeschenk widmete Erwin Lendvai 1928 dem *Berliner Lendvai-Chor* aus *Vita victrix – Gesänge der Lebensbejahung* op. 45 die Nummer 1 *Ahoi!*. Dem Leiter Georg Oskar Schumann widmete er im gleichen Jahr aus *Stahlklänge* op. 57 die Nummer 4 *Weltsturm saust!*.

In Kestenbergs *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931* steht unter der Rubrik „Chorgesangwesen Stadt Berlin Männerchöre“:

„Dem ‚Deutschen Arbeiter-Sängerbund‘ gehören u.a. folgende Männerchöre mit 50 und mehr Mitgliedern an: Berliner Lendvai-Chor
Vorsitzender: Hermann Kroh. Dirigent: Georg Oskar Schumann. 220

³⁵² Ebda.

³⁵³ Ebda.

³⁵⁴ Siehe Festschrift *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7. Sperrung im Original.



Abb. 21: Der *Berliner Lendvai-Chor* in Havelberg 1934. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

aktive, 15 passive Mitglieder. Wochenbeitrag: M -,40. Der Chor veranstaltet jährlich 1 Konzert mit Orchester, außerdem 2 Saalkonzerte, 2 Sommerkonzerte und 8 Freikonzerte in Krankenhäusern, Gefängnissen und auf öffentlichen Plätzen ohne Orchester. Als Orchester werden das ‚Berliner Sinfonie-Orchester‘, das ‚Berliner Tonkünstler-Orchester‘ oder das Berliner ‚Konzert-Orchester‘ herangezogen. Außer in seinen eigenen Konzerten singt der Chor in den Bundeskonzerten. Die Konzerte des Chores finden im Saalbau Friedrichshain statt. Die Veranstaltungen des Vereins sind als gemeinnützig anerkannt. Der Chor unternimmt alle zwei Jahre eine Sängerfahrt. Der Chor veranstaltet Stimmbildungskurse für seine Mitglieder. [...] Der Chor besteht fast durchweg aus Arbeitern; die Übungsstunden weisen einen Besuch von 100 % auf.“³⁵⁵

³⁵⁵ Kestenberg 1931.

Nach 1933 musste der Chor seinen Namen *Lendvai* ablegen und wurde nach der Auflösung des *D.A.S.* unter dem Namen *Arion* dem *DSB* eingegliedert.³⁵⁶ 1937 wurde der Chor schließlich wegen „politischer Unzuverlässigkeit“ aufgelöst, „unter Beschlagnahme des Vereinsvermögens und wertvollen Notenmaterials. Dem Chor wurde gestattet, sich mit 50 Mitgliedern einer anderen Chorvereinigung anzuschließen, wozu sich der Chor ‚Lyrania‘ unter der Leitung von Sangesbruder August F i s c h e r bereit erklärte. Georg Oskar Schumann übernahm die künstlerische Leitung des Chores ‚Lyrania‘. Eine weitere Gruppe sang in dem Männerchor ‚Lyra‘ Lichtenberg, unter der Leitung von Georg M a a ß weiter.“³⁵⁷ Im Verlauf des II. Weltkrieges wurde das Proben und die Konzertaufführungen immer unregelmäßiger, 1945 wurde die Chorarbeit endgültig eingestellt. In der Festschrift fand der Tod des ersten Vorsitzenden Hermann Kroh mit seiner Frau und Tochter an Weihnachten 1943 aufgrund des „grausamen Bombenkrieges“³⁵⁸ besondere Erwähnung.

1948/1949 „schuf sich auch der Lendvai-Chor wieder eine feste Grundlage.“³⁵⁹ Am 16. Januar 1952 übernahm Georg Oskar Schumann erneut die Leitung des Chores. Zu diesem Zeitpunkt zählte der Chor bereits wieder 120 Mitglieder.

Die Festschrift widmete sich auf einer Seite in einem sehr positivistischen und kritiklos gehaltenem Aufsatz auch dem Namensgeber des Chores. Dabei beschränkte man sich in seiner einen Absatz umfassenden extrem verkürzten Biographie erstaunlicherweise nur auf vier Daten, wobei sogar Todestag und -ort fehlten:

„Die Heimat Erwin L e n d v a i s ist Ungarn. Er wurde am 4. Juni 1882 in Budapest geboren. Er war einer der besten Kenner der deutschen Sprache und Literatur seiner Zeit. Als Freund Giacomo Puccinis kam er mit dessen Empfehlung 1906 nach Deutschland. Er wirkte 1913-1914 als Lehrer für Musiktheorie in Hellerau bei Dresden und übernahm im Jahre 1928 als Dirigent den Volkshor München-West. Auf diesem verantwortlichen Posten stellte er sich in die Reihe derer, die unserem proletarischen Musikschaffen mit Hingabe dienten.“³⁶⁰

³⁵⁶ Zur Rolle des *DSB* im III. Reich siehe Prieberg 1982, 192-200.

³⁵⁷ Siehe Festschrift *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7. Sperrung im Original.

³⁵⁸ Siehe Festschrift *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7. Sperrung im Original.

³⁵⁹ Ebda.

³⁶⁰ Ebda.

Zu Erwin Lendvais pädagogischem Geschick schrieb die Festschrift bezugnehmend auf einen Chorleiterkurs 1929 in Stockdorf/München:

„Seine Kurse über Chorpolyphonie bezeichnet Erwin Lendvai als Handwerkslehre. Abhold aller Schulbuchweisheit weiß er die in jedem einzelnen seiner Schüler schlummernde schöpferische Begabung zu wecken und darüber hinaus den Schülern zur Selbsttätigkeit zu erziehen. Was Erwin Lendvai zu geben wußte wie keiner, ist der Einblick in die Werkstatt des produktiv Schaffenden. Woher er sein künstlerisches Schaffen nahm: Drei Quellen sind es, von denen er selbst spricht: Bach, Mozart und das deutsche Volkslied.“³⁶¹

Hinsichtlich der Lendvaischen kompositorischen und pädagogischen Motivation ist zu lesen:

„Erwin Lendvais Bestrebungen zielten dahin, dem Chorgesang die Stellung zu geben, die er um 1500 und 1600 inne hatte: Vielgestalteter, lebenssprühender Ausdruck eines verbindenden, gemeinsamen Erlebnisses.“³⁶²

In diesem Kontext wurde er indirekt in eine Reihe mit etlichen Komponisten der Renaissance und Barockzeit gestellt.

Sehr erstaunlich und wohl aus dem Blickwinkel der (musik-)politischen Ausrichtung der ehemaligen DDR zu werten, ist ein Text zu zwei bedeutsamen Zeitgenossen Lendvais zu beurteilen, der die herausragende Leistung und Stellung Lendvais zu seiner Zeit begründen sollte:

„Während die damals Führenden in der Musikwelt, Richard Strauß [sic] und Paul Hindemith, sich nicht verstehen konnten, der deutschen Arbeiterschaft und den deutschen Arbeitersängern – wie es dereinst Franz Liszt und Hans von Bülow getan – aus ihrer Schatzkammer auch nur eine kleine Gabe zu spenden, weil Arbeitsüberhäufung auf der einen Seite, Ablehnung alles ‚Tendenziösen‘ in der Kunst auf der anderen, ihnen kühles Schweigen oder reserviertes Zurückhalten

³⁶¹ Ebd. Der Textabsatz ist die Zusammenstellung des Kommentars eines Kursteilnehmers in der *DASZ* vom 15. September 1929. Der volle Wortlaut ist in Anlage XII Paul Fleischer: *Drei Wochen bei Erwin Lendvai* (1929), 337-338, nachlesbar.

³⁶² Siehe Festschrift *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7. Sperrung im Original.

auferlegte, hat Erwin Lendvai – jahrelang Mitarbeiter der ‚Sozialistischen Monatshefte‘ – seine Kräfte mutig und bejahend in den Dienst einer jungen vorwärtsstrebenden Bewegung gestellt. Die künstlerische Produktivität Erwin Lendvais war ungeheuerlich. Weit über 500 Chorwerke hat Erwin Lendvai geschaffen.“³⁶³

Wann der *Berliner Lendvai-Chor* seine Chortätigkeiten einstellte konnte bisher nicht festgestellt werden.³⁶⁴

3.5.2 Der *Lendvai-Chor Kaiserslautern*

Bereits am 7. Juni 1924, drei Jahre vor dem *Berliner Lendvai-Chor*, konstituierte sich in Kaiserslautern ein Chor, der sich als Paten seines Chornamens ebenfalls Erwin Lendvai erkor. Über diesen Chor und dessen Geschichte sind nur noch wenige Dokumente erhalten. Im *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931* findet sich ein kleiner Hinweis unter der Rubrik „Chorgesangwesen Freistaat Bayern Gemischte Chöre“:

„Kaiserslautern: Lendvai-Chor

Der Lendvai-Chor ist ein gemischter Chor und gehört dem „Deutschen Arbeiter-Sängerbund“ an. 145 aktive Mitglieder, und zwar: 80 Männer, 65 Frauen; 110 passive Mitglieder. Monatsbeitrag: M -,80. Der Dirigent ist im Hauptberuf Lehrer. Der Verein singt Männer- und gemischten Chor.“³⁶⁵

Bei dem im Jahrbuch angegebenen Lehrer handelt es sich um Heinrich Krehbiel, der den Chor seit seiner Gründung 1924 leitete. Dem *Lendvai-Chor Kaiserslautern* widmete Erwin Lendvai als Patengeschenk sein Opus 17 *Fünf ernste Gesänge für Männerchor a capella*.

Die Bezeichnung „Ehrendirigent“ lässt die Annahme zu, dass Krehbiel als Dirigent offensichtlich schon längere Zeit tätig war. In der Online-Veröffentlichung *Chronik Kaiserlautern-Erlenbach. Die Chronikhomepage* tritt er lediglich als Hilfslehrer aus Kaiserslautern in Erscheinung ohne nähere Angaben zu weiteren (musikalischen)

³⁶³ Ebda.

³⁶⁴ Eine Anfrage an den Chorverband Berlin blieb ohne Antwort.

³⁶⁵ Kestenbergl 1931.

Tätigkeiten.³⁶⁶ Woher Krehbiel die Ehrenbezeichnung für den erst gegründeten Chor bezog, wurde in den vorhandenen Quellen nicht erwähnt.

Wenngleich der Chor selbstverständlich das „Patengeschenk“ und bis zum Erscheinen des Kestenberg-Jahrbuches von 1931 mehrere Konzerte aufgeführt haben wird, findet sich im Stadtarchiv Kaiserslautern lediglich ein Konzerthinweis auf ein Konzert am 1. November 1925 zu Allerheiligen. Erstaunlicherweise wurde der Chor dabei von dem damaligen Dirigenten des Opernhauses Kaiserslautern Rudolf Moralt (1902–1958), einem Neffen von Richard Strauss, dirigiert. Dieses Konzert fand in der *Pfälzischen Presse* vom 3. November 1925 hohe Beachtung.

Lendvai-Chor Kaiserslautern
Mitglied des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes

Allerheiligen-Konzert
am Sonntag, den 1. November 1925
nachmittags 5 Uhr in der städtischen Fruchthalle

REQUIEM
(Totenmesse)
in 7 Teilen für Soli, gemischten Chor und Orchester von
Giuseppe Verdi

Leitung: Rudolf Moralt

Mitwirkende:
Gertrud Klamann, Sopran, Maria Vonderflinn, Alt
Hanns Trautner, Tenor, Fritz Schweinsberg, Bass
das städtische Orchester, der gemischte Chór des Vereins

1. Requiem und Kyrie (Soli und Chor)
2. Dies irae (Soli und Chor)

PAUSE

3. Domine Jesu, Offertorium, vierstimmig
4. Sanctus, Doppelfuge, zweichörig
5. Agnus Dei, (Sopran, Alt und Chor)
6. Lux aeterna (Alt, Tenor und Bass)
7. Libera me, Sopransolo, Chor, Schlussfuge

Westfälische Verlagsanstalt und Buchdruckerei Kaiserslautern

Abb. 22: Konzertankündigung *Lendvai-Chor Kaiserslautern*. In: Zeitgeschichtliche Dokumentation des Stadtarchivs Kaiserslautern (ohne Signatur).

³⁶⁶ Uhrig 2015.

Im Stadtarchiv Kaiserslautern befinden sich noch die Gründungsstatuten des Lendvai-Chores Kaiserslautern vom 7. Juni 1924, die Aufschluss geben u.a. über Ziele des Chores. Diese wurden unter §2 „Art und Zweck des Vereins“ prägnant zusammengefasst:

„Der ‚Lendvai-Chor‘ ist ein freier Arbeiter-Gesangverein, dem ‚Deutschen Arbeiter-sängerbund‘ [sic] angegliedert, und eine, den Kulturidealen des Sozialismus dienende und dieselben verfolgende, Vereinigung von Männern und Frauen, welche es sich durch ihren Zusammenschluss zur Pflicht gemacht haben, durch die Pflege des mehrstimmigen Männer- und Frauenchorgesanges, auf den Geist des Proletariats bildend und veredelnd einzuwirken.“³⁶⁷

Um diese Ziele zu erreichen, „dienen vor allen Dingen die wöchentlichen Gesangsproben unter der Leitung des 1. Dirigenten, dann die Veranstaltung von Konzerten, sowie proletarischer und bunter Abende usw.; ferner die gesangliche Unterstützung aller linksgerichteten Arbeiterparteien und freien Gewerkschaften bei besonderen festlichen Anlässen (Maifeier, Revolutionsfeier usw.), sowie die Unterstützung, der dem hiesigen Sportkartell angeschlossenen Sportvereine.“³⁶⁸

Die vom Chor aufgrund der festgelegten Vereinssatzungen musikalisch zu unterstützenden Anlässe, zu denen man sich durch Mitgliedschaft ideologisch verpflichtete, zeigt die gewollte politische Dimension der Arbeiterchöre während der Weimarer Republik.³⁶⁹ Folgerichtig konnte der Ausschluss bei einem „Verstoß gegen das Vereinsstatut oder Vereinsbeschlüsse“³⁷⁰ erfolgen. Für aktive Mitglieder kam noch der regelmäßige Probenbesuch mit den damals üblichen restriktiven Folgen eines Zuwiderhandelns verpflichtend hinzu.³⁷¹

³⁶⁷ Aus: Statuten des Lendvai-Chor Kaiserslautern Mitglied des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Gegründet am 7. Juni 1924). In: Bibliothek des Stadtarchivs Kaiserslautern. Signaturnummer s6038. Für diesen Hinweis herzlichen Dank an Herrn Mario Aulenbacher, Archivar des Stadtarchiv Kaiserslautern. Es fällt im Text auf und entsprach den gesellschaftlichen Gepflogenheiten jener Zeit, dass der Mann vor der Frau genannt wurde.

³⁶⁸ Ebda. §3. Mittel.

³⁶⁹ Vgl. §7. Mitgliedschaft: „Mitglied kann jede Person werden, die vorliegendes Statut völlig anerkennt, und deren **kulturellen Tendenzen sich mit den in diesem Statut festgelegten Tendenzen des Vereins decken. Männliche** Mitglieder müssen das **18.**, **weibliche** das **16. Lebensjahr** bereits überschritten haben.“ AaO. Fettdruck im Original.

³⁷⁰ Ebda.

³⁷¹ Vgl. §7, Absatz 3: Ausschluß kann erfolgen b) **Bei aktiven Mitgliedern wenn sie dreimal unentschuldigt aus der Singstunde ferngeblieben sind und einer schriftlichen Vorladung, zwecks Rechtfertigung vor dem Vorstand, keine Folge leisteten.**“ AaO. Fettdruck im Original.

In den Statuten wurden zum Teil sehr rigide Pflichten der Mitglieder festgelegt, die in manchen Punkten die obrigkeitshörige Gesellschaft erkennen lässt:

„Pflichten:

- a) Jedes Mitglied verpflichtet sich bei seinem Eintritt in den Verein die wöchentlichen Gesangsproben im Interesse eines produktiven Zusammenarbeitens regelmäßig und pünktlich zu besuchen und sich den Anordnungen seitens des Dirigenten und 1. Vorsitzenden zu fügen [...].
- b) Das Rauchen und Sprechen während der Singstunden ist nicht gestattet.
- c) Mitglieder, die eine gewisse Frist, welche jeweils vom Vorstand festgelegt wird, vor einer öffentlichen Veranstaltung (z.B. Konzert) der Singstunde ferngeblieben, oder mit ihrem Monatsbeitrag im Rückstande sind, können bei dieser Aufführung nicht aktiv mitwirken, bezw. [sic] dieselbe nicht unentgeltlich besuchen. Ersteres gilt besonders für aktive, letzteres vornehmlich für passive Mitglieder.“³⁷²

Über die Geschichte des Chores während, bzw. nach dem III. Reich, konnte bisher nichts gefunden werden. Es ist anzunehmen, dass sich der *Lendvai-Chor Kaiserslautern* im Zuge der Auflösung des *D.A.S.* im Jahr 1933 ebenfalls auflöste.

3.5.3 Das Erwin Lendvai-Quartett Leipzig

Bei dem *Erwin Lendvai-Quartett Leipzig* handelte es sich um ein achtköpfiges Männerensemble unter der Leitung von Walter Hänel. In allen Kritiken des Ensembles wurden die qualitativ hochstehenden Darbietungen herausgestellt. Beachtenswerterweise befanden sich im Repertoire des Quartetts auch Chorwerke solcher Komponisten, die von Lendvai selbst weniger geschätzt wurden. So führte Walter Hänel mit dem *Erwin Lendvai-Quartett* beispielsweise mit dem Chorsatz *Glück* eine Schönbergkomposition als Uraufführung auf. Aufgrund der historisch bemerkenswerten Aufführung einer Schönbergkomposition für und von Arbeitersänger, wird die Kritik von Rudolf Brauner zur Uraufführung von *Glück* in der *Deutschen Arbeiter-Sängerzeitung* vom 15. November 1929, mit einer Einleitung von Walter Hänel, vollständig zitiert:

³⁷² Vgl. §6. Rechte und Pflichten der Mitglieder. 2. Pflichten. AaO.

„Am 3. November brachte das Erwin Lendvai-Quartett, Leipzig, ein Männerchorwerk von Arnold Schönberg, ‚Glück‘, im Berliner Rundfunk zur Uraufführung. Das Werk befindet sich in der Männerchorsammlung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Die von Schönberg selbst gedichteten Verse lauten:

G l ü c k

Glück ist die Fähigkeit,
Es noch zu wünschen,
Es noch nicht genossen zu haben,
Es noch winken zu sehen:
Solange es sich versagt, ist es Glück.
Oder:
Wenn es entschwinden könnte,
Wenn man es nicht erwartet,
Wenn man es nicht verdient:
Solange man es noch hat, ist es Glück.
Oder:
Wenn man´s nicht benenn kann, nicht weiß, worin es besteht,
Nicht glaubt, daß andere es kennen:
Solange man es nicht begreift, ist es Glück.

Arnold Schönberg war von der Wiedergabe dieses ungemein schwierigen Chores, den er, krank zu Bette liegend, nur im Lautsprecher verfolgen konnte, so begeistert, daß er dieser achtköpfigen unentwegt vorwärtsschreitenden proletarischen Sängerschaft die Uraufführung weiterer fünf Männerchöre, die er nach eigenen Dichtungen in Arbeit hat, überlassen wird. Die Uraufführung dieser Chöre durch das Erwin Lendvai-Quartett hat sich der Berliner Rundfunk gesichert. Ueber [sic] Arnold Schönbergs Chorschaffen unterrichtet uns des näheren Jascha Horenstein in der ‚Deutschen Arbeiter-Sängerzeitung‘, Jahrgang 29, Heft 7, Seite 125: ‚Arnold Schönbergs Chorwerke‘. Meister Arnold Schönberg war in seiner Jugend als Dirigent in fünf Wiener Arbeitergesangsvereinen tätig. Daß er sich auch heute noch lebhaft für unsere Bewegung interessiert, hat er durch die Ueberlassung [sic] einer Originalkomposition für unsere Männerchorsammlung bewiesen, für die er eigens den soeben uraufgeführten Chor ‚Glück‘ geschrieben hat. Arnold Schönberg, ‚charakteristischer Repräsentant oder Exponent der Neuen Musik‘, der in seinem Schaffen, trotz maßloser Anfeindungen unbeirrt eigene Wege geht, wurde 1925 als Nachfolger Busonis zur Leitung einer Meisterklasse an die Berliner Hochschule für Musik berufen, an der er heute noch wirkt. W.[alter] H.[änel]

Das Unmöglichscheinende wurde zur Tat! Arnold Schönberg, der vielgerühmte und h e u t e noch vielgeschmähte Meister und Führer der musikalischen Moderne komponierte für unsere Männerchorsammlung den Männerchor ‚Glück‘. Gewiß das schwierigste Chorstück der Sammlung; so unerhört schwierig, das die praktische Aufführungsmöglichkeit von vielen Fachmännern nicht nur bezweifelt, sondern überhaupt verneint, und als ‚Paradestück‘ der Sammlung bezeichnet wurde. Und trotzdem! Schneller als man erwartet hatte, kam die Uraufführung zustande; unter Umständen, auf die näher einzugehen ich mir nicht versagen will. Der Berliner Rundfunk richtete in seinem Wochenprogramm eine Sendestunde ‚Arbeit in Musik und Dichtung‘ ein. Der musikalische Leiter des Berliner Rundfunks, ein Schüler Schönbergs, von irgendeiner Seite auf unseren Bund und seine Musikberatungsstelle aufmerksam gemacht, wandte sich eines Tages telefonisch mit der Bitte an uns, ihm bei Aufstellung des Programms behilflich zu sein. Unser Musikberater, Walter Hänel, ging noch am gleichen Tage, bepackt mit Männer-, der Gemischten Chorsammlung und anderen ihm zu Verfügung stehenden Tendenzchorwerken zu einer Aussprache. Der Rundfunkmusikbeirat war von der Männerchorsammlung begeistert und wählte folgende Werke aus: Heinz Tiessen: ‚Arbeitsrhythmus‘, Felix Malden: ‚Der Arbeitsmann‘, Erwin Lendvai: ‚Gethsemane‘, ‚Glockenlied‘, ‚Kampflied der Arbeit‘ und Arnold Schönberg: ‚Glück‘. Walter Hänel sagte die Mitwirkung des von ihm geleiteten Erwin Lendvai-Quartetts zu. Das war genau 14 Tage vor der Aufführung. Der Vertrag war abgeschlossen, aber noch kein Ton dieses Programms studiert. Ein ganz verwegenes Husarenstück! Allein 25 Stunden wurden für das Studium des Schönberg-Chores aufgewandt, dessen Aufführungsdauer nur eine Minute beträgt. Ob sich unter solchen Umständen, diesen Chor zu studieren oder gar aufzuführen lohnt? Für den musikalischen Fachmann, aber auch für den musikverständigen Laien unbedingt j a ! Für uns, die wir bei der Aufführung persönlich anwesend sein konnten, war die Wiedergabe dieses Werkes ein Erlebnis. Und auch viele Hörer bestätigten uns nachträglich unsere Eindrücke. Man braucht sich nur der Mühe zu unterziehen und den Chor in seiner Anlage, seinem Aufbau und seiner Durchführung genauer zu studieren. Man kommt da auf ungeahnte Schönheiten. Er ist ein Wunderwerk! Nicht nur gekonnt, errechnet, erdacht, sondern e r f ü h l t, rhythmisch und dynamisch überaus differenziert, von

subtilen Klangwirkungen, die einfach Staunen und Begeisterung erregen. Die Aufführung selbst war über jedes Lob erhaben. Diese acht Sangesgenossen, die tagsüber in harter Berufsarbeit stehen, sind von einem ernsten Kunstwillen, gepaart mit eisernem Fleiß, beseelt, der seinesgleichen sucht oder besser: nicht findet. Der Chor wurde mit scheinbarer Leichtigkeit, spielender Sicherheit und Selbstverständlichkeit gesungen, die die enormen Schwierigkeiten nicht im geringsten ahnen ließen. Eine ausgezeichnete Leistung bot dieses Doppelquartett auch mit Felix Maldens sehr schwierigem ‚Arbeitsmann‘, Lendvais ‚Glockenlied‘ und ‚Gethsemane‘. Das ‚Kampflied der Arbeit‘ mit seiner ungeheuer wuchtigen, nur im Massenchor wirkenden Schlußsteigerung wurde nicht minder gut gesungen, aber acht Sänger können nicht 800 ersetzen, auch nicht bei technisch vollendeten ‚Laut‘-Sprechanlagen. Hervorragenden Anteil an dem guten Gelingen dieser Rundfunkstunde hatten noch Fritz Genschow und Hannah Zweig, die mit Rezitationen sozialer Dichtungen von Bröger, Barthel, Dehmel, Messen u.a. die Vorträge des Erwin Lendvai-Quartetts umrahmten. Aber Hauptzweck dieser Zeilen bleibt doch, das Ereignis der Uraufführung des Schönbergschen Männerchors ‚Glück‘, die nicht mit Glück, sondern mit großem Können und überlegener Meisterschaft erfolgte, aufzuzeichnen und zur Nachahmung anzuregen. Dem Lendvai-Quartett ist damit abermals ein kühner Sprung in künstlerisches Neuland gelungen. Mögen sich im D.A.S. recht bald Nachahmer finden.“³⁷³

Von den wenigen noch erhaltenen Dokumenten zum *Erwin Lendvai-Quartett* gehört eine Konzertkritik in der *Deutschen Arbeiter-Sängerzeitung* aus dem Jahr 1925 von dem Autor und Journalisten Hans Otto Henel, der das hohe Niveau der Konzerte und die semiprofessionelle Leistung dieses aus Arbeiter bestehenden Quartetts herausstellt:

„Das Erwin Lendvai-Quartett in Leipzig unter der Leitung Walter Hänels vermittelte mit seinem Herbstkonzert einen ganz ungewöhnlichen Genuß. Wir Leipziger sind gewiß verwöhnt und nicht ohne weiteres zum Enthusiasmus bereit, und wenn die 1500 [!] Besucher im großen Rathaus-saale begeistert sind, muß ihnen schon Außerordentliches geboten werden. Das Quartett steht jetzt auf einer Höhe, die wahrscheinlich nicht überboten werden kann, es sei denn in das Virtuosenhafte. Davor aber wird es bewahrt

³⁷³ Brauner 1929, 234.

bleiben, denn es ist bei diesen Sängern greifbar zu fühlen, daß sie nie auf glatte, elegante Ausfeilung verfallen werden. Jedes neue Lied, das man von ihnen hört, zeigt die ursprüngliche Inbrunst des Kunstwerkes, das im Wurf gelingt. Wohl spürt man die unablässige fleißige Arbeit der Kultivierung, aber man vergißt sie sofort angesichts der fast ergreifenden Gesamtwirkung. Das Quartett erfüllt damit das oberste Gesetz der Kunst, am fertigen Werke keine Spur des Schweißes zurückzulassen, das es gekostet hat. Wie vollkommen das Quartett singt, geht daraus hervor, daß bei den lateinischen Texten von Palestrinas ‚In Presceve‘ und ‚Sabbato sancto‘ ihre Verankerung im kultisch Religiösen vollständig unsichtbar wird. Diese Sänger vermögen das Kunstwerk zum Kunstwerk an und für sich zu erheben, also – Dienst an der Schönheit. Bestechend rein und sicher ist das Naturmaterial jeder einzelnen Stimme, poliert und prachtvoll geformt in der Tonbildung. Untereinander sind die Stimmen vollkommen ausgeglichen und verantwortungsbewußt an die Totalwirkung hingegeben. Auserlesen war schon das Programm: die schon genannten zwei geistlichen Gesänge von Palestrina, dann zwei Schubertlieder mit Klavierbegleitung, ferner drei alte Volksweisen in der Bearbeitung von Richard Strauß und drei Lieder von Erwin Lendvai mit dem Brögerschen ‚Aufschwung‘ als Ausklang. Und sowohl Schuberts männliche Süße als auch für Straußens scherzvolle Innigkeit und Lendvais elegische Herbheit fand das Quartett die kongeniale Stimmungsfarbe. Ich habe die großen Chöre der letzten Zeit (Vatikan, Finnländer, Donkosaken) gehört, bin aber von keinem so ergriffen worden wie von diesen jungen Arbeitern, die ihrem gewiß nicht leichtem Tagewerk die Kraft abgerungen haben, bis in die Höhen absoluter Kunst vorzustoßen. Die von Frau Meta Jung-Steinbrück mit wärmevoller, kultivierter Altstimme vorgetragene Lieder fügten sich organisch dem Programm ein und wurden von Walter Hänel verständnisvoll begleitet. Das Ganze war ein musikalischer Festakt, wie man ihn sich harmonisch gefügter nicht vorstellen kann.“³⁷⁴

Auch über das *Erwin Lendvai-Quartett* fand sich bisher kein Dokument, das Auskunft über die Geschichte des Ensembles nach 1933 geben würde.

Walter Hänel, dessen Biographie bisher nur in Umrissen zu erkennen ist, leitete neben dem *Erwin Lendvai-Quartett* u. a. noch den *Berliner Schubert-Chor*, den *Berliner Kinderchor* und den *Chor der Buchbinder Leipzig*. Im Internet existieren

³⁷⁴ Haenel 1925, 200. Herzlichen Dank an Herrn Alexander Arlt für diesen Hinweis. Sperrungen im Original.

3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935

zwei Hörproben mit dem *Schubert-Chor* unter seiner Leitung aus dem Jahr 1927: *Brüder zur Sonne zur Freiheit* [Komponist Hermann Scherchen (1891–1966)] und *Tord Foleson* [Komponist Gustav Adolf Uthmann (1867–1920)].³⁷⁵

Mit den Worten „Dem so bewährten treuen Freunde Walter Hänel in tiefer Dankbarkeit“ widmete Lendvai ihm sein Chorwerk *Hoffnung* (o. op.).

³⁷⁵ Vgl. www.bild-video-ton.ch./bestand/objekt/Sozarch_F_1020-012a [*Brüder zur Sonne zur Freiheit*] und www.bild-video-ton.ch./bestand/objekt/Sozarch_F_1020-012b [*Tord Foleson*]. Zu *Tord Foleson* siehe auch Klenke 1999, 189 ff. (Hinweis aus: Klenke 2016, 149 Anmerkung 73).

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

In den Jahren 1927 bis 1933 entstanden die entscheidenden Sammlungen, die Lendvais Stellung als namhaften zeitgenössischen Chorkomponisten dokumentieren, sowie seine Fähigkeiten als Chorpädagogen klar erkennen lassen.³⁷⁶ So erschienen 1927 im Verlag Gebrüder Hug & Co. *Schola cantorum* und im Jahr 1928 im Sikorski Verlag *Der polyphone Männerchor*. Die Vorworte zu beiden Sammlungen sind von Lendvai datiert mit „1927 Horchheim/Koblenz“. Erwin Lendvai versuchte hierbei eine didaktisch-methodische Stoffsammlung dem interessierten Chorleiter an die Hand zu geben, mit dem Ziel, Chöre in Intonation und Aussprache zu schulen. Gleichzeitig sollten weniger bekannte Chorwerke aus dem 15.–18. Jahrhundert der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Neben diesen beiden von ihm herausgegebenen „Sammlungen“ wirkte er unter anderem am *Volksliederbuch für die Jugend* (1930), sowie am *Lobeda-Singebuch für Männerchor* (1931/1933) mit. Da es sich beim *Volksliederbuch für die Jugend* als auch beim *Lobeda-Singebuch für Männerchor* um repräsentative Ausgaben ihrer Zeit handelt, soll seine Mitarbeit hierbei näher beleuchtet werden.

³⁷⁶ Wenngleich sich bereits in seinen früheren Chorwerken aufführungspraktische und klangtechnische Hinweise in den Partituren nachweisen lassen. Als Beispiel siehe *Anno Domini 1917*. In: *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19. Siehe hierzu Anlage XIV: Zwei Beispiele aus Lendvais musikalischem ‚Vermächtnis‘, 340-352. Zur Volksbildung siehe Reimers 1998, 355-368.

4.1 *Schola cantorum* (1927)

Mit *Schola cantorum – Sammlung klassischer gemischter a cappella Chöre in Form einer systematischen Chorschulung* fasst Erwin Lendvai 1927 seine chorpädagogischen Ziele in einer Chorsammlung zusammen, die sich an alle gemischten Chöre gleichermaßen richtet. In Zusammenarbeit mit dem Verlag Gebrüder Hug werden in zwei Heften mit je sechs Kompositionen und steigendem Schwierigkeitsgrad „größtenteils unbekannte Schätze der Chorliteratur“³⁷⁷ herausgegeben. Die Chorschulung erfolgt in der Sammlung auf dreierlei Art und Weise. So versah Lendvai die Partitur mit eigenen Zeichen und Symbolen, die unterschiedliche Aspekte der Chorschulung einschliessen:

1. Intonationshinweise

Mit besonders markierten Pfeilen wird auf den Leittonschritt beziehungsweise auf „Intervalle, die leicht Intonationsschwierigkeiten verursachen“ aufmerksam gemacht. Auf diese Weise soll das Gehör des Chorsängers/der Chorsängerin geschult werden, indem er durch bewusstes Verweisen auf bestimmte Stimmen die Sensibilität zu Intervallen und Akkorden steigern und letztlich die Wahrnehmung für die eigene Stimme und dem Chorklang wecken will.

2. Aufführungspraktische Hinweise

Hier zeigt Lendvai bestimmte Motive oder Themen auf, die in den betreffenden Stimmen hervortreten sollen. Ferner macht er Vorschläge zu möglichen Atemzäsuren. Zuletzt gibt er mittels dynamischen Anweisungen und Vortragsbezeichnungen aufführungspraktische Vorgaben.

3. Aussprache

In die Aussprache legte er den größten Wert, folgerichtig arbeitet er hier mit den meisten Hinweisen. Zum Beispiel unterscheidet er unterstrichene oder durchgestrichene Buchstaben, fettgedruckte Typen oder kleine Bögen, die Konsonantenverschmelzungen zwischen zwei Wörtern anzeigen sollen. Falsche Wortbetonungen von schwachen Silben auf starken Taktteilen nach dem Taktstrich werden durch punktierte Taktstriche sichtbar gemacht.

³⁷⁷ Vorwort zu *Schola cantorum*.

Neben den unmittelbaren Hinweisen im Chorsatz selbst gibt er „an Hand von technisch-praktischen Hinweisen und Übungen im Anhang“³⁷⁸ weitere Möglichkeiten vor, sich das jeweilige Werk zu erarbeiten (beispielsweise in Chorübungen). Kurze biographische Abrisse zu den einzelnen Komponisten und/oder zum Werk komplettieren die Sammlung, indem er interessierten Sängern zusätzliche musik-historische Informationen anbietet.

Dem ersten Heft wird als Losung seine Komposition „Wahlspruch des Altonaer Lehrerengesangsvereins“ für Männerchor mit Frauenchor ad libitum vorangestellt:

„Lebendger Quell sei unser Sang:
frisch, hell und klar, fürwahr, ein Lebenstrank.“
(Worte von Fritz Hänsch)

Das pädagogische Ziel der *Schola cantorum* fand in Hans Joachim Moser, der dazu das Geleitwort schrieb, einen gewichtigen Befürworter:

„Die Auswahl der Kompositionen [. . .] ist planvoll so getroffen worden, daß nicht nur plastische Repräsentanten der verschiedenen Epochen vom 16. bis 19. Jahrhundert vertreten sind, sondern daß auch nach der Schreibart möglichst alle Formen vorkommen: Einzellinie und gedrängte Akkordmasse, echte Vielstimmigkeit und scheinpolyphon bewegte Harmoniefläche, daß rhythmische, klangfarbenaftige und intonatorische Aufgaben von wachsender Schwierigkeit bewältigt werden können.“³⁷⁹

Moser macht in seinem Geleitwort mehrfach auf die Bedeutung und Leistung Lendvais aufmerksam, in dem er ihn als „Kenner und Könnner des modernen Chorsatzes“ bezeichnet, der mit „liebevollster Sorgfalt und leidenschaftlichem Ernst“ an der Aufgabe arbeite, eine chorpädagogische Sammlung herauszugeben. Er konstatiert, dass

„das Ideal jedes Singens beim einzelnen wie bei der Chormasse [. . .] nicht in der Alternative „geistvoll o d e r belcantomäßig“, sondern in der harmonischen V e r e i n i g u n g beider Wiedergabestile zu suchen [ist]. Daß Lendvais „Schola cantorum“ dieser pädagogischen Doppelaufgabe gerecht zu werden vermag und darüber hinaus viele alte Tonsätze von hoher künstlerischer Bedeutung den Kirchenchören,

³⁷⁸ Ebda.

³⁷⁹ „Zum Geleit!“ Hans Joachim Moser. In: *Schola cantorum*.

4 Erwin Lendvai Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

weltlichen Vereinen und Singkreisen leicht zugänglich macht, wird der Sammlung gewiß bald weite Verbreitung sichern.“³⁸⁰

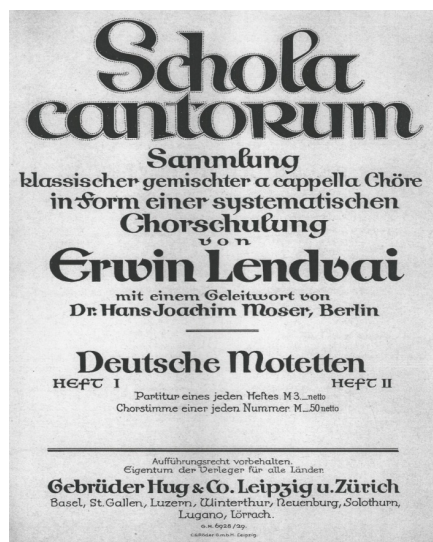


Abb. 23: Titelblatt zu *Schola cantorum*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 33. Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

Inhalt Heft I

1. Melchior Franck (1580–1639): Passions-Motette
2. Leonhart Schröter (1532–1601): Weihnachts-Kantate „Ein Kindlein so löblich“
3. Benedikt Ducis (1492–1544): Choral-Motette
4. Gottfried August Homilius (1714–1785): Unser Vater
5. Joseph Haydn (1732–1809): Lobgesang
6. Andreas Hammerschmidt (1611–1675): Zions Klage. Fünfstimmige Motette

³⁸⁰ Ebd. Sperrungen im Original.

Inhalt Heft II

1. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847): Weihnachts-Motette
2. Hans Leo Haßler (1564–1612): Singet dem Herrn. Aus dem 98. Psalm
3. Sigismund Neukomm (1778–1858): Aus dem 67. Psalm
4. Carl Heinrich Graun (1704–1759): Passions-Motette
5. Leonhard Lechner (1553–1606): O Todt, du bist ein bittere gallen [sic] (fünfstimmig)
6. Johannes Eccard (1553–1611): Choral-Motette „Christ ist erstanden“ (fünfstimmig)

Da alle Kompositionen der Chorschule mit Symbolen, Markierungen und Pfeilen Lendvais versehen wurden, wird nachfolgend nur die erste Chorkomposition der *Schola cantorum* in Bezug auf ihren chorpädagogischen Inhalt exemplarisch analysiert. Aus diesem Grund werden zunächst alle Symbole, Eintragungen, aufführungspraktische Hinweise sowie chorpraktische Hinweise und Übungen des Anhangs systematisch aufgeführt, danach alle Atem- beziehungsweise Gesangsübungen innerhalb der *Schola cantorum*, um den musikpädagogischen Aspekt herauszustellen. Weitere Aspekte seiner Chorschule werden im Ganzen am Ende des Kapitels zusammengefasst.

4.1.1 Lendvais chorpädagogisches Zeichensystem am Beispiel von Melchior Franck *Passions-Motette*

Schon im ersten Chorwerk seiner *Schola cantorum* hat Lendvai akribisch ein System verwendet, mit der er die Chorschule aufbaute. Seine klar konzipierte Methode beginnt bereits mit dem Metrum, das mit „Poco andante“, in Klammer sogar präzise mit Halbe = 76, angegeben wird. Da verschiedene Aspekte der Chorschulung (Aussprache, Intonation, Betonung) im Chorsatz parallel vermittelt werden sollen, bin ich bei der Analyse des Chorwerkes methodisch so vorgegangen, dass ich die jeweiligen pädagogischen Intentionen Lendvais systematisch in Überschriften unterteilte. Alle dynamischen Bezeichnungen werden in der vorliegenden Auflistung ausgelassen.³⁸¹

³⁸¹ Der Chorsatz mit den Zeichen und Hinweisen Lendvais ist in der Anlage VII: Melchior Franck: Passions-Motette (aus: *Schola cantorum* Heft 1) (1927), 324-326 abgedruckt.

1. „Endkonsonantenschleifungen“

Sehr häufig verweist Lendvai auf Verschleifungen/Verschmelzung von Endkonsonanten zum nächsten Wort (Takt [=T.] 1; T. 5/6; T. 27/28; T. 31/32; T. 36; (T. 37); T. 41/42).

Um unnötige und den Chorklang hinderliche Zäsuren zu vermeiden, werden an einigen Stellen auch Endkonsonanten zu nachfolgenden Vokale hinübergeschleift (T. 16/17 „hat ihn für uns Alle“ T. 27/28 „Wisset ihr“; T. 39 „der auch“; T. 45 und 49/50 „vertritt uns“).

2. Textaussprache

Lendvai richtet sein Augenmerk hierbei besonders auf Endungen. Er unterscheidet zwischen „zischenden oder nur leicht explosiven Konsonanten“, die er unterstreicht (so zum Beispiel in T. 1 „Ist“; T. 2 und T. 5 „uns“; T. 14 „hat“; T. 34 „Wort“) und „Konsonanten, die nur oberflächlich artikuliert werden sollen“, die er durchstrich („und“; T. 52/53).

Alle Textstellen, die orthographisch korrekt durch Bindestriche getrennt wurden, aber den Chorklang verhindern (s, t), werden von ihm kenntlich gemacht und für den Sänger entsprechend hervorgehoben (T. 27; T. 40; T. 43/44; T. 45; T. 48; T. 49/50).

Auch Wortabsprachen werden von ihm beachtet, zum Beispiel T. 7 „uns“; T. 29/30 „der“; T. 45 „vertritt“, wobei er sorgfältig darauf achtet, seine Absprachen immer nach den Hauptzählzeiten zu notieren und nicht auf den Schlag.

Betonungen von Wortanfängen kennzeichnet Lendvai mit fettgedruckten Buchstaben. Diese Konsonanten sollen stark betont werden (so T. 8 „**W**er“; T. 9 „**w**ider“).

In drei Takten, notiert er bemerkenswerter Weise in Wörtern, die die Diphtonge „ei“ enthalten über dem „e“ ein kleines „a“ (T. 8 und T. 10 „sein“; T. 12 „seines einzigen“). In diesem Hinweis erkennt man seine Erfahrung mit Laienchören, da er mögliche Ausspracheklippen quasi visuell entschärft. Da keine Aufnahmen aus *Schola cantorum* aus den zwanziger und dreissiger Jahren existieren, geschweige denn Choraufnahmen, unter der Leitung von Lendvai selbst, bleibt die Frage offen, ob in den mit „a“ vermerkten Worten das „i“ beibehalten wurde oder wie heute üblich

über dem „i“ ein „e“ hätte notiert werden müssen, da im Deutschen phonetisch der Diphthong „e-i“ als „a-e“ ausgesprochen wird.³⁸²

Eine weitere Besonderheit in *Schola cantorum* ist die Kennzeichnung schwach zu betonender Silben trotz ihrer Stellung auf betonten, schweren Taktstellen. Diese hebt er optisch durch punktierte Taktstriche hervor (so in T. 30/31 „wal-tet“; T. 43/44 „Got-tes“).

3. Intonationshinweise

Durch die Pfeile sensibilisiert Lendvai den Chorleiter auf bestimmte Intervalle, besonders aber den Chorsänger zum genauen Hinhören. Einige Intervalle fallen dabei besonders auf: So kennzeichnet er stets Intervalle in einer Stimme, bei denen sich im Stimmverlauf die Akkordfunktion des Tones ändert, zum Beispiel, wenn der Grundton (bzw. der Verdoppelung des Grundtones) oder der Quintton einer Akkordverbindung zum Terzton der nächsten Akkordverbindung strebt und umgekehrt. Pfeile finden sich auch, wenn eine Stimme von der Terz zur Quinte der nachfolgenden Akkordverbindung schreitet. Im Folgenden werden alle Hinweise in den einzelnen Stimmen aufgelistet (Kleinbuchstaben nach der Taktangabe bezeichnen Moll-Tonarten, Großbuchstaben Dur-Tonarten).

Sopran:

- T. 3: h – Fis kennzeichnet er h' – ais' (Grundton – Terz)
- T. 9: Fis – H kennzeichnet er ais' – h' (Terz – Grundton)
- T. 40: Über der Note dis' vermerkt er in Klammern „hoch“ ohne Pfeil (Sexte in Fis; dem ging cis', Terz in A, voraus)

Alt:

- T. 7 f.: e (Terzlage) – Fis kennzeichnet er h – cis' (Terz – Quinte)
- T. 18: Fis – H kennzeichnet er fis' – dis' (Grundton – Quinte)

³⁸² In *Der Chormeister* (Klink 1952) wurde dem gegenüber auf die Diphthongaussprache der Vokal-konstellation „e-i“ zu „a-e“ aufmerksam gemacht. Siehe hierzu Klink 1952, 28-30. In den *Chorübungen der Münchener Musikschule* gibt Franz Wüllner zwei Möglichkeiten vor: „ei (ai) ist also gleich à-î (à-é).“ Dennoch empfiehlt er die Aussprache „a-e“: „Der Schlußlaut des ei und ai wird leichter zu spitz und dunkel als zu hell. Es ist deßhalb [sic] nützlich, ihn anfangs mehr wie é zu nehmen.“ Vgl. Wüllner 1876, 28-29. Die Empfehlung Wüllners impliziert, dass fortgeschrittenere Chöre den Schlussslaut „i“ eher in Richtung i als e singen. Dies entspräche der Vorgabe Lendvais.

- T. 33: H – E kennzeichnet er fis' – gis' (Quinte – Terz)
- T. 37: e – H kennzeichnet er e' – dis' (Grundton – Terz)
- T. 45: Fis – H kennzeichnet er cis' – dis' (Quinte – Terz) [Im Pfeil fehlen die zwei Querstriche]

Tenor:

- T. 1: Fis – e – h – Fis kennzeichnet er ais' – h' und h' – ais' (Terz – Quinte; Grundton –Terz)
- T. 7: e (Terzlage) – Fis kennzeichnet er h' – ais' (Quinte zu Terz)
- T. 32 f.: Fis – H kennzeichnet er cis'' – dis'' (Quinte – Terz)
- T. 39: Über der Note cis'' vermerkt er in Klammern „hoch“ ohne Pfeil (Terz in A; dem ging h', Quinte in E, voraus)

Bass:

- T. 4: hier werden den zwei Sprüngen über eine Oktave (h-e-H) durch seine Pfeilsymbole besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Die gleichen Intervallsprünge finden sich auch in T. 36 (d' – g – d). Hier fehlen allerdings die Pfeile.
- T. 44: Über der Note dis vermerkt er in Klammern „Hoch“ ohne Pfeil (Terz in H-Dur; dem ging die Note fis, Grundton in Fis-Dur, voraus)

Lendvai unterscheidet in seiner Chorschulung zwei Arten von Pfeilen: Pfeile mit zwei Querstrichen, die mögliche Intonationsprobleme anzeigen und Pfeile mit einem Querstrich, die Leittöne hervorheben. Die Abkürzungen S, A, T und B in den Klammern geben die Singstimme an.

Letztere finden sich in T. 9 [B]; T. 10 [T]; T. 11/12 [S]; T. 17 [A]; T. 21/22 [B]; T. 34 [A]; T. 38/39 [S]; T. 49/50 [A]; T. 52/53 [B]. Das Zeichen in T. 19 [T] erschließt sich nicht als Leitton. Es ist anzunehmen, dass Lendvai hier auf den Querstand aufmerksam machen will (Alt dis' - Tenor d''). In diesem Fall fehlt der zweite Querstrich. Mehrere Leittöne werden von Lendvai nicht angezeigt (so in T. 21 [S]; T. 26/27 [S]; T. 29 [S]; T. 32/33 [S]; T. 36/37 [S]; T. 40 [S]; T. 42 f. [S]; T. 47 [S]; T. 12/13 [A]; T. 12 [T]; T. 14 [T]; T. 18/19 [T]; T. 31 [T]; T. 45 [T]) Die melodische Floskel dieses Taktes kommt fünfmal in der Motette vor und wurde nur zweimal von Lendvai mit dem Leittonpfeil versehen; T. 51/52 [T]; T16 [B]; T30 [B]; T39f [B]; T44 [B]; T49 [B]. Vielleicht sah

er in diesen Takten keine intonatorischen Fallstricke oder wollte das Notenbild aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht mit Zeichen überfrachten.

4. Atemzäsuren

Durch den Einsatz von Atemzeichen will Lendvai dem Chorsänger beim Organisieren sinnvoller, sowohl den Chorklang unterstützenden als auch den Wortsinn nicht entstellenden Atemzäsuren helfen. Er unterscheidet zwischen Stellen, an den „normal“ geatmet (T. 44; T. 50; T. 52) und Stellen, an denen „kurz und schnell“ geatmet werden soll (T. 17; T. 39; T. 48). Die Atemzäsuren in den gekennzeichneten Takten gelten für alle Stimmen zeitgleich.

5. Aufführungspraktische Hinweise durch Portatozeichen und Akzenten

Aufführungspraktisch unterweist Erwin Lendvai Chorleiter und Chorsänger durch Marcato- und Portatozeichen über einzelne Noten beziehungsweise Wörter und Wortgruppen. So finden sich Marcatozeichen in T5, Zählzeit 4, tutti „wer“; T7, Zählzeit 1 in T und B, so wie auf Zählzeit 2 in S und A „uns“; T. 8, Zählzeit 4 tutti „Wer“; T. 9, Zählzeit 4 in T „uns“; T. 12, Zählzeit 3 tutti „ein (-zigen)“; T. 19, Zählzeit 4, tutti „wie“; T25, Zählzeit 1, tutti; „Got (-tes)“; T31, Zählzeit 4, tutti „wer“; T32, Zählzeit 3, tutti „(ver-)dam (-men)“.

Mit Portatozeichen geht er in dieser Komposition sehr sparsam um. Sie werden ausschließlich in T. 6 und T. 9 tutti „wi (-der)“; T. 24 tutti „Aus-er-wähl-ten“ verwendet. Dieses gilt auch für den punktierten Bindebogen in T. 37. Er findet sich in allen Stimmen über den Silben („ge-)stor-ben ist“. Lendvai erklärte im Vorwort die Bedeutung dieses Bindebogens nicht.

6. Chorpraktische Hinweise und Übungen

Es werden im ersten Chorsatz keine Übungen vorgeschlagen. Lendvai verweist allerdings auf Querstände in T. 5; T. 6/7 (anstelle Bass müsste hier Tenor stehen); T. 9 und T. 41. Ferner geht er auf intonatorische Fallstricke ein [so T. 17/18 Tenor: „drei Terzen hintereinander! Achtung!“ und T. 22-26 Sopran: „nur *h* und *ais*. Gefährlich!“].

4.1.2 Chorübungen für fallende Chromatik am Beispiel von Gottfried August Homilius *Unser Vater*

Lendvai macht im Anhang auf die „reiche, fallende Chromatik im Adagio-Teil“ der Komposition aufmerksam und bietet acht Übungen an, die „erst mit der Silbe *la*, dann mit geschlossenem (*m*) und mit halbgeöffnetem Munde (*n*), sodann mit wechselnden Vokalen in jedem Takt *a e i o*, oder *a e i u*, *e i o a*, *o i e a* usw.“ erfolgen sollen. Die Übungen sind in drei Teilen gegliedert und folgendermaßen aufgebaut:

Übung I

„Für alle Chorstimmen (erst einzeln, dann **unisono**)“

- a) Chromatischer Abstieg über zwei Takte im alla breve Takt mit Wiederholung, wobei das Klavier („Instrument“) den ersten und letzten Ton „zwecks Kontrolle“ mitspielen soll. Die Übung beginnt auf *c'*. Die Tonfolge steigt chromatisch bis *fis'* ab und endet auf *g'*.
- b) Der Ablauf folgt der Übung Ia). Allerdings erstreckt sich die Übung über vier Takte, beginnt auf *d''* steigt chromatisch bis *e'* ab und steigt wieder auf den Endton *g'*. Auch hier soll der erste Ton und der letzte Ton mit dem Klavier mitgespielt werden.
- c) Die Chorstimmen werden in zwei Stimmgruppen (Sopran/Tenor und Alt/Bass) zusammengefasst und wechseln sich in einer über achttaktigen Übung mit der Überschrift „Unterbrochene Chromatik“ ab. In Viertelnoten singen zunächst die tieferen Chorstimmen (Alt/Bass) über vier Takten eine absteigend chromatische Melodie und werden dann in Takt fünf von den höheren Chorstimmen abgelöst. Dabei übernehmen die höheren Stimmen den Schlussston der ersten Gruppen nach oben oktaviert. Die erste Gruppe übernimmt in der Wiederholung den Schlussston der zweiten Gruppe. Diese Übung in Viertelnoten steht im 4/4 Takt, wobei jeder Taktanfang von einem Instrument auf die Intonation hin kontrolliert werden soll.

Übung II

„Für alle Chorstimmen (erst einzeln, dann **unisono**). Kontrolle erst nach viermaliger Wiederholung“

- a) Zweitaktige Übung: Ein Takt absteigende Chromatik (c'' – a'), dann Quartsprung nach oben um im zweiten Takt wiederum chromatisch abzustiegen (d'' – h'). Die Übung endet nach viermaliger Wiederholung in Takt 3 auf c''.
- b) Das gleiche Prinzip wie in a), allerdings über fünf Takte, wobei Takt fünf den Schlussston bildet (Takt 1 beginnt in g', Takt 2 in a', Takt 3 in h', Takt 4 in c'' [letzte Viertel mit Leitton h' anstelle a], Takt 5 nur c'' als Ganze Note).
- c) Übung über vier Takte mit einer Halben und einer übergebundenen Viertel-synkope. Die Übung endet in Takt 5 nach viermaliger Wiederholung auf dem Schlussston c''.

Übung III

„Ineinandergreifend (Chromatik teilweise aufwärts)“

- a) Übung über vier Takte mit Wiederholung. Die Stimmen setzen beginnend mit dem Sopran je einen Takt versetzt nacheinander ein mit absteigender chromatischer Linie in Viertelnoten. Der Schlussston in Takt 5 wird nur von den drei unteren Stimmen gesungen (Alt e', Tenor c'; Bass c).
- b) Übung über acht Takte, mit fallender und steigender Chromatik. Auch in dieser Übung setzen die Stimmen je einen Takt später ein; in der zweiten Hälfte in den Chorstimmen nicht geordnet von Sopran – Bass, bzw. von Bass bis Sopran, sondern versetzt: Takt 1 Bass beginnt; Takt 2 Tenor; Takt 3 Alt; Takt 4 Sopran; Takt 5 Alt; Takt 6 Sopran; Takt 7 Bass; Takt 8 Tenor. Schlussakkord mit allen vier Stimmen in G-Dur (Sopran h'; Alt d', Tenor g; Bass g).

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

I. Für alle Chorstimmen (erst einzeln, dann **unisono**)

Instrument zwecks Kontrolle

Instrument zwecks Kontrolle

II

Detailed description: This block contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)'. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes in both staves are identical, starting on G4 and descending chromatically to G3. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first two notes of each staff are marked with a fermata. The second staff is labeled 'II' at the end.

Unterbrochene Chromatik

Sopran u. Tenor

Alt u. Baß Kontrolle

Detailed description: This block contains two musical staves, labeled 'c)'. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a chromatic line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains a chromatic line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The first two notes of each staff are marked with a fermata. The text 'Unterbrochene Chromatik' is written above the top staff, and 'Sopran u. Tenor' is written above the bottom staff. The text 'Alt u. Baß Kontrolle' is written below the bottom staff.

II. Für alle Chorstimmen (erst einzeln, dann **unisono**)

Kontrolle erst nach viermaliger Wiederholung

Detailed description: This block contains three musical staves, labeled 'a)', 'b)', and 'c)'. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes in all three staves are identical, starting on G4 and descending chromatically to G3. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first two notes of each staff are marked with a fermata. The text 'Kontrolle erst nach viermaliger Wiederholung' is written above the first staff.

III. Ineinandergreifend (Chromatik teilweise aufwärts)

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Detailed description: This block contains four musical staves, labeled 'a)' and 'b)', for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes in all four staves are identical, starting on G4 and descending chromatically to G3. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first two notes of each staff are marked with a fermata. The text 'Sopran', 'Alt', 'Tenor', and 'Baß' are written to the left of their respective staves.

Detailed description: This block contains four musical staves, labeled 'c)', for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes in all four staves are identical, starting on G4 and descending chromatically to G3. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first two notes of each staff are marked with a fermata.

G. H. 6928

Abb. 24: Chorübung für fallende Chromatik. In: Anhang *Schola cantorum* Heft I zu *Unser Vater* (Gottfried August Homilius). Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

4.1.3 Chorübung zum Intonieren gebrochener Akkorde am Beispiel von Joseph Haydn *Lobgesang*

Schwerpunkt des Anhangs bildet „ein tadelloses Intonieren von gebrochenen Akkorden“. Lendvai stellt fest, dass die „akkordischen Brechungen im vorliegenden Chor nur vereinzelt vor[kommen] (Takt 3,4 Baß – Takt 8 Tenor), doch [...] ein durchgeführtes Studium des Arpeggios, wobei alle Stimmen beteiligt sein dürften, nur von gutem Nutzen sein [würde].“

Er führt sechs Möglichkeiten an gebrochene Akkorde zu üben:

1. Dreiklangarpeggio in C-Dur, welches in den Chorstimmen erst zweimal, dann viermal gesungen werden soll. Dabei soll instrumental nur der Beginn und der letzte Ton dieser dreitaktigen Übung kontrolliert werden (wobei der Schlussston erst nach dem Erklingen kontrolliert werden soll).
2. Erweiterung des Arpeggios im Tonumfang und Harmonisierung durch ein Klavier über vier Takte (Sext-Akkord F-Dur – F-Dur – Sext-Akkord C-Dur – Schlussston). Die ersten drei Takte sollen auch hier erst zweimal, dann viermal gesungen werden. Takt zwei und drei sollen „erst mit, dann ohne stützende Akkorde“ gespielt werden.
3. In dem dritten Übungsbeispiel erstreckt sich das Beispiel über sieben Takte, wobei auch hier die Takte zwei bis sechs „erst mit, dann ohne stützende Akkorde“ begleitet werden sollen. Harmonisch ist die Übung folgendermaßen aufgebaut: C-Dur – d-Moll – 6-Akkord C-Dur – F-Dur – 6-Akkord C-Dur – d-Moll mit Sexte als Leitton – C-Dur.
4. Die vierte Übung nimmt den Chor wieder in den Blickpunkt, da nicht mehr alle Stimmen unisono singen, sondern zunächst paarweise und im zweiten Teil der Übung nacheinander. So beginnen in den ersten beiden Takten im 6/4-Takt zunächst die höheren Stimmen Sopran und Tenor, gefolgt auf Zählzeit vier des ersten Taktes von Alt und Bass. Im zweiten Teil der Übung im 4/4-Takt setzen die Chorstimmen nacheinander ein: Sopran – Alt – Bass – Tenor (je um zwei Schläge versetzt). Diese Übung soll in Dur und in Moll einstudiert werden.
5. In Übung 5 und 6 wird der zweite Teil der vierten Übung rhythmisch variiert.

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

Ein tadelloses Intonieren von gebrochenen Akkorden erwünscht ein besonderes Studium derselben. Zwar kommen akkordische Brechungen in vorliegendem Chor nur vereinzelt vor (Takt 3, 4 Baß — Takt 8 Tenor), doch würde ein durchgeführtes Studium des Arpeggios, wobei alle Stimmen beteiligt sein dürften, nur von gutem Nutzen sein. Hier einige Beispiele:

Chorstimmen

1. erst 2 mal, dann 4 mal

2. erst 2 mal, dann 4 mal

Instrumentale Kontrolle

erst mit, dann ohne stützende Akkorde

3. erst mit, dann ohne stützende Akkorde

4. Sopran

Alt

Tenor

Baß

auch in moll

Anschließend rhythmisch variiert

5. etc.

6. etc.

Das in den Takten 24, 25, 60, 61, 62 vorkommende Wort „Herr“ wird von den Sängern dem Sprachgebrauch angepaßt, fast immer klangarm gesungen. Man beachte: H[^]é—rr. (kurz)

G. H. 6928

Abb. 25: Chorübung für Akkordbrechungen. In: Anhang *Schola cantorum* Heft I zu *Lobgesang* (Joseph Haydn). Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

4.1.4 Chorübung für steigende Chromatik am Beispiel von Andreas Hammerschmidt *Zions Klage*

In dem letzten Chorwerk im ersten Heft seiner *Schola cantorum* notiert Lendvai im Anhang mehrere Übungen im fünfstimmigen Satz zur „Beherrschung der hier erstmals auftretenden s t e i g e n d e n Chromatik“:

1. In der ersten Übung sollen alle Noten mit der Silbe „la“ gesungen werden.
2. In der zweiten Übung, die er „erste Umkehrung“ bezeichnet, soll seine Chor-
etüde mit geschlossenen Lippen gesungen werden. Die Umkehrung besteht
darin, dass die Melodie im Sopran I oktaviert in den Alt wechselt, Melodie Alt
in den Sopran II, Melodie Sopran II in den Sopran I. Die „erste Umkehrung“
wendet Lendvai auch in den Männerstimmen an. So wechselt die Melodie
des Basses in die Tenorstimme und die Melodie der Tenorstimme oktaviert
nach unten in die Bassstimme, wobei der erste Ton im Bass aus harmoni-
schen Gründen geändert wurde.
3. In der dritten Übung („Zweite Umkehrung“) soll auf der vorgegebenen Melo-
die der Konsonant „n“ gesungen werden. Die Bassstimme der Übung zwei
wechselt nun in den Sopran I, die Tenorstimme in den Sopran II, Alt bleibt
gleich, setzt allerdings erst einen halben Takt später ein, die Melodie von
Sopran II wechselt in den Bass und die Melodie von Sopran I in den Tenor.
4. In der vierten Übung („Dritte Umkehrung“) sollen alle Chorstimmen die ent-
sprechenden Notennamen singen. Diese Übung soll erst im piano, dann im
forte gesungen werden. In einer Fußnote notiert er hierzu: „Das *forte* muß
locker, ohne Spannung, gestaltet werden. Die Basstimme wechselt nun in
den Sopran I, die Melodie von Sopran I wechselt in den Tenor, die Melodie
von Sopran II mit harmonischer Veränderung im ersten Takt in den Alt (Hin-
zufügung der Note e' zu Beginn der Übung), die Altstimme wechselt nach
oben oktaviert in den Sopran II, die Tenorstimme wechselt in den Bass (mit
Hinzufügung der Note c zu Beginn der Übung).
5. In der fünften Übung („Vierte Umkehrung“) sollen die Chorstimmen in Solmi-
sationssilben singen. Ein weiteres Augenmerk wurde auf die Dynamik gelegt.
Die Übung beginnt in piano und endet mittels eines crescendos in forte. Die
Bassmelodie wechselt wiederum in den Sopran I, Sopran I nach unten ok-
taviert in den Sopran II, der Sopran II in den Bass (Hinzufügung Beginn der

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

Übung c (punktierte Halbe) aus harmonischen Gründen), die Melodie der Altstimme wechselt in den Tenor (e' entfällt wieder), die Melodie des Tenors wechselt in den Alt.

Zwecks Beherrschung der hier erstmals auftretenden steigenden Chromatik mögen folgende Übungen (im 5 stimmigen Satz) dienen:

a)

Sopran I *mf*
la la la

Sopran II *mf*
la la la

Alt *mf*
la la la

Tenor *mf*
la la la

Baß *mf*
la la la

Abb. 26: Chorübung für steigende Chromatik. In: Anhang *Schola cantorum* Heft I zu *Zions Klage* (Andreas Hammerschmidt). Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

b) Erste Umkehrung

mit geschlossenen Lippen

c) Zweite Umkehrung

mit dem Konsonanten n

d) Dritte Umkehrung (erst *piano*, dann *forte**)

c cis d dis e etc.

g gis a h etc.

e f e d etc.

g c h a d c etc.

c e f fis etc.

e) Vierte Umkehrung

cre - - - *scen* - - - *do* *f*

mi fa fa sol sol la si do.

do do re re mi fa fa sol sol.

sol do si la re do si mi re do fa mi re sol fa mi.

do fa mi re sol fa mi la sol fa si la sol do.

do sol la si do do re re mi.

*) Das *forte* muß locker, ohne Spannung, gestaltet werden
G. H. 6928

Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Abb. 27: Chorübung für steigende Chromatik. In: *Anhang Schola cantorum* Heft I zu *Zions Klage* (Andreas Hammerschmidt). Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

4.1.5 Atemübung am Beispiel von Carl Heinrich Graun *Passions-Motette*

Im Anhang stellt Lendvai die Wichtigkeit einer „ausgeglichenen Atemtechnik“ heraus, um die Chorfüge in diesem Chorwerk als „erhabene Chorfüge [...] in Erscheinung treten“ lassen zu können. Zum Erreichen einer „ausgeglichenen Atemtechnik“, greift er exemplarisch die Bassstimme Takt 8 – 13 heraus und unterteilt die sechs Takte in drei Übungen. Er schliesst mit der Aufforderung, dass man nach Abschluss der Übung „[...] die ganze Linie mit der kurzen Atmung singen [lassen soll].“

Ein Beispiel zur Erzielung großer Tonbogen:
Man nehme den Baß, Takt 8–13

Erst nach Abschluß obiger Übungen lasse man die ganze Linie mit der kurzen Atmung in Takt 10 singen.

Abb. 28: Atemübung. In: Anhang *Schola cantorum* Heft II zu *Passions-Motette* (Carl Heinrich Graun). Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

4.1.6 Zusammenfassung

Erwin Lendvai gibt mit *Schola cantorum* Chorleitern und Sängern eine Chorschule zur Hand, die sowohl didaktisch als auch methodisch von ihm schlüssig aufgebaut wurde. Nach intensivem Durcharbeiten zweier Hefte mit je sechs Chorwerken aus verschiedenen Epochen, soll der Chorsänger (sowie der Chorleiter) nach den Absichten des Herausgebers nicht nur zu einem vertieften Werkverständnis gelangt sein, sondern auch hinsichtlich Aussprache und Intonation sensibilisiert worden sein. Zudem erhält das Chormitglied Informationen zur Musikgeschichte, indem Lendvai im Anhang die Biographie der einzelnen Komponisten

kurz zusammenfasst. Hinsichtlich der Atemzäsuren ist die Akribie feststellbar, mit der Erwin Lendvai jedes Chorwerk sorgfältig durchgearbeitet hat: Kurzes und langes Einatmen wird genau differenziert und dem Chor an Hand gegeben. In der Regel präferiert Lendvai das Singen in großen Bögen zu vier Takten. Man erkennt, dass er den Text dabei nicht aus dem Auge verliert und hieran seine Atemzeichen ausrichtet. Die Dynamik lehnt sich an die Aufführungspraxis der damaligen Zeit an. Bemerkenswerterweise werden viele dynamische Anmerkungen gegeben, die eine Ahnung darüber vermitteln, was Lendvai selbst unter einen „nicht romantischen“ Vortrag versteht. Es ist anzunehmen, dass er damit jeden sentimental, kitschig wirkenden Chorklang und dementsprechende Werkinterpretation meinte.³⁸³

Lendvai gibt Übungen vor, um den verschiedenen Ansprüchen innerhalb der Kompositionen gerecht zu werden. Diese Übungen sind vielgestaltig und lehnen sich an Wüllners *Chorübungen der Münchener Musikschule* an. In seinem Bestreben möglichst viele verschiedene Übungsansätze zu verwenden, gebraucht er auch die Solmisation.³⁸⁴

Die Auswahl und Anordnung der Chorwerke in *Schola cantorum* wurde von ihm so getroffen, dass seine Chorschule gemäß des Titels „systematisch“ von leicht zu schwer voranschreitet. Da seine Einträge von Nummer zu Nummer immer weniger werden, ist es anzunehmen, dass ein selbstständiges Arbeiten und Denken angestoßen werden soll. Vielleicht zur Sicherheit, gleichsam als Kontrolle, werden im Anhang die entsprechenden Hinweise zu Intonation und Aussprache oftmals ‚nachgereicht‘.

In dem letzten der zwölf Chorwerke erhofft sich Erwin Lendvai, dass alles „in den vorangegangenen 11 Motetten Gelernte, an einem musikalisch hochwertigen Beispiel, wo alle Stimmen o b l i g a t geführt, aus einheitlichem Motivstoff geformt sind, noch einmal, umfassend durchgenommen werden [könnte]“.

³⁸³ Die Unterschiede zu den einzelnen aufführungspraktischen Ansätzen jener Zeit müssten in einer weiteren systematischen Studie untersucht werden.

³⁸⁴ Prof. Dr. Krones machte mich dankenswerterweise auf nach seiner Auffassung Fehlerhaftes hinsichtlich der Solmisationssilben aufmerksam.

Er fasst zum Schluss seine chorpädagogischen Intentionen und Ziele noch einmal zusammen:

„Man beachte also:

1. Reine Intonation;
2. Klare, dem Gesang angepaßte Aussprache;
3. Differenzierte, doch nicht kleinliche Dynamik;
4. Unverwischte Figuraltechnik;
5. Eine ausreichende Atemtechnik;
6. Hervorhebung primärer Stimmen;
7. Einen (nicht romantischen) Vortrag.“³⁸⁵

Ob die „systematische Chorschule“ ihrer Aufgabe gerecht wurde und das angestrebte Ziel erreichte, kann nicht beantwortet werden, da diesbezügliche Dokumente bisher nicht aufgefunden wurden.

4.2 *Der polyphone Männerchor* (1928)

Im Vorwort zu *Der polyphone Männerchor* weist Erwin Lendvai darauf hin, dass er ursprünglich plante eine systematische Chorschule herauszugeben. Er nahm allerdings davon Abstand, da nach seiner Erfahrung „Chorvereine lediglich an Konzertprogrammen [arbeiten], von denen mindestens zwei bis drei alljährlich zu bewältigen sind“.³⁸⁶ Um dennoch chorpädagogisch für Laienchöre handeln zu können, stellte er aus praktischen Erwägungen eine Sammlung klassischer Chöre zusammen, die er „mit didaktischen Notizen“ [versah]³⁸⁷ und dafür den Titel *Der polyphone Männerchor* wählte mit dem Untertitel *Sammlung originaler und bearbeiteter Vokalwerke aus drei Jahrhunderten*.

³⁸⁵ *Schola cantorum* Heft II, Anhang.

³⁸⁶ Siehe Vorwort zu Heft 1 *Der polyphone Männerchor*.

³⁸⁷ A.a.O.



Abb. 29: Titelblatt *Der polyphone Männerchor*.

Diese Sammlung umfasst insgesamt sechs Hefte, die thematisch, nicht wie in *Schola cantorum* nach Schwierigkeitsgrad, geordnet sind (die Komponistennamen sind der Schreibweise in den einzelnen Heften übernommen worden):

Heft 1: Lateinische Kirchenghören

1. Jacobus Gallus [1550–1591]: Graduale
2. Paolo Agostini [1583–1629]: Motette
3. Orlando di Lasso [1532–1594]: Drei Sätze aus einem Magnificat
4. Giovanni Pierluigi da Palestrina [um 1525–1594]: Zwei Lamentationen
5. Felice Anerio [1560–1614]: Drei Sätze aus einem Requiem
6. Giovanni Matteo Asola [1532–1609]: Kyrie eleison

Heft 2: Deutsche Motetten

1. Melchior Franck [1580–1639]: Neujahrsmotette
2. Bartholomäus Gesius [1562–1613]: 2 Chormotetten plus zwei Choräle:
 - a) Melodie XII. Jhd: Osterchoral

4 Erwin Lendvais Chorschulen und seine Beiträge zu Liederbüchern

- b) Felix Mendelssohn-Bartholdy [1809–1847]: Motette
- 3. Johannes Eccard [1553–1611]: Himmelfahrtsmotetten
- 4. Heinrich Schütz [1585–1672]: Zwei Motetten
- 5. Hans Leo Hasler [im Anhang: Hans Leo von Hasler] [1564–1612]: Singet dem Herrn
- 6. David Hermann Engel [1816–1877]: Motette

Heft 3: Deutsche Volkslieder und Madrigale

- 1. Vier alte deutsche Volkslieder
 - a) Nach einem alten Chorsatz: Wach auf, du Teutsches Reich
 - b) Heinrich Isaak [um 1450–1517]: Mein Freud allein in aller Welt
 - c) Paul Hofhaimer [1459–1537]: Hochzeitswunsch
 - d) Ludwig Senfl [um 1490–1543]: Jetzt bringt St. Martin
- 2. Hans Leo Hasler [1564–1612]: Der bescheidene Werber
- 3. Johann Hermann Schein [1586–1630]: Zwei Waldliedlein
 - a) Nachtigall-Ständchen
 - b) Du edle Musika
- 4. Johann Eccard [1553–1611]: Wein, Weib, Gesang
- 5. Johann Eccard: Hans und Grete

Heft 4: Italienische Madrigale

- 1. Giovanni Pierluigi da Palestrina [um 1525–1594]: O Herrin, Eure Güte
- 2. Adrian Willaert [um 1490–1562]: Drum laßt uns lachen
- 3. Luca di Marenzio [1553/1554–1599]: Madrigal im Frühling
- 4. Antonio Scandelli [1517–1580]: Morgenständchen
- 5. Ludovico Agostini [1524–1590]: O Weib, schön und glücksstrahlend
- 6. Adriano Banchieri [1568–1634]: Mummenschanz

Heft 5: Englische und Niederländische Madrigale

1. Thomas Morley [1557/58–1602]: Verschmähte Liebe
2. John Farmer [Lebensdaten unbekannt, gest. nach 1601]: Die Küsse
3. Jakob Obrecht [1457/58–1505]: Werbung
4. Orlando Gibbons [1583–1625]: Lerchenpost
5. John Dowland [1563–1626]: Liebeserwachen
6. Jakob van Wert [1536–1596]: In Liebesgefahr

Heft 6: Französische und Spanische Madrigale

1. Claude Goudimel [um 1500–1572]: Psalmotette
2. Clemens Jannequin [um 1485–1558]: Reizende Nymphe
3. Claude Lejeune [1530–1600]: Werbung am Brunnen
4. Christobal de Morales [um 1500–1553]: Kyrie
5. Diego Ortiz [um 1510–um 1570]: Der Zweifler
6. Tomaso Ludovico da Victoria [1548–1611]:
 - a) Ave regina coelorum
 - b) Amen

In allen Heften sind die Kompositionen mit Hinweisen Lendvais versehen. Er benutzt sinnvollerweise die gleichen Symbole und Zeichen wie in *Schola cantorum*

„z. B. Pfeilchen neben einigen heiklen Leitttönen in Anbetracht der leidigen Erfahrung, wonach der Chorsänger zumeist den Leitton in eine zu tiefe Tonika münden läßt. Des weiteren (Klammern), die verdeckten Stimmen, sofern sie hervortreten müssen, den Wink eines dynamischen Übergewichtes geben. Ferner ' für große, V für kleine Atemzeichen.“³⁸⁸

³⁸⁸ Zitate aus dem Vorwort zu *Der polyphone Männerchor*.

In den Stimmheften werden

„gelegentlich eines Zusammentreffens der Stimmen in der Prime oder in der Oktave [...] besondere Warnungszeichen in den Stimmheften angebracht. Die betreffenden Textsilben stehen in Rahmen, um eventuelle Intonationsschwankungen an gemeinsamen Treffpunkten vom Sänger aus abstellen zu können. Bekannterweise verursachen dem Sänger die spannenden Synkopen so manche Schwierigkeiten: zumeist erfolgt eine zu frühe Auflösung der Vorhalte. Um diesem Übel vorzubeugen, wurde gelegentlich vorkommender Synkopenstellen die Taktierungsziffer über den Noten angebracht. [...] Um unklaren oder verspäteten Einsatz zu verhüten, wurde von Stichworten und -noten in den Stimmheften ausgiebiger Gebrauch gemacht.“³⁸⁹

Als erfahrener Chorpädagoge gibt er auch hier im Anhang der Partiturenhefte

„neben kurzen biographischen Skizzen [weitere] chortechnische Ratschläge [...]. Im ersten der sechs Chöre des I. Heftes sind diese Ratschläge von minutiösem Charakter, dies, um einen typischen Fall womöglich hell zu beleuchten, um tunlichst alle gefahrbringenden Eventualitäten aus dem Weg zu räumen.“³⁹⁰

Folgerichtig wird dem *Graduale* im ersten Heft „eingehendstes Studium“ empfohlen.

Erwin Lendvai widmet am Ende seines Vorwortes seine sechs Hefte *Der polyphone Männerchor*

„Chorvereinen, die in ihrem Musizieren nicht nur einen gesellschaftlichen Akt oder gar den Ehrgeiz des öffentlichen Auftretens usw. erblicken, sondern den verschütteten Weg zur wahren Chorkunst frei machen wollen – ihnen, den unermüdlich Strebsamen, meine Arbeit!“³⁹¹

³⁸⁹ Ebd. Eine Überprüfung dieser „Stichworten und -noten in den Stimmheften“ so wie der anderen angegebenen Hilfen müsste noch stattfinden. Einfachheitshalber habe ich zur vorliegenden Analyse ausschließlich die Partiturenhefte benutzt.

³⁹⁰ Zitate aus dem Vorwort zu *Der polyphone Männerchor*.

³⁹¹ Aus dem Vorwort zu *Der polyphone Männerchor*.

4.2.1 Chorübungen

Da *Der polyphone Männerchor* in seiner Chorpädagogik der *Schola cantorum* folgt, erübrigt sich eine Analyse der Chorarrangements. Lediglich zwei Übungen, die graphisch im Anhang der Hefte eingefügt wurden, werden im Folgenden besprochen.

4.2.1.1 Intonationsübung im Quartabstand zu *Graduale* von Jacobus Gallus

Lendvai notiert eine Stimmübung in Halbtonschritten für Tenöre über $d'' - es'' - d'' - cis''$ und für Bässe über $a - b - a - gis$ in der Vokalverbindung u-i-e-o. Die Übung versah er mit der dem Hinweis „erst 2 mal und abschließend den Ton d am Instrument kontrollieren, dann 4-, 6- und 8 mal, stets mit der vom Sänger hörbaren Kontrolle schließend.“ Er verweist im Anhang auf Chorstellen innerhalb des *Graduale* von Jacobus Gallus³⁹², die mit dieser Übung besonders bedacht werden sollten.

Takt 16—18, Ten. I. Halbtöne! Es empfiehlt sich, folgende Übung mit den Sängern vorzunehmen:

erst 2 mal und abschließend den Ton d am Instrument kontrollieren, dann 4-, 6- und 8 mal, stets mit der vom Sänger hörbaren Kontrolle schließend.

Abb. 30: Intonationsübung. In: Anhang *Der polyphone Männerchor* Heft 1 zu *Graduale* (Jacobus Gallus)

³⁹² Zu Jacobus Gallus siehe Brusniak 2014, 22-24.

Lendvai schließt seiner Notenbilddarstellung die Bemerkung an: „Mag so manchem durch die gewonnene „Einsicht in die Maschinerie“ dieses Amen-Satzes derselbe **gekünstelt** vorkommen – in der Wirkung als Musikstück wird es den Eindruck des **M o n u m e n t a l e n** nicht verfehlen!“³⁹⁵

Er konkretisiert die vorangegangene Bemerkung mit dem abschließenden, gleichsam programmatischen Satz seiner Sammlung: „D.h. bei Menschen, die im Männerchor nicht bloß eine gesellschaftliche Note, die Zerstreuung suchen, sondern die erkannt haben, daß der Männerchor eine der sichersten Möglichkeiten erschließt, an der echten, großen, erhabenen Kunst mitschaffend teilzunehmen.“³⁹⁶

³⁹⁵ Ebda. Fettdruck und Sperrung im Original.

³⁹⁶ Ebda.

Th. I.

Th. I.

Th. II.

Th. II.

Th. III.

Th. III.

Th. II.

usw.

Abb. 32: Satztechnische Studie. In: Anhang *Der polyphone Männerchor* Heft 6 zu Amen aus *Ave regina coelorum* (Tomaso Ludovico da Victoria). In diesem Notenbeispiel Lendvais verwendet er alte Schlüssel.

4.2.3 Zusammenfassung

Die technischen Hinweise, die von Lendvai in den Chorsätzen eingearbeitet wurden, aber auch der Inhalt des Vorwortes und die Übungen im Anhang, lassen nicht nur seine langjährige Chorserfahrung im Laienchorbereich erkennen, sondern zeigen auch seinen hohen Anspruch, den er an alle stellte: Nicht nur an den Chorleiter in der Vorbereitung und Durchführung der Proben, sondern auch an den Chorsänger, der nur durch regelmäßigen Probenbesuch und konzentrierte Probenarbeit den Lendvaischen Ansprüchen gerecht werden kann.

Da Aufbau und Zusammenstellung der Chorsammlung zum Ziel hatte, den „verschütteten Weg zur wahren Chorkunst“ wieder „frei machen“ zu können, ist es besonders hervorzuheben, dass Lendvai sich hier nicht explizit an Profichöre wandte und seine Chorsammlung dort anbot, sondern bewusst alle Männerchöre als Zielgruppe sah, die sich aus dem erstarrten „Liedertafelstil“ lösen wollten. Unter Zuhilfenahme der von ihm vorgegebenen „Warnzeichen“ und den Anmerkungen im Anhang, sollte jedem Chorleiter, dem erfahrenen so wie dem unerfahrenen, ein Instrumentarium angeboten werden, die von ihm bearbeiteten Werke, unter Berücksichtigung der musikalischen ‚Fallen‘, einstudieren zu können. Nebenbei wurden die Sänger noch in Musikgeschichte eingeführt, was dem volksbildnerischen Anspruch der Chorsammlung komplettierte. Die Chorsammlung strebte somit auch zum Ideal einer volksbildnerischer Erziehung, wie sie bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert angestrebt wurde.³⁹⁷

Bei der Durchsicht seiner Bearbeitungen fällt auf, dass die chortechnischen Hinweise nicht so deutlich ausfallen wie in der ein Jahr zuvor herausgebrachten *Schola cantorum*. Vieles steht dafür ausführlicher im Anhang. So entfallen in dieser Sammlung beispielsweise die „Endkonsonantenverschleifungen“ und die Aussprachehilfen. Wurden in der *Schola cantorum* noch Pfeilchen unterschieden, die entweder als Leittöne oder als allgemeine Sprünge mögliche Intonationsschwankungen anzeigten, so lag sein Augenmerk hier vornehmlich auf den Leittönen. Eine Unterscheidung im Symbol „Pfeilchen“ wurde nicht mehr vorgenommen.

Lendvais Vermerk im Anhang, in dem er auf seine Hinweise in anderen Heften zu *Der polyphone Männerchor* aufmerksam macht, setzt den Gebrauch (und Kauf) aller Hefte voraus.

³⁹⁷ Siehe hierzu zum Beispiel Scholz 1899, 87-89.

Die umfangreiche Chorsammlung zeigt in beeindruckender Weise Lendvais tiefes Wissen in der europäischen Chorliteratur auf, bearbeitete er doch Chorwerke für Männerchor, die zu seiner Zeit einer breiteren Öffentlichkeit nicht bekannt war und deren Herausgabe im Vorwort seiner Chorsammlung von ihm selbst als „Bergung versunkener Schätze“ bezeichnet wurden.

Es sei angemerkt, dass Erwin Lendvai neben seinen chorpädagogischen Werken *Schola cantorum* und *Der polyphone Männerchor* 1935 mit *Trifidula* op. 60 in der Schweiz auch ein Lehrwerk für Violinen mit „polyphonen Studien“ herausgab.

4.3 Das *Volksliederbuch für die Jugend* (1930)

4.3.1 Die Korrespondenz von Karl Lütge (1875–1967) mit Erwin Lendvai

Über die Entstehung des *Volksliederbuch für die Jugend* wird ausführlich im Aufsatz von Nils Grosch im Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs informiert.³⁹⁸ Zum Inhalt des *Volksliederbuch[es] für die Jugend* stellt Grosch fest:

„Im Zentrum jener Revision, Neuordnung und Ergänzung des Materials lagen [...] weder jene Bearbeitungen im Stil der Jugendmusikbewegung noch die Anpassung an irgendwelche Schulreformen, sondern vielmehr das Auffinden neuen, originellen Materials, das die Anthologie von anderen unterscheiden sollte.“³⁹⁹

Mit dem „Auffinden“ wurde hauptsächlich Karl Lütge, geschäftsführendes Mitglied der Kommission, beauftragt. Geeignetes „Material“ sollte nun von namhaften zeitgenössischen Komponisten nach bestimmten Kriterien bearbeitet werden. Korrespondenzen zwischen Karl Lütge mit Komponisten, die am *Volksliederbuch für die Jugend* beteiligt waren, sind in Lütges Nachlass nicht enthalten. Grosch vermutet, dass diese in den Wirren der letzten Kriegsjahre verloren gingen. In einzelnen Nachlässen befinden sich allerdings noch Bearbeitungsaufträge. Im Landeshauptarchiv Koblenz finden sich der Chorforschung noch unbekannt Briefe Lütges an Lendvai, die es ermöglichen, einen Einblick der Arbeit zwischen Kommission und beteiligten Komponisten zu gewähren.

³⁹⁸ Grosch 2004, 207-239.

³⁹⁹ Ebda., 217.

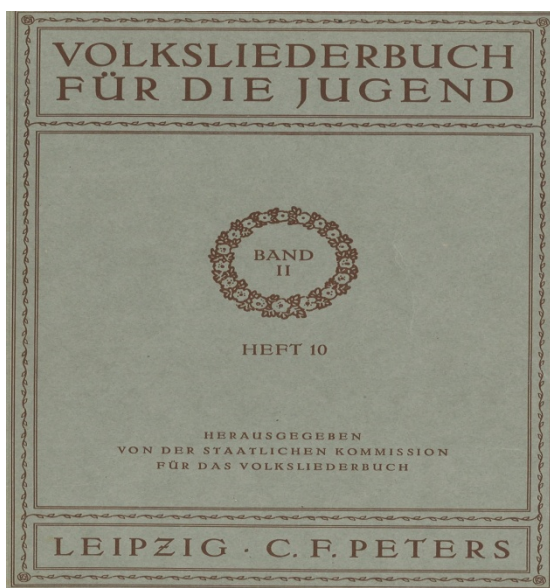


Abb. 33: Titelblatt der dreibändigen Reihe *Volksliederbuch für die Jugend*.

In der Korrespondenz zwischen Karl Lütge und Erwin Lendvai vom 4. Juli 1928 erfährt man, dass jeder Komponist Vorlagen mit Bearbeitungsvorschlägen erhielt. Es bestand dabei die Möglichkeit, bei Nichtgefallen das zu bearbeitende Werk zurückzusenden:

„Sehr geehrter Herr Lendvai! Sie erhalten hierbei Vorlagen mit den Vorschlägen für die Bearbeitung, bei denen ich die Hoffnung hege, daß Sie sich mit ihnen anschließen können. Da wir in dem Buch mit 14 verschiedenen Bearbeitungsarten rechnen müssen, liegt die Notwendigkeit solcher Vorschläge vor, denn die Anlage des Ganzen würde vollkommen in Unordnung geraten, wenn die Kommission nach dieser Richtung nicht die Möglichkeit des Disponierens hätte. Das schließt Änderungen in Ausnahmefällen nicht aus, aber ich muß betonen, daß wir uns auf Ausnahmefälle beschränken müssen. Sollte Ihnen das eine oder andere Stück wider Erwarten nicht zusagen, so müßte ich um baldige Rücksendung bitten, wobei sich die Kommission andere Vorschläge, falls sie noch möglich sind vorbehalten möchte.“⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Brief von Karl Lütge an Erwin Lendvai vom 4. Juli 1928. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

Lendvai wurden fünf Vorlagen zur Bearbeitung mitgeteilt: „1) Es flog ein kleins Waldvögelein für drei gleiche Stimmen. Tonart: A-Dur. 2) Ein Maidlein zu dem Brunnen ging (Clemens non Papa) für vier gleiche Stimmen. Tonart: a-dorisch wie Vorlage. 3) Frisch auf gut Gsell. Für vier gleiche Stimmen. Tonart: e-Moll. 4) Im Maien hört man die Vögel singen für vier gemischte Stimmen. Tonart e-dorisch, wie Vorlage. 5) Ich armes Käuzlein für vier gemischte Stimmen. Tonart: A-Dur.“⁴⁰¹

Liest man die Namen der mit Bearbeitungen beteiligten Komponisten, darunter Paul Hindemith, Heinrich Kaminski, Ernst Krenek, Arnold Schönberg und Ernst Toch, wird einmal mehr deutlich, dass Lendvai in dieser Reihe gesehen wurde.

Wann die Kommission für das Volksliederbuch auf die Idee kam, Lendvai als möglichen Bearbeiter in Betracht zu ziehen, ist nicht mehr nachprüfbar. Der Inhalt einer Korrespondenz zwischen Karl Lütge und Erwin Lendvai vom 4. Juli 1928, in der eine Frage Lendvais bezüglich Melodie- und Textfreiheit beantwortet wurde, legt die Vermutung nahe, dass der erste Kontakt im Rahmen des *1. Arbeiter-Sängerbundesfestes* in Hannover geknüpft worden ist. Im Antwortbrief Lütges wird darüber hinaus sehr deutlich, dass die Kommission vor dem Problem stand, in ihrer Konzeption auch zweistimmige Vokalwerke bearbeiten zu lassen, ohne genügend Auswahl an Originalliteratur zu besitzen. Lendvai wurde gebeten, nach Möglichkeit geeignete Literatur beizusteuern:

„Die Kommission befindet sich in einem Punkt in einer gewissen Verlegenheit. Es sollen nämlich auch zweistimmige Sätze (selbstverständlich polyphoner Art) für gleiche und gemischte Stimmen gebracht werden. Die Auswahl aus der alten Originalliteratur ist gering und hat wenig Ausbeute gegeben. Vorschläge für neue Bearbeitungen haben wir, obwohl wir das Material nach dieser Richtung stets genau prüften, auch nur in sehr geringer Anzahl machen können. Da Sie in Hannover mich fragten, ob die Wahl der Melodien Ihnen überlassen sei, möchte ich in diesem Punkt mich an Sie wenden und Sie fragen, ob Sie Melodie- und Textmaterial haben, das für uns und für diesen Zweck geeignet ist. Damit kein Mißverständnis entsteht, muß ich Ihnen sagen, daß Kompositionen ausgeschlossen sind und daß es sich nur um Bearbeitungen handeln kann. Ich würde Ihnen gegebenenfalls dankbar sein, wenn Sie Melodie- und Textvorlagen vor der Bearbeitung mir vorschlagen

⁴⁰¹ In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

könnten, damit ich aufgrund unseres Materials Eignung und Möglichkeit feststellen kann und nutzlose Bemühungen Ihrerseits vermieden wird. Solchen Vorschlägen würde ich mit den größten Interesse entgegensehen.“⁴⁰²

Die Bitte Lütges zeugt von einer hohen Achtung in die Kompetenz Lendvais als Meister und Kenner alter Chorwerke. Die Anzahl der Kommission-Vorschläge, die Lendvai zur Bearbeitung vorgelegt wurden und die Zahl der letztlich im *Volksliederbuch für die Jugend* veröffentlichten Bearbeitungen zeigen eindrücklich, dass das Vertrauen in Lendvai berechtigt war.

Da die Kommission mit dem *Volksliederbuch für die Jugend* die Intention einer Volkserziehung verband, wurden „Grundsätze für die Bearbeitung“ mitgesandt, um bei allem Personalstil eine gewisse Sangbarkeit zu schaffen und bei hohem Niveau der Bearbeitung gleichzeitig eine besondere Zielgruppe, nämlich „junge Menschen vom 12. bis zum 19. oder 20. Lebensjahr“, nicht aus den Augen zu verlieren.

Sowohl der Inhalt des formalen Anschreibens als auch die differenzierten „Grundsätze für die Bearbeitung“ lassen die Intention der Kommission erkennen, das *Volksliederbuch für die Jugend* als Standardwerk für Schulen einzuführen.⁴⁰³

In der Durchsicht der Kompositionen fällt auf, dass hauptsächlich a-cappella-Kompositionen von Lendvai verlangt wurden und bis auf „Der Wald hat sich entlaubet“ keine Kompositionen mit Instrumentalbegleitung, geschweige denn einstimmige Lieder mit dem Schwerpunkt Instrumentalbegleitung. Insgesamt wurden elf Bearbeitungen von Erwin Lendvai im *Volksliederbuch für die Jugend* aufgenommen.⁴⁰⁴ Die „von manchen Stellen besonders betont“ zum Ausdruck gebrachte Zustimmung innerhalb der Kommission wirft die Frage der Protektion durch einzelne Kommissionsmitglieder auf, wenngleich sich in den Korrespondenzen dahingehend weder Namen noch konkrete Hinweise finden lassen.

⁴⁰² Brief von Karl Lütge an Erwin Lendvai vom 4. Juli 1928. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

⁴⁰³ Die „Grundsätze für die Bearbeitung“ ist im Anhang nachlesbar.

⁴⁰⁴ Siehe Anlage X: Beiträge Lendvais zum *Volksliederbuch für die Jugend* (1930), 333-334.

4.4 Das *Lobeda-Singebuch für Männerchor* (1931/1933)

4.4.1 Entstehung und Zielsetzung

1931 und 1933 erschien im Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband Hamburg je ein *Lobeda-Singebuch für Männerchor*, herausgegeben von Carl Hannemann (1890–1945), unter Mitarbeit von Erwin Lendvai⁴⁰⁵ und Walter Rein. Der erste Band umfasst *Volkslieder und volkstümliche Gesänge*, der zweite Band *Alte und neue Gesänge*.

Die Frage zur Vorgeschichte der Lobeda-Singebücher und wie die Zusammenarbeit zwischen Carl Hannemann und Erwin Lendvai zustandekam, wird in einem Brief Wilhelm Tebjes an Hans Gappenach aus dem Jahr 1958 beantwortet:

„Lendvai hatte in Altona einen Chor, und da lernte ihn Hannemann kennen. Ich kam 1920 zu Hannemann, als ich in Hamburg meinen ersten Chor gründete – Es [sic] war ein Männerchor im D.H.V. und auf der Suche nach einem Chorleiter machte mich die Gesangslehrerin meiner Frau auf Hannemann aufmerksam. [. . .] Leider hatte wir Hannemann nicht lange[,] denn ich wurde nach Berlin versetzt, und man verstand nicht den Chor zu halten. Die Fühlung mit Hannemann verlore [sic] ich nicht, und als ich dann von Berlin aus den ‚Bund der Männerchöre im D.H.V.‘ gründete, war mein Bestreben Hannemann als Chorleiter zu gewinnen. 5 Jahre baute ich an dem Bund und dann war es soweit, dass ich ihn berufsamtl. betreuen musste. Ich kehrte nach Hamburg zurück und bot Hannemann den Posten eines Bundeschorleiters an. Er währte ihn nicht ausfüllen zu können, aber ich täuschte mich nicht in ihm und mit ihm wuchs dann ja später die Lobedabewegung. Zunächst begnügten wir uns mit den wenigen guten Sätzen aus dem D.S.B.Liederbuch, aber Hannemanns Kritik an diesen Büchern wuchs und schliesslich gab ich meine Lobedablätter zu einer Kritik an den

⁴⁰⁵ Alle im *Lobeda-Singebuch* aufgenommenen Bearbeitungen und Kompositionen Lendvais sind in Anlage VIII: Beiträge Lendvais sowie pädagogische Hinweise im *Lobeda-Singebuch für Männerchor* (1931/1933), 327-329, dokumentiert. 1934 erschien ein *Lobeda-Singebuch für Gemischten Chor*. Hier finden sich noch zwei Kompositionen Lendvais: Nummer 39 „Ei, wie gehts im Himmel zu“ und Nummer 52 „Wenn schon die Hähne krähen“ (Chorvariation für Gemischten Chor; fünfstimmig). Das *Lobeda-Singebuch für Frauenchor* von 1936 enthält keine Beiträge von Lendvai. Vgl. LWvPB.

D.S.B.Büchern frei; das war ein Geschrei im D.S.B., aber es sollte nicht bei der Kritik bleiben, wir setzten die Lobedabücher drauf.“⁴⁰⁶

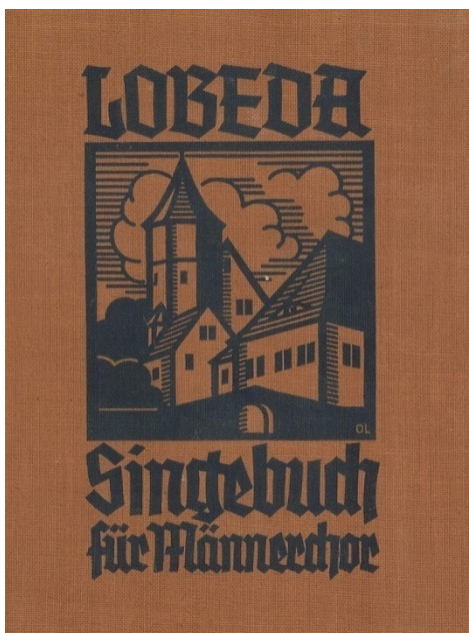


Abb. 34: Titelblatt der *Lobeda-Singebücher*.

In einem in der Hanseatischen Verlagsanstalt Hamburg herausgebrachten Werbeheft, wurde mit einer bewussten Gegenhaltung gegenüber dem einflussreichen *Deutschen Sängerbund* mit seinen Liederbüchern, die Sonderstellung der Lobeda-Singebücher auf der Titelseite deutlich herausgestellt:

„Das Ringen um neue Ausdrucksformen der deutschen Kultur, die Schaffung neuen deutschen Liedgutes, der Kampf um die Reinigung der Chorliteratur von allem Kitsch beschäftigte besonders den Bund der Lobeda-Chöre. Als eine der stärksten und kampfesfrohen

⁴⁰⁶ Brief von Wilhelm Tebje an Hans Gappenach vom 5. April 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10.

Jugendgruppen sind sie ein belebendes Element. Der Deutsche Sängerbund hat kein Singebuch, das dem Willen nach Erziehung der Sänger, nach Neugestaltung so starken Ausdruck verleiht, wie das Lobeda-Singebuch.⁴⁰⁷

Damit knüpften die Herausgeber der Singebücher an die Diskussionen und Forderungen ihrer Zeit an und gaben sich im Werbeheft betont progressiv. So verstand man sich als musikalisches Bindeglied zwischen der Jugendmusikbewegung und den traditionellen Chören, das sich nicht primär auf Kompositionen des 19. Jahrhunderts beschränkt sah, sondern auch auf die Musik der „alten Meister“ verweisen konnte. Ferner wird die herausragende Stellung des Singebuches für die Chorszene angepriesen, da sie als „Literatursammlung von Werken der in der musikalischen Erneuerungsbewegung stehenden Komponisten führend“ [sei].⁴⁰⁸ Musikerzieherisch verstand sich das *Lobeda-Singebuch* in seiner Eigenwerbung auch als eine „Möglichkeit der systematischen chorischen Aufbauarbeit. Vom kleinsten, primitivsten Beginn führt dieses Buch zur wertschaffenden Durchgestaltung und Meisterung des Stoffes.“⁴⁰⁹ So finden sich in den Singebüchern zwei- und dreistimmige Chorwerke, mit und ohne Instrumentalbegleitung und Kanons mit dem Ziel, das „blockige Klanggefüge“ vierstimmiger homophoner Chorsätze [„aufzulockern“] und „damit bisher festgelegte Kräfte [zu befreien]“.⁴¹⁰ Im Sinne der Pädagogik wurden einige Chorsätzen mit „Studien“ zur Probenmethodik versehen.

Die im Werbeheft aufgeführten „Stimmen der Fachleute und der Presse“ zu den Lobeda-Singebüchern zeigt, dass das Singebuch eine hohe Akzeptanz und Wertschätzung erfuhr und in allen Teilen Deutschlands rezeptiert wurde.

Insgesamt erschienen zwei Männerchorbände, beide unter der Mitarbeit Erwin Lendvais, sowie ein *Kleines Lobeda-Singebuch für Männerchor*, in dem ein Teil der Chorsätze aus Band 1 und 2 zusammengestellt wurde.

⁴⁰⁷ *Lobeda-Singebuch*, Werbeheft. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; N.Mus.Nachl. 46 / C 28. Der Text wurde einer Kritik aus dem *Westdeutscher Beobachter*, Köln, entnommen.

⁴⁰⁸ Ebda. Auch hier wird die Intention Lendvais gewürdigt, alte Strukturen aufbrechen und chorpädagogisch neu wirken zu wollen.

⁴⁰⁹ Ebda.

⁴¹⁰ Ebda.

Zur Bedeutung Erwin Lendvais innerhalb des Musikausschusses berichtet sehr ausführlich Wilhelm Tebje in einem Brief an Hans Gappenach:

„Er war der fähigste Kopf in unserem Musikausschuss, der sich aus ihm, Hannemann, Walter Rein und meiner Person zusammensetzte. Wir forderten szt. [sic] verschiedene Musiker auf, uns Kompositionen einzusenden, und der Segen blieb ja nicht aus. Kam nun eine neue Sendung und ich rief den Musikausschuss zusammen, dann war Lendvai derjenige[,] der mit einem Blick erkannte[,] was mit der Arbeit los war. Ich entsinne mich des Falles des Lehrers Maier aus Fürth, der etwas einsandte und Lendvai sagte sofort, der Mann kann ja vielmehr. Die Folge war, dass er für uns ein Krippenspiel komponierte[,] dass wir in Hamburg [. . .] an 2 Tagen 4 mal [sic] mit über 5000 Besuchern aufführten. Dabei war es ein rein katholisches [sic] Spiel! Das war Lendvai! Er war der fähigste Kopf im Ausschuss und alle haben von ihm, besonders unsere Lobedaarbeit, profitiert.“⁴¹¹

Sowohl im Geleitwort von Max Habermann als auch im Geleitwort von Carl Hannemann zum ersten Band des *Lobeda-Singebuch für Männerchor* wurden die Zielsetzung und das Auswahlkriterium des Singebuches klar benannt. Nicht zufällig wurde ein Satz aus Schillers Werk „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ dem Geleitwort Hannemanns vorangestellt:

„Der 1. Band des Lobeda-Singebuches will ‚unseren Zeitgenossen leisten, was sie dringend bedürfen‘ [Teil des Schillerzitates; H.L.]: eine Auswahl wertvollster Volkslieder in alten und neuen Sätzen, ohne Beschränkung auf eine bestimmte Stilperiode. Das Lobeda-Singebuch wendet sich gegen die in den bisherigen Liederbüchern fast zur Norm erhobene Vierstimmigkeit jedes Volksliedes auch im Männerchorsatz, die mit daran schuld ist, daß bei dem im Verhältnis zum gemischten Chor geringen Umfang des Männerchores den Begleitstimmen die Möglichkeit genommen wurde, melodische, gesangliche Linie zu sein. Dies Singen im üblichen vierstimmigen Satz, das die große Schar der

⁴¹¹ Brief von Wilhelm Tebje an Hans Gappenach vom 5. April 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10. Im gleichen Brief erwähnt Tebje, dass Lendvai bei der Namensfindung zu den Liederbüchern den Titel „3 Turmbücher“ auf der Grundlage des Hamburger Wappens vorschlug, bis der Titel „an einer grösseren Chorleitertagung überholt [wurde], an der aus Ostpreussen der Vorschlag kam, sie „Lobedabücher“ zu nennen“. Ebda.



Abb. 35: Lobeda-Musikausschusssitzung. Von links nach rechts: Walter Rein, Carl Hannemann, Wilhelm Tebje, Erwin Lendvai. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

Sänger, die nicht erste Tenöre waren, dazu verurteilte, Stimmen zu singen, die, an sich als Linie sinnlos, nur im Zusammenhang mit der Melodie und den übrigen Begleitstimmen fragwürdige Daseinsberechtigung hatten, mußte mit der Zeit dazu beitragen, unserm Volk die Singeslust und -freude zu nehmen. Die zwei- und dreistimmigen Volksliedsätze älterer Zeit beweisen uns, daß ‚zwei lebendige Stimmen mehr wert sind als vier tote‘ (Prof. H. J. Moser). Im Geiste dieser Sätze ist versucht worden, Volkslieder neu zu bearbeiten, vom einfachsten zweistimmigen bis zum fünfstimmigen Satz, vom schlichten Strophensatz bis zur Volksliedvariation, ohne nach der Seite der Homophonie oder Polyphonie einseitig zu werden. Allein die Gestalt der Melodie und der Textinhalt bestimmen die jeweilige Art des Satzes oder der Bearbeitung. Das Wesentliche war immer die melodische Führung aller Stimmen.“⁴¹²

⁴¹² Geleitwort Carl Hannemann zum *Lobeda-Singebuch für Männerchor* Band 1, Oktober 1930.

In einer Besprechung in *Signale* vom November 1933 wird das *Lobeda-Singebuch* als besonderes Werk innerhalb der Männerchorliteratur hervorgehoben:

„Die seit Jahren sich geltend machende Bewegung der Wiedergeburt im Männerchorwesen und das Streben, sie aus der allmählich verflachten Vereinsschablone zu lösen, läßt die Bereitstellung neuen Stoffes als angebracht erscheinen. Gewichtiger Beleg für diese Gesinnung ist das **Lobeda-Singebuch** für Männerchor, dessen ersten, Volkslieder und volkstümliche Gesänge umfassenden Band die **H a n s e a t i s c h e V e r l a g s a n s t a l t** in Hamburg, Berlin, Leipzig vorbildlich ausgestattet vorlegt. Es ist hierbei, abgesehen von der sehr geschickten Auswahl durch **Carl Hannemann**, die Erwägung maßgebend geworden, die frühere Vierstimmigkeit des gewohnheitsmäßig typischen ‚Männerchorsatzes‘ zu beseitigen, der die Aufgaben den einzelnen Stimmkategorien allzu ungleich und daher pädagogisch unerwünscht zumißt, ganz abgesehen davon, daß gerade die wertvolle Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, an deren Pflege Entscheidendes gelegen ist, ursprünglich vielfach zwei- und dreistimmig auftritt. So ist darauf gehalten worden, daß auch der bis zu fünf Stimmen erweiterte Satz streng polyphon durchgebildet ist, also dem einzelnen Sänger grundsätzlich gleichen Anteil an der Mitwirkung gewährt. Unter der bewährten Mitarbeit von **Erwin Lendvai** und **Walter Rein** ist eine Sammlung entstanden, die als bahnbrechende Tat auf dem Wege des chorischen Zusammenwirkens angesprochen werden muß.“⁴¹³

Neben den hier vorgestellten Veröffentlichungen und Mitwirkungen Lendvais in Lieder- und Singebüchern beziehungsweise in Chorschulen, existieren darüber hinaus auch weitere pädagogisch intendierte Liederbücher, in denen Chorwerke von ihm aufgenommen wurden.⁴¹⁴

⁴¹³ *Signale* 91.45.756f / November 1933; o. Autornamen. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935. Fettdruck und Sperrungen im Original. Zur weiteren Geschichte des *Lobeda-Singebuches* im III. Reich und weiteren Biographie Carl Hannemanns siehe Brief von Wilhelm Tebje an Hans Gappenhach vom 5. April 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 10 und Brusniak 1997, 279-286.

⁴¹⁴ Zum Beispiel im *Mainzer Singebuch*.

5 Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai

Bei der Durchsicht der erhaltenen Kritiken zu Erwin Lendvai ist festzustellen, dass sich der Inhalt negativer Kritiken vornehmlich entweder auf seine Person oder auf die Sangbarkeit seiner Chorwerke für Laienchöre bezieht, wesentlich seltener auf andere Fragestellungen, wie Satztechnik. Als prominentes Beispiel ist die vergleichsweise knapp und allgemein gehaltene Kritik Theodor Adornos (1903–1963) zu Erwin Lendvais Komposition *Kosmische Kantate* op. 50 anzusehen, die im Rahmen des *XI. Deutsche[n] Sängersfest[es]* in Frankfurt a.M. 1932, zeitgleich zum *Psalm der Befreiung*, uraufgeführt wurde:

„Erwin Lendvai, als Chorkomponist sonst auf Abwechslung und eine gewisse Buntheit bedacht, kam diesmal in einer präventiv benannten ‚Kosmischen Kantate‘ zu Goetheschen Versen ein wenig monoton daher; gemäßigt neudeutsch, teils und teils gemäßigt klassizistisch, nirgends spontan und gerade angesichts der gewaltigen Worte, die er sich zum Vorwurf nahm, recht unzulänglich.“⁴¹⁵

Anders nehmen sich dahingehend die positiven Kritiken und Rezensionen zu seinen Kompositionen aus. Aus heutiger Sicht ist die Verehrung, die Lendvai im Laienchorwesen in seinen Kompositionen erfuhr, nur noch bedingt nachvollziehbar. Daher sollen namhafte zeitgenössische Vertreter aus den verschiedenen Musikbereichen in diesem Kapitel herangezogen werden, um die Popularität, beziehungsweise sogar die Faszination, die von den Chorkompositionen Lendvais ausging, nachvollziehen zu können. Aufgrund dieses methodischen Ansatzes wurde eine

⁴¹⁵ Adorno 1932. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge. In der kritischen Bewertung durch Hanns Eisler in 5.5.1, 211-213, die nur indirekt als positiv zu bezeichnen ist, steht der musikalische Aspekt seiner Kompositionen auch nicht deutlich im Fokus.

gezielte Auswahl aus dem überreichen Portfolio der positiven Stimmen vorgenommen, um diesen Sachverhalt zu kontextualisieren, wobei die Reihenfolge keine Wertung darstellt.

5.1 Die deutschen Sängerbünde

5.1.1 *Deutscher Sängerbund*: Franz Josef Ewens (1899–1974)

In *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*⁴¹⁶ verweist einer der wichtigsten Funktionäre des *Deutschen Sängerbundes (DSB)*, Franz Josef Ewens⁴¹⁷, im Kapitel „Unsere lebenden Meister“ auf die besondere Bedeutung Lendvais für die künstlerische Weiterentwicklung im Männerchorbereich, dass es im Vergleich zu den anderen Komponistenportraits auffallend ist. So schreibt er über den „kühne[n] Neuerer des Männerchors“:

„Der Name Lendvai bedeutet nicht nur eine hervorragende Musikerpersönlichkeit, der Name Lendvai ist ein P r o g r a m m für die gesamte Sängerschaft. Lendvai ist der unentwegte Verfechter der Polyphonie, der selbstständigen Stimmführung. Die Demokratie, die Gleichberechtigung aller Stimmen im Chor erhebt er zum Prinzip. Keine Erfindung von ihm, keine sensationelle Neuerung – alles ist in früheren Jahrhunderten längst dagewesen –, aber ein kecker Eingriff in die homophone Gestaltung der Männerchöre, denen melodieführender Tenor und begleitende monotone Mittelstimmen zum charakteristischen Merkmal geworden waren. Auch in jüngster Zeit waren ähnliche Versuche, unabhängig von Lendvai, zu verzeichnen gewesen, aber ihren Verfechtern fehlte die geniale Begabung eines Lendvai, sie mußten daher in Anfängen stecken bleiben. Begreiflich, daß Lendvai viele Widersacher

⁴¹⁶ Das gleiche Buch wurde auch unter dem Namen *Deutsches Lied und Deutscher Sang. Deutsche Sangeskunst in Vergangenheit und Gegenwart* vertrieben. Es fehlt lediglich das *DSB*-Logo auf dem Deckel, ferner ist der Einlage vor Beginn des Buches neben der Änderung des Untertitels der Zusatz eingefügt „unter Benutzung des amtlichen Materials des Deutschen Sängerbundes“.

⁴¹⁷ Hinsichtlich der herausragenden Bedeutung Ewens für den *DSB* während seiner beinahe fünfzigjährigen ehrenamtlichen Tätigkeit, in denen er den Sängerbund maßgeblich prägte, ohne je Präsident oder Bundeschorleiter gewesen zu sein, siehe Bach 1986, 195-197 sowie Weidmann 1974. Für den letzten Hinweis danke ich herzlich Herrn Alexander Arlt.

gefunden hat, die teils seine ‚Richtung‘, teils seine Kompositionen ablehnen. Über den Wert der Werke wird, wie immer, die spätere Generation ihr endgültiges Urteil abgeben. Heute steht fest, daß der Komponist die Männerchorentwicklung entscheidend beeinflusst hat. Man kann ohne Übertreibung sagen: Es gibt heute keinen Männergesangverein von Rang mehr, der sich nicht mit den Werken Lendvais auseinandergesetzt hätte.“⁴¹⁸

Unter den abschließend von Ewens aufgeführten Hauptwerken Lendvais findet sich auch die pädagogisch intendierte Chorsammlung *Der polyphone Männerchor*.⁴¹⁹

5.1.2 *Deutscher Arbeiter-Sängerbund: Walter Hänel (o. J.)*

Hänel⁴²⁰, ein führender Vertreter der Arbeitersängerbewegung und Freund Erwin Lendvais, beschreibt in einem Artikel in der *Deutschen Arbeiter-Sänger-Zeitung* zum 50. Geburtstag Lendvais in wenigen Worten die zeitgenössische musikalische Bedeutung Lendvais:

„Erwin Lendvai gehört zu den führenden, meistgesungenen Komponisten der Gegenwart. Auf dem staatlichen Chormeisterkursus in Bonn bezeichnete ihn Walter Rein als den Mann, der den Durchbruch brachte, der wieder anknüpft an den großen Vokalstil der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Der mehrstimmige Satz, dem man keinerlei Beachtung schenkte – Lendvai nimmt ihn auf. Er beschränkt sich keineswegs auf eine notengetreue Nachbildung der reichen Kunst der Alten. In seiner Harmonik, Melodik und seiner rhythmischen Gestaltung ist er ein Eigener. Unseren Chorvereinen stellt er neue Aufgaben, die von Sänger- und Zuhörerschaft gründliche Umstellung im Hören fordert. In diesem Anknüpfen an eine ‚vergangene‘, wiederentdeckte Stilperiode, in dieser Weiterentwicklung der Vorbilder zeigt Lendvai die

⁴¹⁸ Ewens 1930, 225. Sperrungen im Original.

⁴¹⁹ Dies fällt besonders auf, da *Schola cantorum* fehlt.

⁴²⁰ Walter Hänels Biographie ist bisher nur bruchstückhaft und nur für den Zeitraum 1922–1949 rekonstruierbar. Für Informationen über Hänel danke ich herzlich Herrn Meiko Köhler vom Chorverband Berlin, Herrn Archivar Alexander Arlt von der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Sängermuseum Feuchtwangen, Herrn Dr. Dietmar Schenk, Universität der Künste Berlin sowie Herrn Prof. Dr. Hartmut Krones, Wien.

Richtung! Sie ist auch für andere, ob sie es eingestehen wollen oder nicht, verbindlich geworden. So schreibt Heinz Tiessen in seiner ‚Geschichte der Jüngsten Musik‘: ‚Die neue Vokalmusik zeigt in Lendvai wertvolle Antriebe und Ergebnisse.‘⁴²¹

Neben Lendvais Tätigkeit als Chorkomponist lenkt Hänel den Blick auch auf seine Arbeiten im Bereich der Kammermusik, sowie allgemeiner Instrumentalmusik und nennt entsprechende Beispiele aus dessen Gesamtschaffen. Er verweist daneben auf die Oper *Elga* und auf das Festspiel *Völkerfreiheit*, „das auf dem Schweizerischen Arbeiter-Sängerbundesfest und Bern im Juli 1930 sechs Aufführungen erlebte und im Vorjahr im Maifeierprogramm des Kulturkartells der modernen Arbeiterbewegung in Frankfurt a.M. vor 20 000 Zuhörern in der großen Festhalle hier wie dort mit stärkstem Erfolg dargeboten wurde.“⁴²²

5.2 Musikwissenschaftler

5.2.1 Hugo Leichtentritt (1874–1974)

Bereits 1912 wurden elf Werke Lendvais von Leichtentritt in dem vom Simrock-Verlag herausgegebenem Propagandaheft *Erwin Lendvai Kompositionen* analysiert.⁴²³

Auffallend ist dabei, mit welchen Worten Leichtentritt Lendvais Musik charakterisiert. Danach gab es bei Lendvai kaum eine Früh- oder Spätphase seiner kompositorischen Entwicklung, denn Leichtentritts Eindruck von 1912 könnte so auch 1932 geschrieben worden sein:

„Seine Musik zeichnet sich aus durch eine bei einem jungen, neu erscheinenden Künstler auffallende Selbstständigkeit in Empfindung und Erfindung; klare Formgebung, feinen Klangsinn, der besonders in den Orchesterwerken zur Geltung kommt. Ein rassiges ungarisches Temperament, durch einen scharfen Kunstverstand gezügelt. Bemerkenswert ist seine Fähigkeit, aus kleinen Keimen weite Flächen zu entwickeln, ganze Stücke aus einem einzigen Grundmotiv zu bauen. Er kommt auf

⁴²¹ Hänel 1932, 128-129.

⁴²² Ebda.

⁴²³ Leichtentritt 1912.

diesem Wege nicht selten zu interessanten, neuartigen Modifikationen der älteren Formen. Durchaus modern in Empfinden und Behandlung der Kunstmittel ist er es doch mehr im positiven, als im negativen Sinne. Er sucht das Neue in einem organischen Weiterbilden des Bestehenden, nicht in einem völligen Umsturz. Seine Ziele sind rein musikalischer Art. Er erstrebt weder eine literarische philosophische, noch eine malerische Musik. Die Freude am Musizieren, am Bilden und Bauen beherrscht ihn. Plastik der Motive, Klarheit der melodischen Linien, möglichste Einfachheit der Umrisse sind ihm wertvoll. Im Gegensatz zu manchen anderen Verfechtern der Moderne bejaht er emphatisch die Gegenwart, läßt er sich auf keine gewagten Experimente ein, betreffend die Musik der Zukunft. Er empfindet kein Bedürfnis, sich in neue Tonsysteme zu stürzen, unerhörte Klänge zu suchen; die gegebenen Mittel der Tonkunst sieht er als durchaus genügend an zum Ausdruck dessen, was ihn bewegt.“⁴²⁴

Leichtentritts Analysen, die sich vorwiegend mit Instrumentalkompositionen Lendvais befassen, fallen in ihrer Bewertung allesamt positiv aus. Es erstaunt sehr, dass Leichtentritt eine so umfangreiche analytische ‚Expertise‘ von einem jungen, unbekanntem ungarischen Komponisten anfertigte. Die oben zitierte Charakteristik Lendvai’scher Musik als auch die Kurzbiographie im Werbeheft lassen die Vermutung zu, dass die beiden sich schon miteinander vertraut gemacht hatten. Es ist auffallend, dass Leichtentritt sich prompt dann wieder mit Werbung für Lendvai zu Wort meldete, als jener begann, sich verstärkt der Chorszene zuzuwenden. Mit der Überschrift „Die neue Aufgaben des deutschen Chorgesanges“ widmete Leichtentritt sich in zwei Ausgaben der Zeitschrift *Melos* allen bisher erschienenen Chorwerken Lendvais, zunächst der Männerchöre, dann der Frauenchöre. Keines der besprochenen Werke fällt in der Bewertung Leichtentritts ab.⁴²⁵

In der Einleitung zum Aufsatz „Erwin Lendvai“ von Hugo Leichtentritt im *Simrock Jahrbuch III* wird Lendvai stilistisch erneut positioniert und gegenüber anderen Komponisten hervorgehoben. Lendvai stand bei ihm als Künstler offensichtlich in hohem Ansehen und nimmt in seiner Bewertung eine Sonderrolle in der Komponistengeneration seiner Zeit, die eigens für das Laienchorwesen komponierten, ein. Leichtentritt bringt in seiner Kritik sehr deutlich zum Ausdruck, dass in den

⁴²⁴ Ebda.

⁴²⁵ Leichtentritt 1921, 183-186.

Kompositionen Lendvais die „weiterblickenden Forderungen der Zeit“ durch den Komponisten in den Vordergrund gestellt wurden.

Im Hauptteil seines Artikels unternimmt er einen Streifzug durch das Lendvaische Schaffen innerhalb zweier Jahrzehnte, den er unmittelbar vor der Machtergreifung Hitlers einen „wahren Führer in ein geistiges Gebiet“ nennt, der „die Würde und den Adel, die aufrechte Haltung echter Kunst in der entschiedensten Weise [wahrt]“.⁴²⁶

Leichtentritt charakterisiert Lendvai und seine Musik zusammenfassend wie folgt:

„Unter den zeitgenössischen Komponisten nimmt Erwin Lendvai eine ganz besonders merkwürdige Stellung ein. Man kann ihn kaum in irgendeine Gruppe oder Partei recht einordnen, wenigstens nicht mehr, seitdem er, künstlerisch der Reife immer näher kommend, seinen Weg immer klarer vor sich sah. Er ist kein Richard Strauß- oder Debussy-Epigone, aber auch nicht dem Kreise der Schönberg oder Stravinsky angehörig. Mit modernen Schlagworten, wie antiromantisch, neue Sachlichkeit, Atonalität, rhythmisch-motorische Musik, Gebrauchsmusik, Jazz-Rummel u. dgl. hat Lendvais´s Kunst kaum irgendwelche näheren Beziehungen. Auch nationalistische Tendenzen, wie sie etwa sein Landsmann Béla Bartók vertritt, fehlen bei ihm. Gleichwohl ist er durchaus modern gerichtet, durchaus vom Geiste unserer Zeit beseelt, und zu keiner Zeit außer im 20. Jahrhundert hätte eine Musik wie die seine entstehen können. In ihrer eigentümlichen Haltung weist diese Musik Züge auf, die Lücken und Mängel in der Kunstausbübung der anderen führenden Musiker unserer Zeit ausfüllt und ergänzt, sie erscheint in mancher Hinsicht wie eine mahnende Stimme des künstlerischen Gewissens Aufmerksamkeit heischend für gewisse Qualitäten, die der neuen Kunst in ihrem rasenden Tempo, in ihrer davon unzertrennlichen Oberflächlichkeit abhandeln zu kommen drohen. Lendvai´s Kunst gleicht darin einer Bremse, die den gar zu gefährlichen Lauf des Wagens ins Ungewisse heilsam hemmt. Nicht die ‚Forderungen der Stunde‘ oder des Tages sind bestimmend für seine Kunst, sondern die weiterblickenden Forderungen der Zeit. Er ist nicht ein Opportunist, ein geschickter Mitläufer der Mode des Tages, der wie so manche der erfolgreichsten jüngeren Zeitgenossen den groben Instinkten und Neigungen der großen Masse schmeichelt und dafür lauten Beifall und klingenden Erfolg erntet, sondern ein wahrer Führer in ein geistiges Gebiet von strenger, aber reiner und erfrischender Schönheit. In

⁴²⁶ Leichtentritt 1930/34, 151-159.

einer Zeit, in der die Unterschiede zwischen reiner Kunst und Kunstgeschäft sich immer mehr verwischen, wahrt Lendvai die Würde und den Adel, die aufrechte Haltung echter Kunst in der entschiedensten Weise.“⁴²⁷

Die Leichtentritt-Charakteristika der Kunst und der künstlerischen Haltung Lendvais kommen der Selbstwahrnehmung Erwin Lendvais am Nächsten.

5.2.2 Hans Joachim Moser (1889–1967)

In einem Artikel in *Lied und Chor* im Jahr 1960 schildert Hans Joachim Moser aus der Erinnerung eine Begegnung mit Erwin Lendvai, der mehrere interessante Details enthält. Er, Moser, habe in den Zwanziger Jahren unter anderem für seinen Freundeskreis eine fünfstimmige Motette komponiert. Diese wurde von Erwin Lendvai kritisiert. Er machte Moser auf eine Erfahrung aus seiner Chorknabenzeit aufmerksam, die ihm auch später mit Blick auf die Satztechnik immer wieder einfiel:

„Wenn man nur am Klavier oder für gleiche Stimmen, also nur für Männer- oder für Frauenchor, schreibt, hat man nur mit einer, der höchsten Stimme als dem auffälligsten Melodieträger zu tun. Beim gemischten Chor ist das anders: Da herrscht nicht nur der Sopran als geborener Monodist, sondern ebenso der Tenor. Er bleibt nur dann Mittelstimme, wenn er nicht absolut, sondern auch relativ ‚unterhalb‘ des Soprans erklingt! [...] Behandeln Sie künftig den gemischten vierstimmigen Chor immer als je zweistimmigen Doppelchor, führen Sie bald den einen verhältnismäßig höher als den anderen, je nach Ihrer künstlerischen Absicht, aber möglichst nie als rechte und linke Hand einer einhörigen Klavierpartitur. Sopran und Tenor sind eifersüchtige Führungsrivalen, und diese Dauerkonkurrenz ist die Seele des chorischen Vorgangs.“⁴²⁸

⁴²⁷ Ebda.

⁴²⁸ Moser 1960. Der Problematik von Kompositionen für gemischte Chöre, in der die Sopran- und Tenorstimme sich als „eifersüchtige Führungsrivalen“ darstellen, geht Erwin Lendvai u.a. sehr ausführlich in seinem Aufsatz „Glossen zur Chorpolyphonie“ nach, der 1935 in der *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt Chronique des Chanteurs* veröffentlicht wurde und sich über zwei Ausgaben (Nr. 23 vom 01.12.1935 und Nr. 24 vom 15.12.1935) erstreckte. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge.

Moser gibt in seinem Artikel einen sehr wichtigen Hinweis auf Lendvais Vorbilder, beziehungsweise kompositorische Impulsgeber. Offensichtlich gab es neben seinem Theorielehrer Hans (von) Koessler noch eine wichtige Lehrerpersönlichkeit: Bruno Schuhmann. Bemerkenswert an diesem Lehrer, der nach Moser zu dem entscheidenden Lehrer für Lendvais Verständnis für Chorkompositionen zu zählen ist, ist der Umstand, dass Schuhmann bereits Moser unbekannt war.⁴²⁹ Bisher konnte der Name Bruno Schuhmann trotz intensiver Recherchen nicht ausfindig gemacht werden.

Darüber hinaus haben sich Moser und Lendvai musikwissenschaftlich ausgetauscht:

„Beim Tonkünstlerfest in Weimar überraschte mich der bekannte Komponist Herr Erwin Lendvai gelegentlich eines Gesprächs über die jüngste Kunstbewegung durch die Behauptung, schon Ludwig Senfl habe sich als Atonalist gezeigt, wofür Herr Lendvai sich auf eine Textstelle und ein Notenbeispiel in dem Buche von Dr. Wilhelm Christian Müller in Bremen (1752–1831) ‚Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, 1. Band; Versuch einer Aesthetik der Tonkunst‘ (Leipzig B&H 1830) berief. Ich ging dieser dankenswerten Anregung nach, und fand in der Tat einen Tonsatz vor mir, der Verblüffung erregen durfte.“⁴³⁰

In diesem Zitat zu Ludwig Senfl (1486-1543) lässt sich einmal mehr Lendvais umfassende Kenntnisse sowohl in musikwissenschaftlicher Literatur als auch in Chorsätzen des 16. Jahrhunderts und deren Analysen sehr gut belegen.

Es ist beachtlich, dass sich in Lendvais *Schola cantorum* ein Geleitwort Mosers findet. Beachtlich deshalb, da es aus Mosers (wenngleich auch scheinbar gemäßigten) Rolle als Musikwissenschaftler während des III. Reiches erstaunlich ist, dass er einen Komponisten unterstützte, der dafür bekannt war, dass er neben dem

⁴²⁹ „Wir kamen auf meine und seine Lehrer im Tonsatz zu sprechen, und er versicherte mir, derjenige, der ihm für die Chorkompositionen am meisten die Augen und Ohren geöffnet, sei Bruno Schuhmann gewesen (das sei deshalb betont, weil dessen Name im Lendvai-Artikel von *MGG* völlig fehlt, auch die Lexika von Frank-Altmann und Ewens führen ihn nicht auf).“ Ebda.

⁴³⁰ Ebda. Siehe hierzu auch den Moser-Aufsatz „Ludwig Senfl als Atonalist“ in *Melos I*, Berlin 1920, 364 (Hinweis durch Abschriften Hermann Feys mit der Überschrift „Lendvai-Aufsätze in *Melos I*, Berlin 1920“ mit weiteren Lendvai-Aufsätzen in *Melos I* und II bis 1922 bzw. Aufsätzen, die in Verbindung mit Lendvai stehen. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.)

Deutschen Sängerbund auch dem sozialistisch eingestellten *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* Kompositionen zustellte (Lendvais jüdische Religionszugehörigkeit kannte er zu dem Zeitpunkt wohl noch nicht oder sie war für ihn noch nicht entscheidend).⁴³¹

5.3 Musikkritiker und Musikpädagogen

5.3.1 Otto Reuter (o. J.)

Otto Reuter hebt zu Beginn seines Aufsatzes „Erwin Lendvais musikalische Persönlichkeit nach seinen Chorkompositionen“ hervor, dass er nicht nur im vokalen Bereich „ein Spezialist im Reiche der Töne sei“,⁴³² sondern auch in anderen Bereichen, namentlich in der Kammermusik. Er reiht Lendvai, da er „dem Zeitgeschmack in keiner Weise“ entgegenkam, in „die erwählte Schar der Wenigen“ ein, „über deren Werke sich zu diskutieren lohnt.“⁴³³ Ferner weist Reuter darauf hin, dass Lendvai schon frühzeitig mit Chöre wie *Nippon* und *Jungbrunnen* zeitgenössische Werke für gerade im Werden stehenden Frauenchöre schuf, die anspruchsvoll und stimmungsvoll zugleich waren. Otto Reuter sparte nicht an pathetischen Überzeichnungen:

„Er steht auf eigenen Füßen, er braucht nicht die Stelzen des Zeitgeschmacks. Seine Musik ist eine offene Absage an unseren Zeitgeist; sie befindet sich gleichsam in Opposition zur heutigen Mode, der sie brüsk und kraftvoll die mächtige Faust eines gewaltigen Könners aus einer idealerfüllten Persönlichkeit zeigt. Sie umfasst das All, sie ist auf keine Person und Partei eingestellt, sie stets aktivistisch in ihrer Liebe zur Menschlichkeit, indem sie in jedem Menschen den Bruder und Freund sieht und jenseits aller persönlichen Schwächen und Gehässigkeiten die ganze Menschheit zur innersten Gemeinschaft im Sinne des Beethovenschen Kunst- und Lebensideals, im Sinne des Goetheschen ‚Edel sei der Mensch, hilfreich

⁴³¹ Vgl. hierzu: Drüner & Günther 2012, 98-101.

⁴³² Siehe *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke*. N. Simrock (o.J.), Berlin. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14, 5.

⁴³³ Ebda.

und gut‘ vereinen möchte. Das ist sein Lebenszweck, das ist das Endziel von Lendvais Kunstauffassung, die somit nicht auf äusseren Erfolg hinzielt. Es ist klar, dass in unserer Zeit der tiefsten Menschheitserniedrigung der Ruf zum Menschlichen, die Aufforderung zur Menschlichkeit, von vorneherein eine Kampfansage an die Zeitströmung bedeutet.“⁴³⁴

Für Reuter ist Erwin Lendvai nicht „modern im landläufigen Sinne“, auch „kein Akademiker, der sich auf einmal Errungenes versteift und verkneift und nicht mehr davon abgeht.“ Lendvai suche „einen gesunden *A u s g l e i c h* zwischen dem Alten und Neuen, in dem ja nur eine lebensfähige Weiterentwicklung der Musik möglich ist.“ Die negative Meinung Otto Reuters hinsichtlich der Neuen Musik wird hier mehr als deutlich. Er vermutet, dass die Musik Erwin Lendvais den „modernen“ Komponisten nicht gefallen werde und fasst dies in folgender Aussage zusammen: „Aber um *i h r e* Gunst buhlt diese Musik nicht; sie schalten aus, denn sie sind für die wahre Kunst verloren.“⁴³⁵

Die Kompositionsweise Lendvais sieht Reuter in der Tradition Palestrinas:

„Er kehrt sich von jeder verwaschenen, sentimental Liedertafelei ab zu der herben, aber männlichen, kraftvoll wirkenden, linearen Gestaltungskraft eines Palestrinas, die keine Konzessionen an einen verweichlichten Geschmack zulässt und jeder Stimme die vom Sänger mit Freuden begrüßte Selbstständigkeit der polyphonen, linearen Führung seiner Stimme zuweist und keine Füllnoten kennt. Dazu gehört ein ungeheures kontrapunktisches Können, über das Lendvai spielend verfügt.“⁴³⁶

Hier scheint schon ein zweites Konfliktpotential auf, indem die Musik Lendvais nicht nur gegen die „Neutöner“, sondern im Chorwesen auch gegen die „Liedertafelei“ steht. Der Streit in den 1920er Jahren um die weitere Entwicklung der Chormusik und die Stilfrage „homophon – polyphon“ bahnt sich hier auch schon an.

Otto Reuter hebt besonders hervor, dass Lendvai nicht nur für den Männerchor tätig wurde, sondern ebenso für den Gemischten Chor und für den Frauenchor. Auch seine Textauswahl findet Reuter beachtenswert: „Wenn man von der *A u s w a h l*

⁴³⁴ Siehe *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke*. N. Simrock (o.J.), Berlin. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 14, 5. Sperrungen im Original.

⁴³⁵ Ebda.

⁴³⁶ Ebda, 6-7.

der Texte auf den künstlerischen Geschmack eines Tondichters schliessen darf, so stellt sich Lendvai auch in dieser Beziehung ein auserlesenes Zeugnis aus.“ Ein Prinzip in der Stimmführung der Tenöre fiel ihm auf: „er nutzt die Klänge besonders der ersten Tenöre in den grossen Formen seiner Männerchorkompositionen ökonomisch aus, deshalb lässt er die hohen Stimmen stets nur kurze Zeit in den oberen Lagen verharren, in der richtigen Erkenntnis, dass ein längeres Verweilen in der Höhe (über e) auf die Dauer unerträglich ist und dem Klangcharakter schadet.“⁴³⁷

Der Beitrag schließt mit dem Aufruf: „Lendvai hat neue Wegweiser aufgestellt, die in reine, deutsche, fruchtbare Gefilde führen. Gehen wir ihnen nach!“⁴³⁸

5.3.2 Heinrich Werlé (1887–1955)

In seinem „Blick auf Erwin Lendvais Männerchorschaffen. Eine Skizze von Heinrich Werlé“ in der *DSBZ* von 1930 vergleicht Werlé Lendvai mit Franz Schubert (1797–1828). Er rückte Lendvai somit in die Nähe des Männerchorkomponisten des 19. Jahrhunderts par excellence.⁴³⁹

Des Weiteren geben die Ausführungen Werlés in dem Buch *Der Männerchordirigent im Volkslied* (1932) einen weiteren großen Aufschluss über die Bedeutung Lendvais als Chorkomponist sowie als Arrangeur von Volksliedern. Der Stil Lendvai erinnere

„immer wieder [...] an die alte Zeit [...], und zwar 1. durch die *Variationenform*, die er vielen seinen Sätze gibt, 2. durch die Anlage der *Harmonie*, die nun denn doch ganz wesentlich von dem abweicht, was wir bei Volksliedsätzen der neueren Zeit meist gewohnt sind.“⁴⁴⁰

Als Beispiel einer Komposition in „Variationenform“ führt Werlé in einer Fußnote den *Musikalische[n] Freudenspiegel* op. 55 auf.

⁴³⁷ Ebda, 8. Als Beispiel verweist er auf die Stimmbewegungen der Tenöre in der ersten Nummer der Sammlung „Flamme“. Sperrungen im Original.

⁴³⁸ Ebda, 8.

⁴³⁹ Zur Bedeutung Franz Schuberts für das deutsche Männerchorwesen siehe Elben 1887, 409-413.

⁴⁴⁰ Werlé; Ewens 1932, 96.

Er leitet Erwin Lendvai in dem Kapitel „Erwin Lendvai als Satzgestalter“ mit der Feststellung ein, dass er Erwin Lendvai „für den bedeutendsten lebenden Satzgestalter vokaler Art halte.“⁴⁴¹ Den „Hauptbeweis“ für seine Meinung erkannte er in dessen *Chorvariationen*. Die Musik Lendvais charakterisierte Werlé mit einer Bezeichnung des Leiters des Kölner Konservatoriums Hermann Abendroth (1883–1956) als „urdeutsch“.⁴⁴² Werlé stellte bei Lendvais Chorkompositionen eine Neuartigkeit fest, die ihn von anderen Komponisten absetzte. Er verglich hierbei die Kompositionsweise Friedrich Silchers (1789–1860) mit der Erwin Lendvais:

„Er [Lendvai, H.L.] holt nicht die unter der Oberfläche latent vorhandene Harmonie, wie Silcher, sondern er gibt der gefühlshaften Melodie eine neue Deutung, die formale und harmonische Variation. Diese aber ist seiner Eigenreflexion entsprungen und individuell, anstatt wie dort generell verbindlich. Lendvais Wechsel der Harmonien beruht auf einer logischen Fortsetzung der durch O t h e g r a v e n angebahnten Gewichtsverschiebung. Nur ist Lendvai in noch höherem Maß als Othegraven ein Stilkünstler. [...] Die grundsätzlich auch durch Lendvai erstrebte Gewichtsverschiebung ins Linear-horizontale ist bei ihm immer organisch bedingt; entweder aus der Bogenspannung des Lieds an sich⁴⁴³, oder aber, sie wird möglich durch die Art der rhythmisch-motivischen Bearbeitung und ‚Streckung‘. Beides bereitet einer Harmonisation die Wege, die sich vom ‚schlichten Satz‘ Silchers bewußt entfernt. Man kann und darf nicht sagen, daß Lendvai nun etwa im Gegensatz zu Silcher polyphon gestalte; denn er ist sehr oft ganz homophon-akkordisch ‚gesinnt‘, nur wendet er dies nicht aus eigensüchtigem Erwägen, sondern dann an, wenn es der Dienst am Werk „Volkslied“ erfordert.

Darin aber gleicht er so ganz Silcher – beide haben ein ausgeprägtes Stilempfinden, oder sagen wir: einen Naturinstinkt für das stilistisch Gegebene und Erforderliche – nur mit dem Unterschied, daß Silchers Blick stets auf das Prinzip des Heimatgedankens gerichtet ist, derweilen Lendvais Art einen Zug ins weltgeltend Künstlerische aufweist. Bei Silcher kann man sich denken, daß sein Volksliedsatz auch von Laiensängern so geboten wird, daß er technisch zulänglich erscheint [...]. Bei Lendvai ist das schlechthin unmöglich und undenkbar; denn angenommen, einer seiner Volksliedsätze würde von musikalisch Vorgebildeten a b g e s u n g e n, so müßten sie, um dem Satz und – sich zu genügen, sofort in das technisch und künstlerisch Bedingende einmünden.

⁴⁴¹ Werlé; Ewens 1932, 95-101.

⁴⁴² Ebda, 95.

⁴⁴³ Heinrich Werlé sah in der Art, wie Lendvai die Bögen in seinen Kompositionen einsetzte, dessen musikalische Vorbilder bei Franz Schubert und hier besonders bei Johannes Brahms; vgl. Werlé; Ewens 1932, 96. Sperrung im Original.

Lendvai verlangt also eine neue Einstellung, doch ist sie nicht neu in sich. Einmal hat ihr Othegraven vorgearbeitet, dann aber knüpft sie bewußt bei der Vokalkunst des 16. Jahrhunderts an. Dabei ist Lendvais Satz niemals bloß technisches Abbild der a-cappella-Hochmeister. Neu ist weiterhin bei Lendvai, daß er sich wohl primär bei seinem stilistischen Gestalten an den musikalischen Vorwurf des Lieds hält, allein besonders harmonisch, also wieder unter der Oberfläche, den Wortinhalt interpretiert. Das bewahrt ihn davor, aufdringlich zu werden, wie die Epigonen der Männerchorballeade um Friedrich Hegar – bei aller Weitung der Gesamtform („Die Ballade vom Nöck“, schwedisches Volkslied) wird er nie wortillustrativ, sondern gestaltet die Gesamtwölbung strukturell aus der Musik heraus.“⁴⁴⁴

In diesem Zitat würdigt Werlé die kompositorische Leistung Lendvais in dessen Chorkompositionen. Nach Werlé gelingt es Lendvai stilistisch, den Bogen zwischen dem „linear-horizontalen“ polyphonen Satzstil der „Hochmeister“ des 16. Jahrhunderts und dem „homophon-akkordischen“ Stil der romantischen Liedvertonungen eines Friedrichs Silchers auf künstlerisch hohem Niveau zu schlagen, ohne epigonenhaft zu wirken. Bemerkenswert erscheint Werlés Hinweis auf August von Othegraven. Demnach wird das „Neue“ in den Kompositionen des „kühnen Neuerers“ Lendvai bereits in den Kompositionen Othegravens vorbereitet und durch die Meisterschaft Lendvai „logisch fortgesetzt“.

In seiner Rezension zu „Bußlied, ein russisches Volkslied“ setzt Werlé seinen Silcher-Bezug fort:

„Was Silcher nur andeuten konnte, indem er die dynamischen Vorzeichen vermied und von Tempodehnungen absah, setzt jetzt Lendvai ganz offen als Stilprinzip ein: er drängt das übertrieben Gefühlshafte dadurch zurück, daß er an die Stelle der gefahrbringenden Homophonie die P o l y p h o n i e rückt, die Gewichtsverschiebung, die Lockerung, das Ausbreiten des massigen Pfeilergebäudes in die glatte Fläche! [...] Lendvai geht bei aller Verwandtschaft mit der Satzkunst der Alten fast ängstlich jenen Stilepochen aus dem Weg, die damals Betonung des Ausdrucks bedeuteten. Man halte einmal die Darstellung des transzendentalen Moments durch den den Venezianern verwandten Jacob Handl (Gallus) aus dem 16. Jahrhundert dagegen („O admirabile

⁴⁴⁴ Ebda, 96-98. Sperrungen im Original.

5 Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai

commercium‘!). Das ist allerdings eine ganz andere ‚Welt‘ – und doch dringt auch Lendvai in sie ein, nur ist sein Evangelium das der n e u e n Zeit!“⁴⁴⁵

In diesem Zitat leuchtet eine mögliche Motivation auf sich dem polyphonen Satzstil in Chorsätzen, vorallem in den volksliedhaften Chorkompositionen, zuzuwenden: in der Polyphonie sah man die Chance, das „übertrieben Gefühlshafte“ in den Chorsätzen, das im Männerchorbereich in dem abwertenden Begriff „Liedertafelweis“ seinen Niederschlag erfuhr, überwinden zu können und das Repertoire von Laienchören – hier vorallem Männerchöre – auf ein künstlerisch höheres Niveau zu heben.

Heinrich Werlé fasst seine Betrachtungen zu Erwin Lendvai so zusammen, dass die Stellung Lendvais unter den anderen zeitgenössischen Chorkomponisten auch hier deutlich wird:

„Es gibt heute kaum einen Zweiten, der das Geschaute so innerlich musikalisch verarbeiten könnte. Auch bei dieser gewaltigen Ausladung des Volksliedstils, diesem Anhängsel, das das Lied aus der Sphäre Volk heraushebt und in die kirchlich-liturgische Welt hineinstellt, wird offenbar, was Lendvais Stärke ist: nicht nur seine ganz vereinzelt in der neuen Zeit dastehende Satz-kunst, sondern auch die Tatsache, daß er einen durch und durch vokalen Stil schreibt, eine Musik, die der menschlichen Stimme abgelauscht ist, von ihr kommt und wieder zu ihr hinströmt. Daß er hie und da, wo es der Vorwurf erfordert, von diesem Prinzip abweicht (wie z. B. in seinem vielleicht bedeutendsten Stück: dem achtstimmigen ‚Holephann‘) ändert nichts daran, daß er in der Gegenwart ‚d e r‘ Meister des Satzes für Männerstimmen ist, ein Mensch, der auch in der Wahl der Texte so wohltuend von all dem absticht, was sich heute noch in der Männergesangsliteratur breitmacht.“⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Ebda, 99. Sperrungen im Original.

⁴⁴⁶ Werlé; Ewens 1932, 100-101. Die Bewertung der Zeitgenossen Lendvais, welche seiner Kompositionen die bedeutendsten sind/waren, variiert durchaus. Für die Einschätzung Werlés war sicherlich nicht unerheblich, dass die Komposition *Holephann* aus *Neue Dichtung für Männerchor a capella* op. 19 Nr. 3 ihm und seinem *Männerchor Frauenlob Mainz 1904* gewidmet wurde. Sperrung im Original.

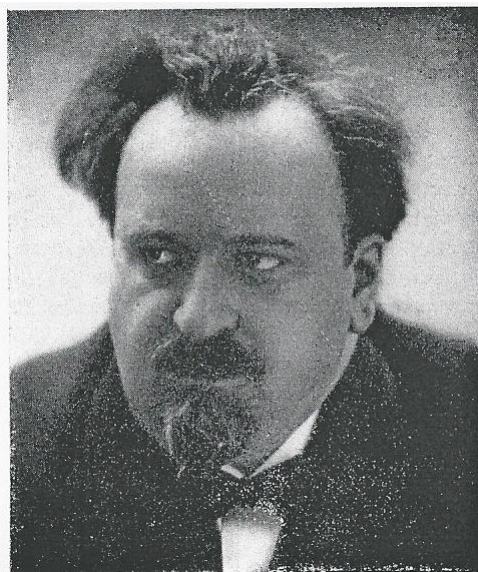


Abb. 36: Erwin Lendvai-Fotographie (o.J.). Aus: [Festschrift]: *60 Jahre Berliner Lendvai-Chor 1893–1953*. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

5.4 Musikverleger und Werbetexte von Verlagen

5.4.1 Walter Lott (1892–1948)

Auch der Musikverleger Walter Lott preist den ‚neuen‘ Stil in den Kompositionen Erwin Lendvais. Er sah den neuen Weg, den dieser ‚in der vordersten Reihe‘ mit seinen Chorwerken ging, indem er erkannte, dass im

„Männergesänge [...] vor allem nach dem Kriege eine machtvolle Bewegung ein[setzte], welche die Liedertafel zu überwinden strebte und Kunstwerke an die Stelle der Schmachtfetzen und äußerlichen Kompositionen zu setzen suchte. Durch das Studium der alten Meister des a-capella-Zeitalters [sic], durch intensive Beschäftigung mit Komponisten wie Isaak, Senfl, Lasso, Hasler [sic], Regnart u. a. ist ein neuer Stil aufgekommen, ein Stil, der an die Stelle des bislang ausschließlich gepflegten harmonischen Satzes die polyphone und homophone Satztechnik wieder in ihre Rechte einsetzt. [...] In der vordersten Reihe derjenigen, die diesen Umschwung einleiteten und

durchsetzten [!], steht Erwin Lendvai. Ein wirklich schöpferischer Mensch mit eigenem Stil, gebildet an den alten Meisten der a-cappella-Zeit, muß Lendvai wohl als einer der stärksten und selbstständigsten unserer zeitgenössischen Chorkomponisten gewertet werden. Ein Meister im Satz, ein Eigener im Stil [!], ein gottbegnadeter, fröhlicher Musikus, hat er Werke geschrieben, die Musiker, Sänger und Publikum mit gleicher Freude erfüllen. Liebe zur Natur, Freude am Leben sind charakteristische Züge des Meisters. Dazu gesellt sich ein tiefes Verständnis und Mitgefühl für die Mitmenschen, deren Sein und Werden ihn beschäftigt, denen zu helfen ihm zweite Natur ist.“⁴⁴⁷

In Lotts Lendvai-Artikel werden in besonderer Art und Weise nicht nur die Kompositionen, sondern gleich das ganze Wesen des Komponisten charakterisiert und ein äußerst positivistisches Bild von Lendvai gezeichnet. Sehr wichtig für die Bedeutung Erwin Lendvais ist nach Lott, dessen Leistung, den „Umschwung“ auch „durchgesetzt“ zu haben. Die Rezeption Lendvai'scher Chorkompositionen erfolgte in manchen Gegenden offenbar sehr detailliert, so dass man ihn als „Eigener im Stil“ sogar am Chorklang und -satz schon erkennen konnte. Zum Männerchorzyklus *Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz* op. 48 schreibt Lott:

„Diese idyllische Kantate, dieses lebensbejahende Stück, ist ein Gipfelpunkt der Männerchorliteratur überhaupt. [. . .] Wohl verlangt Lendvais Musik einen urmusikalischen und tüchtigen Interpreten, aber für den Sänger sind solche ‚chormäßig‘ geschriebenen Werke bei weitem nicht so schwer zu bewältigen, als es von vornherein den Anschein hat.“⁴⁴⁸

Walter Lott sah - ähnlich wie Heinrich Werlé - in Erwin Lendvai den Komponisten, der maßgeblich mit seinem polyphon-homophonen Kompositionsstil dazu beigetragen hatte, den Männerchorsatz nach dem I. Weltkrieg nicht nur reformiert, sondern die Reform auch „durchgesetzt“ zu haben. Dabei entwickelte Lendvai „meisterhaft“ einen eigenen Stil in seinen Chorsätzen, der, hier am Beispiel von *Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz*, auch für Laienchöre noch bewältigbar erschien.

⁴⁴⁷ Lott (o.J.), 8-9. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 85.

⁴⁴⁸ Ebda, S.9.

5.4.2 Verlag B. Schott's Söhne

Als Beispiel für die Vermarktung Lendvais als Protagonist einer neuartigen Kompositionsweise und als Reformator des Männerchorwesens spricht der 1925 vom Verlag B. Schott's Söhne aus einem Propagandaheftchen für „Chorwerke, Sologesänge und andere Vokalmusik“ durch den Prokuristen und Lendvai-Protegé Wilhelm Graf geschriebene Einführungstext:

„Auf keinem Gebiete der musikalischen Praxis ist die Tradition so stark wie auf dem des Chorgesangs. Das hat seine Vorzüge, aber auch seine Schattenseiten: abgesehen von den die Jahrhunderte überdauernden Meisterwerken kommt nämlich diese am Ueberkommenen [sic] festhaltende Kunstübung vielfach auch solchen Kompositionen zugute, die, wenn es lediglich dem Wertmaßstabe nach ginge, längst vergessen sein müssten. Die kritiklose Pflege solcher abgestandener Musik, die man mit dem bezeichnenden Wort ‚Lieder-tafelei‘ zu umschreiben pflegt, schadet der gesunden Weiterentwicklung einer Chorkultur, auf die wir gerade in Deutschland mit Recht stolz sein können und versperrt zudem einer jungen aufstrebenden Chorkunst den Platz. Namentlich auf dem Gebiete des Männerchores muss man – einige rühmliche Ausnahmen abgerechnet – in den Konzertprogrammen leerlaufende Gewohnheit und bequemes Nachahmen feststellen.

Die Schuld an diesen Mißständen liegt vielleicht auch in den Vorurteilen begründet, die der modernen Musik in ihrer Gesamtheit unterschiedslos entgegengebracht werden. Man begegnet oft der irrümlichen Meinung, dass die Problematik der neuen Instrumentalmusik auch in der Chormusik gleichermassen revolutionär in Erscheinung träte. Doch hat diese mit den Verirrungen dort nichts gemein. Im Gegenteil: Die geistige Wandlung, die allen Stilumwälzungen zugrunde liegt, hat auf unserem Feld vielmehr zu einer weit sinngemässeren Chorbehandlung geführt, als sie das 19. Jahrhundert kannte. Erst jetzt erwacht wieder – nach einer Epoche harmonisch=akkordischer Musik – eine auf rein melodischer Grundlage aufbauende, im wahren Wortsinne polyphone Kunst, wie sie in einer Hochblüte die A=cappella=Meister des 16. Jahrhunderts vertreten hatten. Es genügt, unter den h e u t i g e n Tondichtern den Namen E r w i n L e n d v a i zu nennen, der in der neuen Chormusik wohl am ausgeprägtesten und persönlichsten gerade in dieser Richtung bahnbrechend gewirkt hat.“⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ B. Schotts Söhne; „Chorwerke, Sologesänge und andere Vokalmusik für Konzert-Aufführungen“ Frühjahr 1925. Sperrungen im Original.

Doch nicht nur in den die verlagseigenen Interessen vertretenen Werbeprospekten wurde die Bedeutung und die Stellung Lendvais unter den zeitgenössischen Chor-komponisten dargestellt, auch in musikalischen Zeitschriften wurde er zunehmend hervorgehoben.⁴⁵⁰

5.5 Komponisten und Chorleiter

5.5.1 Hanns Eisler (1898–1962)

Auch Hanns Eisler hörte und bewertete aufgrund seiner Nähe zum *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* Kompositionen Erwin Lendvais. Seine kritische Bewertung und Würdigung der Bedeutung Lendvais für die Arbeitermusikbewegung, und damit indirekt für das Laienchorwesen im Ganzen, stellt ein seltenes Dokument eines bedeutsamen Komponistenkollegens außerhalb des Laienchorwesens dar. Er schreibt 1934 in seiner Darstellung „Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung seit 1848“⁴⁵¹:

„Auch eine Anzahl begabter bürgerlicher Komponisten näherten sich damals der Arbeitermusikbewegung, denn der DASB hatte einen Verlag und zahlte sogar Honorare und konnte durch seine Zeitschriften und Zeitungen sogar für Ruhm und Popularität sorgen. Der begabteste von ihnen war ein gewisser Erwin Lendvai. Lendvai, ein mittleres Kompositionstalent, hatte in seiner bürgerlichen Laufbahn die Einflüsse Wagners, Debussys, Richard Strauss', Mahlers und Bruckners in einer recht farblosen, eklektischen Schreibweise, aber nicht ohne solides Können, widergespiegelt. Aber er war der erste Komponist der Nachkriegszeit, der eine große Anzahl Kompositionen direkt für die Arbeiterbewegung schrieb. Politisch gesehen, [vertraten] gaben diese Arbeiten Lendvais die Stimmungen des rechtsten Flügels der SPD und der mit ihr sympathisierenden Kleinbürgerschichten wieder. Die Worte seiner Lieder bezog Lendvai von den reformistischen Arbeiterdichtern Max Barthel und Karl Bröger, daneben komponierte er auch sehr viel bürgerliche Lyrik und religiöse Texte. Immerhin war er der erste Komponist, der die Arbeitersänger mit einer mittleren modernen polyphonen Schreibweise bekannt machte, die dazu

⁴⁵⁰ Ausführlicheres hierzu in Kapitel 3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935, 109-154.

⁴⁵¹ Eisler 1934, 219. Die Angaben in den eckigen Klammern entsprechen dem Original.

beitrug, die Sänger neuartigere Schwierigkeiten überwinden lernen zu lassen und sie, [indem er] da Lendvai größere musikalische Ansprüche stellte, [sie] technisch qualifizierte. Dieser technisch fortschrittliche Prozeß [erhält] war aber auch gleichzeitig eine politische Korruption. Die verschwommen, mystischen Texte, durch die Eigenart der Komposition noch unklarer, produzierten bei den Sängern und Hörern [wieder] eine bürgerliche Kunstauffassung, die sich vom groben Praktizismus der Arbeitersängerbewegung der 80er Jahre gründlich unterschied. Kunst wird wieder zu einer unrealen Angelegenheit, die an sich gewiß keinen konkret zu nennenden Nutzen für die Arbeiter hat, sondern durch den Grad [ihrer] der Vollendung und Harmonie geheimnisvolle seelische Wirkungen [zeitigt] ausübt, die man weder näher beschreiben noch nach Hause mitnehmen kann, die aber doch einen angeblich veredelnden Einfluß auf das Industrieproletariat [ausüben] bewirkt.“⁴⁵²

Der Text lässt erkennen, dass Eisler Erwin Lendvai nicht persönlich kannte und er ihm nicht nur musikalisch wenig Sympathien entgegenbrachte. In „Erinnerungen an Hanns Eisler“ beschrieb der österreichische Pianist, Dirigent und Musikwissenschaftler Georg Knepler (1906–2003) 1969 die Ansicht Eislers über Lendvai sehr deutlich:

„Ich erinnere mich an eine Szene, die sich später in London, wahrscheinlich 1936, zutrug. Eisler ging mit mir am Klavier den Klavierauszug eines grossen Chorwerkes von Erwin Lendvai durch, dessen Werke bei sozialdemokratischen Arbeiterchöre beliebt waren; er konnte sich über das leere Pathos, die abgeklapperten Klischees halbtot lachen.“⁴⁵³

Dennoch ist festzuhalten, dass Eisler dem „mittleren Kompositionstalent“ Erwin Lendvai doch anrechnete, dass er mit seiner ebenfalls „mittleren modernen polyphonen Schreibweise“ dazu beigetragen hatte, die Leistungsfähigkeit von Laienchören („Arbeitersänger“) gesteigert zu haben. Unabhängig seiner abwertenden Einschätzung, welche politische Meinung vertreten wurde, welche Folgen für die Kunstauffassung der Arbeiterschaft Text und Musik bewirkten und welche „seelische Wirkungen“ erzielten wurden, ist es doch nicht unerheblich für die überragende Stellung innerhalb der „bürgerlichen Komponisten“, die Lendvai von Hanns Eisler zuerkannt wurde, da er ihn sogar als den „begabtesten von ihnen“ bezeichnete.

⁴⁵² Eisler 1934, 219.

⁴⁵³ Zitiert aus Graf 2004, 94, Fußnote 342.

Nicht zuletzt würdigte er Lendvai als „erste[n] Komponist[en] der Nachkriegszeit, der eine große Anzahl Kompositionen direkt für die Arbeiterbewegung schrieb“.⁴⁵⁴

Das Eisler mit dieser Würdigung nicht alleine stand, beweist die bereits 1932 erschienene Dissertation „Das deutsche Proletariat in seinem Lied“ von Margarete Nespital, in der die Bedeutung Lendvais hervorgehoben wird. Nach dem Hinweis auf die neue Dichtung nach dem I. Weltkrieg und deren Protagonisten konstatiert Nespital, dass

„[d]iese junge Dichtung jetzt der neue Arbeiterchor [wird]. Damit erhält das Lied des Proletariats ein ganz neues Gesicht. So sehr im einzelnen die Motive und Erlebnisinhalte differenziert sind, der Grundakkord ist überall der gleiche: proletarisches Fühlen und sozialistisches Wollen. Musikalisch hat auf der Grundlage solcher Arbeiterdichtung vor allem L e n d v a i dem Arbeitergesang eine neue Richtung gegeben. Mit ihm ist die Liedertafelei Uthmannscher Richtung endgültig überwunden.“⁴⁵⁵

5.5.2 Paul Kurzbach (1902–1997)

In einer Untersuchung zur „Chormusik von Erwin Lendvai“ befasst sich Paul Kurzbach in allgemeinen Beschreibungen mit Lendvais Männerchor- und Frauenchor-kompositionen. Dabei unterstreicht er beinahe beiläufig die neuen Impulse, die von Lendvai ausgingen:

„Die Literatur für Frauenchor war vor Lendvai sehr spärlich vorhanden. Ihm kommt der Verdienst zu, diese Gattung aus dürftigen Verhältnissen befreit zu haben. Nicht bloß Volksliedbearbeitungen und Wiegenlieder sollen für singende Frauen und Mädchen geschrieben werden, nein, auch ihnen müssen Aufgaben gestellt werden, die höheres Streben und ernste Hingabe verlangen. [...] Den vorläufigen Abschluß in der Frauenchorliteratur bilden die beiden hymnischen Gesänge, op. 30 (Verlag Schott). Sie erlebten ihre erfolgreiche Uraufführung auf dem Gausängerfest in Chemnitz, Juni 1925, durch Walter Hänel. Das neue

⁴⁵⁴ Siehe hierzu auch Kolland 1985.

⁴⁵⁵ Nespital 1932, 62.

an diesen Arbeiten ist die restlose Anerkennung des Frauenchors als gleichwertiger Faktor im Chorgesang neben dem Männerchor.“⁴⁵⁶

Wenn man bedenkt, dass Lendvai als einer der Ersten bereits 1912 mit *Nippon* die aufblühende Frauenchorszene bereicherte, erkennt man nicht nur das Revolutionäre in seinen Bestrebungen. Er versuchte offensichtlich bewusst Nischen in der Musik auszufüllen um sich als Komponist einen Namen zu machen. Den allgegenwärtigen und künstlerisch nicht hoch im Ansehen stehenden Männerchor erkannte er erst 1921 als Aufgabe und sah sicherlich hierin seine zweite große Aufgabe als Chorkomponist.

Neben der künstlerischen Erweiterung und Hebung der Frauenchorliteratur, beschränkt er sich nach Kurzbach mit den *Chorvariationen* op. 28 auch für den gemischten Chor stilistisches Neuland:

„In den Chorvariationen op. 28 (Vlg. Schott) für 3-, 4- und 5stimmigen gemischten Chor betritt Lendvai bezüglich der Form neue Wege. Die Variationsform als selbständige Form fand bis jetzt hauptsächlich in der Instrumentalmusik Verwendung (Beethoven – Brahms – Reger). Dieses Werk bedeutet für die gesamte Chorliteratur einen Schritt ins Neue.“⁴⁵⁷

An den *Chorvariationen* sieht man das Bestreben Lendvais auf künstlerisch hohem Niveau alte Pfade in der Chormusik zu verlassen und neue, noch beschreibbare Wege zu gehen. Sein Augenmerk richtete sich dabei primär nicht auf künstlerisch leistungsfähige Chöre, sondern ganz allgemein auf ehrgeizige Laienchöre, was auch die Widmungen in den Chorsammlungen *Schola cantorum* und *Der polyphone Männerchor* nahelegen.

Ausgehend von der Frage „Was ist das Neue an Lendvais Chormusik?“, stellt Kurzbach folgende Argumente zusammen:

„Die Beantwortung ist nicht mit einem einzigen Begriff abzutun. Es sind verschiedene Stilelemente, die Lendvai dem Chorgesang verliehen hat. Jede Stimme erhält große Linie, Selbstständigkeit. Prinzip: Durch die horizontale Stimmführung entstehen oft eigenartige Reibungen, die uns in ihrer Herbheit oft an Bach erinnern. Bezeichnend sind für diese Art harmonische Eigenschaften (häufige Verwendung der Nebendreiklänge mit

⁴⁵⁶ Kurzbach 1926. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, I. Texte zu Leben und Gesamtwerk.

⁴⁵⁷ Ebda. Zum Erfolg siehe 3.3.1 Die *Chorvariationen* op. 28, 119-125 nachlesbar.

der Septime und Verdoppelung der Terz). Formtechnisch knüpft Lendvai bald an den imitatorischen Stil des altdeutschen Madrigals, bald an die venezianische Doppelchörigkeit des Gabrieli an. Diese von Lendvai angeeigneten Stilmittel wirken aber nicht als kopierte Altertümer, sondern als echter Ausdruck unserer Zeit, weil sie ein starker Musiker in sich verarbeitet hat. (Gegenbeispiel: Bach – Reger). Originell sind Lendvais Chorschlüsse. Sie sind meist von einer strotzenden Kraft, einer Monumentalität, wie sie nur bei den Alten zu finden sind. Die Schlußbildungen tragen Bachschen Charakter, auf einem gewaltigen Orgelpunkt ruhen die übrigen Stimmen, treten noch einmal in polyphone Aktion, um dann in kunstvollen Verästelungen den Weg zur Ruhe anzutreten. – Sehr stark ist das Ausdrucksvermögen des Komponisten. [...] Zu all diesen Merkmalen, die das Neuartige an den Chorwerken Lendvais herauskehren, tritt noch ein wesentliches: Der literarische Geschmack. [...] Von den Dichtungen der Minnesänger bis zur Gegenwart reicht sein Gebiet und immer stehen Form und Inhalt im richtigen Verhältnis. [...] Lendvais Deklamation ist immer einwandfrei und trotz seiner ungarischen Muttersprache geradezu vorbildlich. Man setze über die Werke statt E. Lendvai einen echt deutschen Namen, und keiner würde dahinter einen Ausländer vermuten.“⁴⁵⁸

Den Hinweis auf den ausländischen Namen Lendvais, hier durchaus als Kompliment gemeint, zielte bereits auf eine überhebliche Selbstwahrnehmung eines Teils deutscher Musikschaffender gegenüber anderen Nationen, die für Kurzbach offenbar nicht nur für die Musik galt. Rückblickend ist der Schluss der Untersuchung ein erschreckendes und zugleich tragisches Zeitdokument: Nachdem Erwin Lendvais kompositorisches Talent über alle Maßen gelobt, seine Musik und er selbst als „deutsch“ bewertet worden sind, wird die (geistige) Überlegenheit der deutschen Nation gegenüber anderen Nationen am Ende der Studie unterschwellig hervorgehoben. In ihr liegt bewusst oder unbewusst schon der Same des späteren nationalsozialistischen Rassenwahns, dem letztlich auch Erwin Lendvai zum Opfer fiel:

„Lendvais Musik bringt keine plötzlichen Affekte, wie man z. B. von einem Ungarn, Italiener oder Russen erwartet, – seine Gefühlsäußerungen sind gezügelt durch den Einfluß des Willens, des Intellekts. Das

⁴⁵⁸ Kurzbach 1926. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, I. Texte zu Leben und Gesamtwerk.

Geistgewollte, das Geistgemußte – Symptome urdeutscher Art – verkörpert sich in Erwin Lendvai.“⁴⁵⁹

5.5.3 Heinz Tiessen (1887–1971)

In Heinz Tiessens Darstellung *Zur Geschichte der jüngsten Musik* wird 1928 der Name Lendvai mehrfach ausdrücklich im Kontext der Rückbesinnung auf alte Meister bei zeitgenössischer Musik erwähnt:

„Und wieder, wie im Stile der alten Vokalmeister, führt die Notwendigkeit freier gesanglicher Intonation zu einer einfacheren, der wuchernenden Chromatik sich entwindenen Satzweise, die dennoch in den Vorgängen des Gewebes von neuartiger Gelöstheit sein kann und soll: Einfachheit wird nicht gleichbedeutend mit Zurückschrauben. Die *neue Vokalmusik* zeigt im Gegenteil – auch außerhalb dieser Kreise – bereits wertvolle Antriebe und Ergebnisse. (*Erwin Lendvai!*)“⁴⁶⁰

Zur Frage der „Erneuerung des Madrigalstil[s]“ hebt Tiessen zwei Werke Lendvais besonders hervor:

„In der gereinigten neuen Mehrstimmigkeit konnte endlich auch die reine Vokalmusik wieder zu ihrem Recht kommen, die dem Differenzierungsrausch der Instrumentalmusik ein relativ untätiger Zuschauer bleiben mußte. [. . .] Abseits der neuen Musik fanden einige im Anknüpfen an die vorklassische Vokalpolyphonie einen Weg zu wertvollen Schöpfungen. Heinrich Kaminski und Kurt Thomas haben mit religiösen Werken bisher ihr Bestes gezeigt. Erwin Lendvai ist durch seine Konzentration auf die unbegleitete Chormusik in den letzten Jahren zu einer künstlerischen Abrundung gelangt. (Chorvariationen, Monumenta gradualis u. a.)“⁴⁶¹

Der letzte Satz erscheint besonders bedeutsam, da Tiessen in seinem Vorwort explizit darauf hinweist, dass Komponistennamen im zweiten Teil seines Werkes nur als Belege, nicht zur Würdigung herangezogen werden, er aber nun im Kontext der

⁴⁵⁹ Ebda.

⁴⁶⁰ Tiessen 1928, 57. Kursivdruck im Original.

⁴⁶¹ Tiessen 1928, 68.



Abb. 37: Titelblatt zu *Monumenta gradualis*.

unbegleiteten chorischen Madrigalmusik nur Erwin Lendvai mit zwei a cappella-Kompositionen nennt.⁴⁶²

5.5.4 Franz Willms (1893–1946)

Franz Willms besprach in der 1925 gegründeten Zeitschrift *Der Männerchor* in loser Folge den Lendvai-Zyklus *Neue Dichtung* Opus 19:

„Lendvais ‚Neue Dichtung‘ op. 19 umfaßt einen Zyklus von zwölf Gesängen; die Partituren sind in Heften von je 4 Chören erschienen und zwar die beiden ersten Hefte mit den Chören 1- 8 im Jahre 1921, das dritte mit den Chören 9 – 12 im Jahre 1924. Die Texte sind, was schon im Titel besonders betont erscheint, ohne Ausnahme von zeitgenössischen Dichtern. Es sind durchweg Namen, die in der literarischen Welt einen guten Klang haben.⁴⁶³ Mit der poetischen Qualität geht zusammen die besondere Eignung der ausgewählten Gedichte für den Männerchor. Wer die Durchschnittsprogramme von

⁴⁶² Tiessen 1928, Vorwort.

⁴⁶³ Genannt werden unter anderem Gustav Schüller, Arthur von Wallpach, Herman Kasack, Waldemar Bonsels, Stefan Zweig, Carl Spitteler, Karl Bulcke, Hermann Löns und Christian Morgenstern.

5 Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai

Männergesangs-Veranstaltungen kennt und weiß, wieviel sentimentale und der Gattung zuwiderlaufende Reimerei dabei vorgetragen zu werden pflegt, wird schon in dieser Hinsicht Lendvais Verdienst würdigen müssen.“⁴⁶⁴

In wenigen, aussagekräftigen Sätzen charakterisiert Willms die einzelnen Chöre dieses Zyklusses. In seiner Rezension wird die überragende Stellung des Komponisten in der zeitgenössischen Musik herausgestellt.

In der Einleitung verweist Franz Willms auf aktuelle Tendenzen im Männergesang neue Wege zu gehen. Dabei erkennt er die durch die Zeitströmung bedingten Probleme der Vergangenheit durchaus an, betont aber dennoch die Verantwortung des Einzelnen, der in „voraussehender Einsicht die Zukunft bestimmt.“⁴⁶⁵ Eine besondere Rolle falle hierbei dem „schöpferisch Begabten“ zu, die „hellsichtigen Geistes das Neue schaffen, an dem sich der aufkeimende Kunsteifer einer kommenden Jugend emporranken kann.“⁴⁶⁶ Hier würdigt er nun Erwin Lendvai in besonderer Weise:

„Unter den Tonsetzern, die heute für den Männergesang eine in solchem Sinne führende Stelle einnehmen, steht E r w i n L e n d v a i mit in der ersten Reihe. Wer sich mit den Problemen des zeitgenössischen Schaffens für Männerchor auseinandersetzen will, kann an ihm nicht vorübergehen. [. . .] Er begann als Komponist von Orchester- und Kammermusik und wandte sich dann auch der Vokalmusik zu. Hier hat er sich in den verschiedensten Gattungen des Chorsatzes schöpferisch betätigt. Der Erfolg seiner Frauenchöre trug den Namen Lendvais zum ersten Mal in die breite Öffentlichkeit. Später erweckte er durch Männerchorkompositionen das allgemeine Interesse. Auch eine Oper ‚Elga‘ – nach Gerhart Hauptmann –, sowie mehrere Werke für Kammerorchester machten seinen Namen bekannt. Wird auch noch seine Tätigkeit als Lehrer und Schriftsteller Erwähnung getan, so ist das äußere Bild des Künstlers wenigstens in den Umrissen skizziert.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Willms 1925, 68. Neben den von Willms genannten drei Chorheften kamen allerdings 1925 noch zwei Hefte mit je vier Chören, herausgegeben im Schott-Verlag, hinzu. [In meinem Besitz befinden sich zwei Hefte mit handschriftlichen Korrekturen durch Lendvai selbst. Für den Erhalt dieser Ausgaben danke ich sehr herzlich Herrn Dr. Krick].

⁴⁶⁵ Willms 1925, 67.

⁴⁶⁶ Ebda.

⁴⁶⁷ Willms 1925, 67-68.

6 Erwin Lendvais Tätigkeit als Chorleiter von Laienchören

Nur wenige Dokumente der chorpädagogischen Arbeit Erwin Lendvais in Form von Niederschriften der Jahreshauptversammlungen und Erinnerungen ehemaliger Chormitglieder sind erhalten geblieben. Diesbezügliche Quellen legen Aspekte seiner Arbeit andeutungsweise frei, so dass sich mosaikartig ein Teilbild zusammensetzen lässt. Nachfolgend werden die aufgefundenen Dokumente kritisch analysiert.

6.1 Erwin Lendvais Methoden der Chorschulung

Wer sich mit Lendvais Chorpädagogik befasst, erkennt rasch, dass Franz Wüllners *Chorübungen der Münchener Musikschule* und die Chorprobenmethodik seines Lehrers Hans (von) Koessler die Grundlage für seine Arbeit als Chorleiter bildeten.⁴⁶⁸ Die *Chorübungen* waren Lendvai bekannt, da sie von Wüllners Schüler Hans (von) Koessler in Budapest benutzt wurden. Koessler seinerseits hatte das Ziel, dass „er die Musikkultur der ganzen Nation weiterbilden wollte, die Kunstmusik auch den breiten Schichten zuführen wollte. Er entwickelte dafür für die Chormusik, aufbauend auf Wüllner, eine neue Methode. Mit dieser Methode veränderte er die

⁴⁶⁸ Siehe hierzu Leitgedanken der *Chorübungen der Münchener Musikschule* im Vorwort: „Der Chorgesang sollte vielmehr als eines der obligatorischen Fächer[,] gleich der Harmonielehre[,] zur allseitigen musikalischen Ausbildung des Schülers beitragen. Man weiß, wie häufig und bis zu welchen Grade der Privatunterricht die allgemeine Musiklehre vernachlässigt; diese aber in unserer Schule gründlich durchzuarbeiten, dazu sollte der Unterricht im Chorgesang Gelegenheit geben; er sollte später neben dem theoretischen Unterrichte [sic], der die Schüler in den Harmoniestunden erhalten, auch eine Art praktischen Harmonielehreunterrichtes bieten. [...] Daneben sollte natürlich – und zwar in erster Linie – auch die Art des Chorsingens möglichst ausgebildet, es sollte ein schöner Chorklang, deutliche und korrekte Textaussprache, künstlerische Schattierung [sic] erzielt werden.“

ganze Chorprobe.⁴⁶⁹ Diese Grundlagen setzte Erwin Lendvai in seiner Chorarbeit vielfältig um: Zum Beispiel mit Einsing-/Intonationsübungen, wie er sie in *Schola cantorum*, resp. zu *Der polyphone Männerchor* beschrieb, oder mit „Sprachübungen“ zu Beginn der Probe, wie ein Brief des Schriftführers des MGV „St. Johann“ Saarbrücken, Karl Schmidt, an Hans Gappenach bestätigt.⁴⁷⁰ Des Weiteren setzte er in seinen Chören musikalische Vorkenntnisse voraus und legte auf „die Chorschulung den allergrößten Wert“.⁴⁷¹ So sollten die Chorsängerinnen und Chorsänger möglichst vom Blatt singen können und im musiktheoretischen Bereich Vorbildung besitzen.

Neben der Chorschulung in musikpraktischer Hinsicht ist mehrfach dokumentiert, dass Lendvai Schiefertafeln anschaffen ließ, auf denen er den Sängerinnen und Sängern auch musiktheoretische Grundkenntnisse vermittelte.⁴⁷² Sicherlich liegen die Wurzeln dieser pädagogischen Arbeit und Einsicht auch in seinem Studium.

Inwiefern er zur Unterstützung seiner Probenarbeit das Klavier einsetzte ist schwer überprüfbar. In einer Niederschrift in Mayen findet sich der Hinweis, dass er das Klavier selten benutzte und wenn, sei er schnell abgeschweift, um Parallelstellen in einzelnen Kompositionen und berühmten Werken aufzuzeigen.⁴⁷³ Eine Niederschrift einer Sitzung im *Volkschor München-West* dokumentiert nur allgemein, dass er das Klavier benutzte.⁴⁷⁴

Es ist anzunehmen, dass Erwin Lendvai Inhalte seiner Vortragsthemen in Chorleiterkursen auch in seiner Chorpädagogik mit einfließen ließ. So bot er beispielsweise 1927 an der Musikhochschule in Köln einen Kurs an, wo er zum Thema

⁴⁶⁹ Gádor 1992. Frau Gabrielle Schneider, die mir die Arbeit von Frau Dr. Gádor teilweise übersetzte, merkte an, dass auf diese Methode im Text nicht eingegangen wurde. Neben dieser Methode habe er auch eine eigene Art zu dirigieren gehabt, die ebenfalls zur Veränderung der „traditionellen“ Chorprobe beitrug. Auch darauf fänden sich in der Arbeit keine näheren Angaben. Ob (von) Koessler bereits die Solmisation oder eine Vorform oder Modifizierung der heute gebräuchlichen Form benutzte, wird aus diesem Kontext nicht erhellt.

⁴⁷⁰ Vgl. Brief von Karl Schmidt an Hans Gappenach vom 17. Oktober 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁷¹ Brief von Karl Schmidt an Hans Gappenach vom 17. Oktober 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁷² Ebda. Siehe auch Brief Schriftführer G. Gondorf (Vorname nicht ausgeschrieben) an Hans Gappenach vom 14. August 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁷³ Brief von Schriftführer G. Gondorf an Hans Gappenach vom 03. September 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁷⁴ Brief von Ernst Campensy an Hans Gappenach vom 12. März 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

„Rhythmus, Dynamik und Ausdruck im Chorgesang“ einen Vortrag hielt. Hier wurden unter anderem auch polyphone Werke seines Lehrers Hans (von) Koesslers als Beispiel herangezogen.⁴⁷⁵

Da Lendvai mehrere Jahre in der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus von Émile Jaques-Dalcroze in Hellerau angestellt war, ist die Vermutung naheliegend, dass er sich auch während seiner Lehrtätigkeit dort mit der Methode Jaques-Dalcrozés auseinandergesetzt hatte. Es ist vorstellbar, auch wenn diesbezügliche Dokumente bisher nicht aufgefunden werden konnten, dass er zumindest indirekt hiervon geprägt wurde und die dort gemachten Erfahrungen pädagogisch (beispielsweise durch rhythmisches Sprechen, Klatschen und/oder Bewegen lassen) in seiner Chorarbeit mit einfließen ließ.

Es versteht sich von selbst, dass Voraussetzung jeder Chorarbeit die Disziplin aller Beteiligten ist. Insofern legte auch Erwin Lendvai Wert auf einen pünktlichen Probenbeginn und nahm Anstoß daran, wenn Sängerinnen und Sänger zu spät kamen.⁴⁷⁶

6.2 Konzertliteratur

Erwin Lendvai wandte sich in seinen gemischten Chören schwerpunktmäßig der Literatur des 15.–18. Jahrhunderts zu, daneben aber auch zeitgenössischen Kompositionen und Bearbeitungen. Dabei bezieht sich ‚zeitgenössisch‘ auf das Entstehungsjahr und nicht auf die Stilistik. Nachweislich hatte er zur „modernen Musik, Hindemith, Toch, u. a. [...] kein Verhältnis.“⁴⁷⁷

In seiner nur kurzen Chorleitertätigkeit in Cochem wurde bezeugt, dass er sich vornehmlich den Madrigalen widmete. In den Dokumenten werden allerdings keine näheren Angaben gemacht, welche Madrigale gesungen wurden.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Im Brief von Peter Clemens an Hans Gappenach vom 15. Oktober 1951 wird auf eine Komposition mit dem Titel „Der Tod“ verwiesen, wobei der Komponistennamen nicht erwähnt wurde. Diese Komposition wurde zum Gegenstand des Vortrages gemacht. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁷⁶ Siehe hierzu Anlage IV: „Erwin Lendvai wettete. . .“ (1958), 312-313.

⁴⁷⁷ Brief von Ferdinand Holzmann, Schüler an der Volksmusikschule Hamburg und Privatschüler Lendvais, an Hans Gappenach vom 4. Juni 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 17.

⁴⁷⁸ Brief von Peter Klemens an Hans Gappenach vom 15. Oktober 1951. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

In den Protokollen des *Volkschores München-West* findet sich eine Reihe an Chorwerke, die unter Erwin Lendvai einstudiert wurden. So sang man unter anderen mit dem Frauenchor auch „das Spinnlied aus dem ‚Fliegenden Holländer‘ und einen Chor von Slavenski.“⁴⁷⁹ Mit dem gemischten Chor des *Volkschores* lassen sich in den vorhandenen Quellen „die Mozart-Vesper, die Silvesterglocken [von Hans (von) Koessler, H.L.] und sein Schicksalslied“ nachweisen.⁴⁸⁰

In einem Protokoll des *Volkschores München-West* wird allerdings 1930 konstatiert, dass

„die Chorwerke, die Einstimmig [sic] zur Aufführung angenommen wurden, [. . .] von den Sängerinnen und Sängern beim Studium derselben als zu schwer empfunden worden [sind]. Viel trägt auch die schwankende Mitgliederzahl des Frauenchores bei.“⁴⁸¹

Während seiner Zeit als Chorleiter in der Volksmusikschule Hamburg wird die Aufführung zweier Mozart-Messen bezeugt.⁴⁸²

In seinen Männerchören wurden viele Eigenkompositionen gesungen, so wie Kompositionen von Zeitgenossen, die vornehmlich für das Laienchorwesen komponierten, wie beispielsweise Walter Rein. In den noch vorhandenen Quellen lassen sich auch Konzertabende mit Volkslied-Bearbeitungen finden. Besonders hervorgehoben wurde in den Quellen die Aufführung des *98. Psalm[es]* von Franz Wüllner in der Bearbeitung von Lendvai durch den *MGV „Rheinland“ Koblenz* und der *Psalm der Befreiung* durch Sängern des *Saar-Sänger-Bundes*.⁴⁸³

⁴⁷⁹ Brief von Ernst Cambensy an Hans Gappenach vom 21. Mai 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22. Mit „Slavenski“ ist vermutlich der Kodály-Schüler Josip Stolcer-Slavensky (1896–1955) gemeint.

⁴⁸⁰ Ebda.

⁴⁸¹ Protokoll zur Generalversammlung vom 5. Januar 1930. Aus: Brief Ernst Campensy an Hans Gappenach, 12. März 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

⁴⁸² Brief von Ferdinand Holzmann, Schüler an der Volksmusikschule Hamburg und Privatschüler Lendvais, an Hans Gappenach vom 4. Juni 1959. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 17. Konkretere Angaben, wie Köchelverzeichnis oder wenigstens geläufige Bezeichnungen wie „Spatzenmesse“ oder „Krönungsmesse“ wurden von Holzmann nicht gemacht.

⁴⁸³ Zu letzteren Vermerk siehe Brief von Karl Schmidt an Hans Gappenach vom 17. Oktober 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9. In diesem Brief wird auch die Uraufführung der dem Männerchor „St. Johann“ gewidmeten Komposition *Deutschlands Heil* von Hans von Vignau bezeugt sowie ein Jubiläumskonzert des Vereines 1932 zum 40. Stiftungsjahr, das hinsichtlich der nicht namentlich benannten vorgetragenen Chorwerke als „auf hoher künstlerischen Stufe“ stehend bezeichnet wurde.

Zusammengefasst erkennt man in der Auswahl der Literatur das Bestreben Lendvais, den „Liedertafelstil“ in seinen Männerchören zu überwinden und die von ihm geleiteten Laienchöre auf ein hohes künstlerisches Niveau zu führen.⁴⁸⁴

6.3 Urteile von Chormitgliedern über Lendvais Chorleitertätigkeit

Da Erwin Lendvai allem Anschein nach einen hohen Anspruch an die Leistungsfähigkeit eines Chor legte, interessiert es sehr, wie er und seine Chorleitertätigkeit von den Chorsängerinnen und Chorsängern wahrgenommen und bewertet wurden.

Bezeichnenderweise belegen nur Dokumente von der Volksmusikschule Hamburg, dass die Teilnehmerzahlen im Chor unter seiner Leitung gestiegen sind. In anderen Chören schwinden sie zum Teil, bis hin zur Auflösung ganzer Abteilungen.⁴⁸⁵ Beinahe alle Vereinsprotokolle und Niederschriften halten fest, dass sich die Leistung der einzelnen Chöre unter Erwin Lendvai gesteigert habe. Einzig im *Volkschor München-West* gingen die Meinungen auseinander. In einem Protokoll von 1930 wurde letztendlich festgehalten, dass „der Erfolg des Vereins hinter den Erwartungen geblieben ist.“⁴⁸⁶ In den Chorproben sang er Passagen vor, konnte seine musikalische Intentionen verständlich erklären. In den Proben wollte er immer längere Abschnitte durchsingen lassen und wirkte oft ungeduldig. Im *Volkschor München-West* wurde dieses Verhalten damit erklärt, dass er anscheinend nicht mit einem Laienchor gerechnet hatte, bei dem der größte Teil die Noten nicht kannte.⁴⁸⁷

Sein Dirigat wurde als sehr „interpretatorisch“ (München)⁴⁸⁸ beziehungsweise als „eigenwillig“ (Mayen) wahrgenommen, so dass er den Chormitgliedern den

⁴⁸⁴ Neben den hier zitierten Briefquellen finden sich in den Festführern und den wenigen noch existierenden Konzertprogrammen Literaturangaben, die nicht eigens aufgezählt werden.

⁴⁸⁵ So zum Beispiel in Saarbrücken. Brief von Karl Schmidt an Hans Gappenach vom 17. Oktober 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁸⁶ Protokoll einer Ausschusssitzung vom 28. Juni 1930. Aus: Brief Ernst Campensy an Hans Gappenach vom 12. März 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22.

⁴⁸⁷ Ebda. Näheres über sein probenmethodisches Vorgehen ist aus „Erwin Lendvai wetterte...“ zu entnehmen. Siehe hierzu Dokument in Anlage IV: „Erwin Lendvai wetterte...“, 312-313.

⁴⁸⁸ Ebda.

Eindruck vermittelte als „habe er ein Orchester vor sich, nicht einen Chor“.⁴⁸⁹ Auch hinsichtlich seiner Probenplanung auf ein geplantes Konzert hin, wurde ihm mitunter ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. So wurde sein Nachfolger im *Volkschor München-West*, Franz Brunner, mit den Worten zitiert, dass „Lendvai [...] kein Gefühl für zeitliche Termine gehabt [habe], das Programm [...] nie fertig geworden [sei] (höchstens 20 min)“.⁴⁹⁰ Aus diesem Grund hätte ein Konzert zweimal verschoben werden müssen.

Sowohl in den vorhandenen Quellen des *MGV „Liedertafel 1862“ Mayen*, wo man ihm wohlgesonnen war, als auch in den noch vorhandenen Quellen des *Volkschores München-West*, wo man sich im Groll trennte, wurde festgehalten, dass Lendvai als Komponist „größeres Talent“ besaß, wie als Chorleiter.⁴⁹¹

Diese Sichtweise wurde auch von Walter Hänel in seinem Nachruf auf Erwin Lendvai 1949 bestätigt: „Nicht alles, was er geschaffen hat, ist reines Gold und unvergänglich. Als Chor- und Orchesterdirigent nicht überragend, legte er sich in dieser Betätigung Zurückhaltung auf.“⁴⁹²

⁴⁸⁹ Brief von Schriftführer G. Gondorf an Hans Gappenach vom 14. August 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁹⁰ Ebda.

⁴⁹¹ Protokoll einer Ausschusssitzung vom 28. Juni 1930. Aus: Brief von Ernst Campensy an Hans Gappenach vom 12. März 1958. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 22 sowie Brief von Schriftführer G. Gondorf an Hans Gappenach vom 14. August 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 9.

⁴⁹² Hänel 1949, 57-58. In: PBA Texte zu Erwin Lendvai Werk Persönlichkeit Leben. Er fügte hinzu: „Er lebte ausschliesslich vom Ertrag seiner Kompositionen. Dies drängte ihn oft – nach meinem Dafürhalten – zu zu rascher Produktion und einseitiger Bevorzugung von Männerchor-Kompositionen, die in ihrer naturgegebenen Dickflüssigkeit (es fehlt die obere Oktave der durchsichtigeren Frauenstimmen) immer eine Gefahr für das Klangbild darstellen. Manches wird nur auf dem Papier bleiben, sich nicht klanglich verwirklichen I a s s e n! Wir aber haben nunmehr die Pflicht und Aufgabe, das reiche vorliegende Material zu sichten und nach getroffener Auswahl dankbar zu bewahren, was einer der grössten Männer an neuzeitlich wertvollem Chorwerk uns hinterlassen hat.“ Ebda. Sperrung im Original.

7 Erwin Lendvai als Privatlehrer für Komposition

Um Einblick in die Pädagogik Lendvais als Kompositionslehrer gewinnen zu können, ist das Urteil seiner Privatschüler unumgänglich. Hans Gappenach hatte in den 1950er und 60er Jahren noch Gelegenheit, mit einigen von ihnen Kontakt aufzunehmen. Die Korrespondenz ist teilweise erhalten.

In den Aussagen seiner Schüler lässt sich eine didaktische Intention Lendvais erkennen: die Zusammenführung der Harmonielehre mit dem Kontrapunkt. Hier wollte Lendvai Neues erreichen. Durch eine Symbiose aus beiden sollte der damaligen Musikausbildung neue Impulse geschenkt werden und gleichzeitig dem praktischen Musiker hierdurch ein Brückenschlag zwischen dem 16./17. Jahrhundert und der Gegenwart eröffnet werden. Dieses musikpädagogische Intention lässt sich auch in seinen Kompositionen nachweisen. In seinen Strophenliedern wechselte er nicht nur die Satztechnik (z. B. Rahmensatz homophon, Mittelteil polyphon), sondern erweiterte den strengen Kontrapunkt dergestalt, dass er bewusst satztechnische Neuerungen wagte mit der Folge, dass neue Termini wie zum Beispiel „Reibungskontrapunkt“ (Hans Lang)⁴⁹³, verwandt wurden. Lendvai versuchte hier den Spagat zwischen den Vertretern der Jugendmusikbewegung und deren musikalischem Ideal der musikalischen Renaissance sowie den Traditionalisten, die an der Musiksprache der Klassik und Romantik festhielten. In der Verschmelzung von Harmonielehre und Kontrapunkt ging Lendvai nun einen neuen Weg, um allen (An-)Forderungen der beiden Strömungen gerecht werden zu können.

⁴⁹³ Vgl. Brusniak 2008a.

Erwin Lendvai sah sich gewissermaßen am Ende einer musikgeschichtlichen Entwicklung, die im 16. Jahrhundert seinen Anfang nahm. Zeitgenossen bestätigten ihn in dieser Selbstsicht.⁴⁹⁴

Wie er im Unterricht seine Überzeugung von der Sinnhaftigkeit Harmonielehre und Kontrapunkt zusammenzuführen in die Tat umsetzte, wird bei drei Privatschülern exemplarisch vorgestellt:

7.1 Engelhard Barthe (1906–1977)

Fritz Jöde beabsichtigte 1966, in der Zeitschrift *Pro musica* einen Aufsatz über den norddeutschen Organisten Engelhard Barthe zu schreiben. Dabei sollte auch dessen Studienzeit bei Erwin Lendvai berücksichtigt werden. Aus diesem Grund kamen Barthes „Erinnerungen“ zustande.

Engelhard Barthe lernte Erwin Lendvai in einem Kursus im „Singsaal der Burgstrassen-Schule“ in Hamburg kennen, in dem Lendvai seine *Musikalische Handwerkslehre*, in der „eine faszinierende Analyse einiger Bachschen Inventionen einbezogen wurde“, vorstellte.⁴⁹⁵ 1923 bat Barthe Lendvai, dessen Privatschüler werden zu dürfen, dem er rückblickend „entscheidende Förderung zu verdanken“ habe.⁴⁹⁶

Das Neue in der Lendvaischen Theorielehre sah auch Barthe in der Verzahnung von Harmonielehre und Kontrapunkt. Als Vorlage diente Lendvai der Aufgabenteil in *Der Harmonieschüler* von Wilhelm Albert Rischbieter.⁴⁹⁷ Lendvai unterrichtete

⁴⁹⁴ Siehe hierzu die ausführliche Darstellung in Kapitel 5 Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai, 194-218 und 8.2 Lendvai-Kompositionen in Ernst Bückens *Handbuch der Musikerziehung* (1931), 248-249.

⁴⁹⁵ Brief von Engelbert Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13. In dem Brief wird allerdings nicht erwähnt, wann der Kurs stattfand.

⁴⁹⁶ Ebda.

⁴⁹⁷ Das Harmonielehrebuch *Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler* von Wilhelm Albert Rischbieter erschien erstmals 1903 in Berlin, Verlag von Ries & Erler. Im Vorwort zur 24. Auflage (o.J.) des Lehrbuchs *Der Harmonieschüler* wurde das Vorwort zur 18. Auflage benutzt, das mit Dresden 1904 datiert ist. Im Vorwort erklärt Rischbieter, aufgefördert eine Ergänzung zu seinem Lehrwerk zu schreiben, den Gesamttitel *Der Harmonieschüler* gewählt habe (zu Teil 1 *Aufgaben und Regeln*, kam nun Teil 2 *Erläuterungen und Beispiele* hinzu). Die erstaunlich hohe Auflagenzahl bereits nach einem Jahr nach der Drucklegung zeigt die Beliebtheit des Werkes an. Es stellt sich die Frage, ob mit diesem Lehrbuch auch in Budapest gearbeitet wurde und Lendvai Rischbie-

mit folgenden Schritten: Eine Harmonielehre-Aufgabe wurde auf der Grundlage eines bezifferten Basses in einen polyphonen Satz umgewandelt, danach rhythmisch differenziert und motivisch gestaltet:

„Jede einfache Harmonielehre-Aufgabe wurde zu [...] einer kontrapunktischen Übung. [...] Über einen bezifferten Bass wurde zunächst die eine der drei Oberstimmen, und zwar Note gegen Note, in den Harmoniegang eingefügt, wobei auf gute melodische Führung zu achten war. Die Freizügigkeit dieser Stimme hatte eine belebte Linienführung in den zu ergänzenden beiden Stimmen von selbst zur Folge. War auf diese Weise ein befriedigender polyphoner Satz entstanden, so konnte nun die rhythmische Differenzierung und motivische Gestaltung beginnen. Die gleichförmige Bewegung der halben Noten wurde durch Einfügung unharmonischer Töne belebt, einfache Motivarbeit setzte die Stimmen zueinander in Beziehung. Als Vorübung liess Lendvai die Bässe schlicht schulmässig ausgesetzter Aufgaben in Viertel-, Achtel- und Sechzehntelbewegung setzen.“⁴⁹⁸

Barthe weist in seinem Brief darauf hin, dass diese Studien anhand zweier Aufgabensammlungen weitergeführt wurden: der „Partimenti“ von Camillo de Nardis (1857–1951) und der „Bassi per lo studio dell’armonia“ von Stanislao Mattei (1750–1825).⁴⁹⁹

Hatte sich der Schüler diese kontrapunktische Studien erarbeitet, und konnte er sich nun „auf ein solides harmonisches Gerüst stützen“⁵⁰⁰, arbeitete Lendvai mit zweistimmigen Solfeggien (Sopran und Alt) von Angelo Bertalotti (1665/66–1747) weiter. Aus den zweistimmigen Sätzen waren drei- bis achtestimmige Sätze zu erarbeiten,

„wobei die beiden Bertalotti-Stimmen beliebig zerstückelt und auf die Gesamtstimmenzahl verteilt werden konnten. Schliesslich mussten

ters Harmonielehrebuch bereits aus seinen Studienjahren her bekannt war. Wilhelm Rischbieter (1834–1910) war Professor für Theorie am Königlichen Konservatorium für Musik zu Dresden und ordentliches Mitglied der Königlichen Akademie der Tonkunst zu Rom. Siehe hierzu die Angaben in *Der Harmonieschüler*, 24. Auflage, Berlin: Verlag von Ries & Erler.

⁴⁹⁸ Brief von Engelbert Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

⁴⁹⁹ Titelangaben dem Brief von Engelhard Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966 entnommen. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

⁵⁰⁰ Brief von Engelbert Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

selbstständig komponierte Teile hinzugefügt, ein biblischer Text unterlegt und eine Instrumentalstimme hinzugefügt werden.“⁵⁰¹

Engelhard Barthe merkt an, dass bei allem Schaffen der praktische Aspekt beachtet wurde. Er fasst das Wesentliche seines Unterrichts folgendermaßen zusammen:

„Es war kein ‚Theorie‘-Unterricht herkömmlicher Art, man hatte es nicht mit Regeln und Vorschriften zu tun, sondern wurde aus ganz unkonventionelle, so gar nicht lehrhafte Art und Weise zum Erlebnis und zur Erkenntnis der in der Musik, insbesondere in der polyphonen Musik wirksamen Kräfte und Strebungen gebracht. Man hatte es immer mit Musik zu tun, und deshalb bedeutete jede Stunde Erlebnis und Bereicherung. Lendvai war auch der erste, der es verstand, meine jugendlich unreife Ablehnung romantischer Musik in Frage zu stellen: er lenkte meine Aufmerksamkeit auf die so hervorragend gearbeitete Fugen Mendelssohns.“⁵⁰²

In dem Brief an Jöde wird von Engelbert Barthe das Unverständnis ausgedrückt, dass Lendvai trotz seiner pädagogischen Fähigkeiten keine Karriere an einer Hochschule machen konnte:

„Im Rückblick auf die beschriebene Zeit erscheint es mir heute unverständlich, dass ein so bedeutender Künstler, ein so eminent befähigter Pädagoge, wie Erwin Lendvai es war, keinen grösseren Schülerkreis gehabt hatte. Als eine frei gewordene Professur für Komposition an der Berliner Musikhochschule neu zu besetzen war und neben Waldemar von Baußnern auch Lendvai zur Wahl stand, entschied man sich für Baußnern.“⁵⁰³

⁵⁰¹ Brief von Engelbert Barthe an Fritz Jöde vom 29. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

⁵⁰² Ebda.

⁵⁰³ Ebda. Was Barthe nicht wusste war, dass man sich in Berlin diesbezüglich sehr wohl Gedanken gemacht hatte eine Professur für Komposition mit Lendvai zu besetzen. So schrieb Leo Kestenberg an Georg Schünemann: „Wegen der Kompositionsstelle [sic] habe ich mir auch schon oft den Kopf zerbrochen. Aus Kreisen des Arbeiter-Sängerbundes wird mir der Vorwurf gemacht, dass ich mich nicht um Lendvai kümmere. Ich halte es aber doch für unmöglich, diesen durch alle möglichen Dinge persönlich belasteten Mann jetzt zu berufen. Das würde den Havemann – Koch’schen Angriffen ja geradezu die erwünschte Bestätigung geben. Ich bin auch von der künstlerischen und kompositorischen Bedeutung Lendvais nicht so unbedingt überzeugt, wenn ich auch seine pädagogischen Fähigkeiten schätze.“ Brief von Leo Kestenberg an Georg Schünemann vom 14. August 1930. In: Schenk 2010, 254.

Unabhängig aller erkennbaren Bewunderung der Pädagogik Lendvais machte Barthe in einem Brief an Hans Gappenach auch auf negative Seiten seines Lehrers aufmerksam:

„Die Kehrseite seines Künstlertums dürfte gewesen sein, dass es ihm schwer wurde, sich in die Regeln und die Stetigkeit eines Lehrbetriebes einzufügen.⁵⁰⁴ Man sagte ihm eine gewisse Unzuverlässigkeit nach, was ihm sehr geschadet haben mag.⁵⁰⁵ Für mich persönlich wogen seine Qualitäten, sein Künstlertum und seine Menschlichkeit, weit schwerer, menschliche Schwächen waren für mich daneben nicht von Belang, aber staatliche Stellen und Amtspersonen hatten da wohl eine andere Perspektive.“⁵⁰⁶

Im gleichen Brief wird der wichtige Hinweis gegeben, dass Lendvai für den Verlag Anton J. Benjamin eine „Chorschule“ plante. Barthe war allerdings nicht bekannt, ob diese auch gedruckt wurde. Vermutlich geht es hierbei um *Schola cantorum*, die im Verlag Gebrüder Hug 1927 verlegt wurde.

7.2 Max Büsser (1902–1980)

Nachdem Lendvai 1935 in die Schweiz emigriert war, bestritt er einen Teil seines Lebensunterhalts durch das Unterrichten von Privatschülern. Am längsten und umfangreichsten unterrichtete er Max Büsser. Der Privatschüler Max Büsser ist für die Lendvai-Forschung besonders interessant, da er als Schweizer unberührt von den spezifisch deutschen Problemen zur Zeit der NS-Diktatur bleiben konnte. Aus diesem Grund ist ein seltener Lendvai-Briefnachlass aus den Jahren 1929–1947 erhalten geblieben, der biographische Details enthält, die das Lendvai-Bild ergänzen. Darüber hinaus ist der Nachlass wichtig, da Lendvai in einer Art Fernunterricht Büsser unterrichtete und auf diese Weise unmittelbare Einblicke in sein praktisches Schaffen ermöglicht werden.

⁵⁰⁴ Diese Einschätzung bestätigt den Eindruck, dass Lendvai die Autonomie des eigenen Handelns, die absolute Selbstständigkeit und sein Individualismus wichtiger erschienen als das ‚Korsett‘ einer Institution.

⁵⁰⁵ Diese Kritik traf auf ihn sicherlich zu, liest man doch zum Beispiel mehrfach in Verlegerkorrespondenzen, dass er wegen Abgabeterminen seiner Kompositionen gemahnt wurde.

⁵⁰⁶ Brief von Engelbert Barthe an Hans Gappenach vom 30. März 1966. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 13.

Max Büsser und Erwin Lendvai lernten sich 1929 bei einem Konzert des von Lendvai geleiteten *Volkschores München-West* im schweizerischen Arbon kennen. Aus diesem Treffen entwickelte sich eine Freundschaft, die bis zum Tode Lendvais andauern sollte. Da sich Max Büsser sehr für die Kompositionen Lendvais interessierte und damit Konzertabende bestreiten wollte, sandte jener ihm Kompositionen zu und empfahl eigene Literatur. So vertiefte sich ihre Bekanntschaft. Mittels eines „Unterrichts-Vertrages“ konnte Lendvai zumindest mit einem regelmäßigen (Minimal-) Einkommen rechnen, musste dafür aber regelmäßigen Unterricht erteilen. Dies geschah zunächst im Haus von Büsser selbst, später nur noch in Briefen⁵⁰⁷, von denen einige zur Darstellung von Lendvais Arbeitsweise ausgewertet werden.

Im ersten von Lendvai selbst so bezeichnetem „Übungsbrief“ von März 1935 finden sich vier Seiten Korrekturen. Sie zeigen das Bild eines gewissenhaften Lehrers, der Takt für Takt die Arbeit des Schülers untersuchte und kommentierte. Dabei wurden Fehler benannt, satztechnische Probleme aufgezeigt und alternative Lösungsvorschläge gemacht. Er vergaß auch nicht neue Aufgaben zu stellen. Bedauerlicherweise liegt die in diesem Brief besprochene Arbeit, bzw. die Aufgabenstellung zur Arbeit, nicht mehr vor, aus den Notizen im Korrekturteil kann aber erschlossen werden, dass Lendvai sich bei Max Büsser – analog zu Engelhard Barthe – auf bestimmte Aufgabenfolgen aus Rischbieters Harmonielehre stützte.⁵⁰⁸

Am 7. Mai 1936 sprach Lendvai in einem weiteren „Unterrichtsbrief“ seinem Schüler auf seine eigene Art Lob aus:

„Die letzten 3 Aufgaben sind (bis auf unbedeutendere Kleinigkeiten) ganz fein: unbedingter Musik-Sinn spricht daraus. Du hast diesmal s e h r a u f m e r k s a m gearbeitet, – und wirklich aus dem Vollen. Ich bin s e h r zufrieden mit mir – und stolz auf mich selbst – denn das hab i c h ja Dir beigebracht.“⁵⁰⁹

Danach folgen erneut Korrekturhinweise zur Arbeit, allerdings in schriftlicher Form, nicht mehr im Notensatz. Diese Form der Korrekturhinweise präsentiert sich in mehreren „Unterrichtsbriefen“.

⁵⁰⁷ Das Leben Max Büssers und der Kontakt zu Erwin Lendvai sind den Informationen von Peter Büsser im Vorwort des Briefnachlasses zu entnehmen.

⁵⁰⁸ PBA Briefe an Max Büsser, 30-33.

⁵⁰⁹ PBA Briefe an Max Büsser, 54-55. Sperrungen im Original.

In einem späteren, undatiertem „Unterrichtsbrief“, verweist er zum Studium der Harmonisierung in Bach-Choräle, Mendelssohn-Chorsätze, Bizets *Carmen* und Delibes *Sylvia*-Ballett⁵¹⁰.

Es ist bemerkenswert, dass Lendvai nicht nur als Kompositionslehrer, sondern auch in menschlicher Art auf Büsser einwirkte. Zudem ermunterte er Max Büsser durchaus in psychologischer Hinsicht und baute ihn auf, als dessen erste Kompositionen noch nicht den erhofften Erfolg hatten oder als Büsser beabsichtigte aus Zeitmangel nicht mehr weiter „studieren“ zu wollen. Des Weiteren trat er als verantwortungsvoller Lehrer auf, als er Max Büsser in der Frage des Vertriebs seiner Kompositionen beriet.

In einem „Unterrichtsbrief“ von „Ende Juni 1936“, finden sich erstmals zu einer vorgegebenen Melodie (4/4; Es-Dur; 12taktig mit Auftakt) aufschlussreiche Arbeitsaufträge:

„Diese Melodie ist zu harmonisieren. 1.) Wo sind die Zäsuren? 2.) Diese müssen erst mit Kadenzen harmonisiert werden. Es gibt 2 Zäsuren in der Mitte und selbstredend 1 [sic] am Schluss. 3.) Die beiden ersten Noten lassen sich so harmonisieren: [Es folgen sechs Harmonisationsvorschläge]. Glück auf!“⁵¹¹

Je länger Büsser bei ihm lernte, umso schwerer wurden die Aufgaben, was für den Lernfortschritt des Schülers spricht.⁵¹²

⁵¹⁰ Clément Philibert Leó Delibes (1836-1891) war ein französischer Komponist, der vor allem mit seinen Ballettkompositionen *Coppélia ou La fille aux yeux d'émail* (1870) und *Sylvia ou La nymphe de Diane* (1876) bekannt wurde. 1881 wurde er als Professor am Conservatoire de Paris berufen. Delibes Musik beeinflusste Komponisten wie Tschaikowski, Saint-Saëns und Debussy. Siehe hierzu: Jahrmärker (2001/ online 2016).

⁵¹¹ PBA Briefe an Max Büsser, 72. Unterstreichungen im Original.

⁵¹² Vgl. zum Beispiel PBA Briefe an Max Büsser, 74 (Aufgaben im Brief vom 5. Juli 1936) und 115 (Aufgaben im Brief vom Dezember 1936/ Januar 1937).

7 Erwin Lendvai als Privatlehrer für Komposition

A. immer mehr weite. $2-4-6-8$
 $10-12$ Takte
 - Paar - !

B. Nur in 3. Melodie bringe ich mich ein
 eingebildet, als Kontrapunkt: u Eingebildung

C. u wir kriegen u Eingebildung

D. u jetzt weiter u in 3 - du weiter

* Nur setzt diesen Cantus für uns ein, dazu Kontrapunkt u Nur weiter!

fühle alle Erweichungen aus. Max! Sei froh über eine so schöne Aufgabe! her! schnell. Gott!

Abb. 38: „Unterrichtsbrief“ Erwin Lendvais an Max Büsser, aus: PBA: Erwin Lendvai. Briefe an Max Büsser, 106.

Interessant sind in kompositorischer Hinsicht Lendvais Feststellungen zum „strengen“ und „freien Satz“ in der Musik. Nachdem Büsser in einem Brief an den Lehrer Lendvai verdeckte Quint- und Oktavparallelen „ankreidete“, die Lendvai offensichtlich in der Korrektur nicht beanstandet hatte, antwortet dieser:

„Lieber Max – was ist denn mit Dir passiert? Du hast die reinste Quintenverfolgung – und ich die Angst, dass Du noch zu einem öden, ledernen, mumienhaften Beckmesser wirst. Du hast da verdeckte Quinten und Oktaven angekreidet, die allesamt nur ein trauriger Musikpedant als ‚böse Schritte‘ in dieser fehlerlosen Welt auslegen kann. [...]

Sieh, Max, ich habe mit meinen 54 Jahren ca. 700 Chöre geschrieben. Ich werde doch wohl noch wissen, was auf diesem Gebiet richtig und was falsch ist...

Nimm zur Kenntnis: Wir haben einen sog. *s t r e n g e n* Satz und eine *f r e i e n* Satz. Selbst in der Vokalmusik! Kirchenchöre kann (!) [sic] man auch ohne verdeckte Quinten und Oktaven schreiben. Doch in der volksliedartigen Chormusik spielen solche Fortschreitungen *g a r k e i n e* Rolle. Da sieh Dir Sätze von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Brahms, etc. an! [...]

Anders steht es mit richtigen Quint- und Oktavparallelen. Keine Deiner Parallelen klingt übel. Man schuldet aber hier der sogenannten traditionellen Schulweisheit. Ich, für mich, behaupte, dass ein Verbot nur dann einen Sinn hat, wenn der reine Klang Schädigung erleiden würde. Und Du weisst, ich bin sehr streng. Ich schreibe lange nicht so frei (ach, so sehr chromatisch und intervallfremd wie z. B. Bruckner), so unüberlegt ‚modern‘. Aber ich bin kein P e d a n t und diese unproduktive ‚Besserwissersorte aus Sport‘, die hasse ich. Die traurigen Beckmessergesellen.“⁵¹³

In dieser Richtung stellt ein „Unterrichtsbrief“ von Dezember 1936 für die Lendvai-Forschung einen besondere Chance dar: So schrieb Lendvai auf mehreren Korrekturblätter die Arbeit Büssers ab und stellt seine Verbesserung gleichsam als synoptischen Vergleich darunter, an dem sich Lendvais Akribie in seiner Arbeit erkennen lässt.⁵¹⁴ Allein das folgende Beispiel zeigt, dass eine Auswertung der Korrekturhinweise zur Analyse der Kompositionsstrukturen Erwin Lendvais im Vergleich zu seinen zeitgenössischen Komponistenkollegen für Musiktheoretiker Gegenstand weiterer Forschung sein könnte:

⁵¹³ Siehe hierzu PBA Briefe an Max Büsser, 65. Sperrungen im Original.

⁵¹⁴ PBA Briefe an Max Büsser, 101-106. So nimmt Lendvai im Gegensatz zu Büsser jede Stimme auf, ohne rhythmisch langweilig zu werden, der Satz klingt harmonisch spannender und prägnanter. Auch die Gleichberechtigung der Stimmen gelingt dem Lehrer besser als dem Schüler. Die vollständige Korrektur findet sich im Anhang. Siehe: Anlage V: Erwin Lendvais Korrekturen in „Unterrichtsbriefen“ an Max Büsser, 314-316.



Abb. 39: Unterrichtsbrief Lendvais an Max Büsser. Erste von drei Seiten einer kompositorischen Synopse Büsser-Lendvai. Aus: PBA Briefe an Max Büsser, 101.

7.3 Walter Rein (1893–1955)

Walter Rein war Erwin Lendvais prominentester Privatschüler und wurde von ihm in den Jahren 1921–1922 in Komposition unterrichtet. Es existiert ein Gutachten Lendvais über Rein, gerichtet an das Thüringische Kultusministerium, dass ganz zitiert werden wird, da an diesem Dokument nicht nur ersehen werden kann, wie hoch Lendvai Walter Rein musikalisch bewertete, sondern auch indirekt Lendvais chorpädagogische Vision:

„Hierdurch bekunde ich, daß der Lehrer, Herr Walter Rein aus Bürgel, seit 1 ½ Jahren mein Schüler in der musikalischen Composition ist. Seine große Begabung erkennend, habe ich alle mir zu Gebote stehenden Mittel ihm zur Verfügung gestellt, daß er durch seine Werke die

verdiente Anerkennung in Musiker- wie in Publikumskreisen findet. Ich verschaffte ihm Verleger und Dirigenten.

Nun aber sehe ich Herrn Rein auf einer Laufbahn, die seiner Begabung als Musiker nicht entspricht. Die thüringische Regierung könnte seine Kraft viel besser verwenden, wenn er dem in Schulwesen so stiefmütterlich behandelten Schulgesang sich widmen könnte. So riet ich ihm, daß er alles in Bewegung setzen muß, um die staatliche Gesangslehrerprüfung, die ihm ein Leichtes sein würde ablegt, und event. in Berlin weitere, ihn fördernde Fachkurse aufsucht.

Ich möchte für diese Idee die Interessen des thüringischen Staates wirksam aufrufen, und ihm kundtun, daß es sich hier darum handelt, die Fähigkeiten einer Ausnahmeerscheinung dort einzustellen, wo sie hingehört, weil sie Erspreiessliches erhoffen lässt, Herrn Rein also mit Energie und Aktivität sobald als möglich zu unterstützen.“⁵¹⁵

Aus (chor-)pädagogischer Sicht war es folgerichtig, dass Lendvai Walter Rein dieses Gutachten ausstellte, konnte die musikalische Bildung in der Schule, die auch auf das außerschulische Musikleben ausstrahlen sollte, doch nur mit ausgebildeten Musikern umgesetzt werden. Lendvais Haltung in dieser Sache ist daher auch vor dem Hintergrund der sogenannten Kestenbergreform verständlich.⁵¹⁶

Hinsichtlich Lendvais Pädagogik im Unterricht sind folgende Ausführungen Reins aufschlussreich: Walter Rein merkte in Lendvais Unterricht vor allem eine fehlende Systematik an, „die ihm nicht lag und die wohl auch bei dem technischen Stande meines damaligen Könnens nicht angebracht war.“⁵¹⁷ Erwin Lendvai benutzte für seinen Unterricht nachweislich ein Lehrbuch von Stanislao Mattei „Prattica d’accompagnato sopra bassi numerati“ (1788) mit bezifferten Bässen. Zu diesen Bässen mussten Gegenstimmen geschrieben werden, um den zwei- bis vierstimmigen Kontrapunkt in „strengerer und freierer Art“ zu erlernen. Meistens stellte Lendvai bei Rein Kompositionsaufgaben, „die nicht einmal vorbereitet oder erläutert wurden.“ Um die von ihm gestellten Aufgaben lösen zu können, verwies

⁵¹⁵ Attest Erwin Lendvai vom 14. August 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30. Woher Rein dieses Attest her hatte, ob Lendvai ihm ein zweites ausstellte, oder dieses nie fortgeschickt wurde, ist aus den Unterlagen nicht ersichtlich.

⁵¹⁶ Zur Kestenbergforschung siehe Homepage der Kestenberggesellschaft und dort auch die aktuellen Mitteilungen.

⁵¹⁷ Brief von Walter Rein an Hans Gappenach vom 25. September 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 31.

Lendvai im Falle Reins auch auf Bachsche Werke. So zum Beispiel auf die Orgel-Passacaglia in c-Moll. Eine „andere Aufgabe bestand darin, zu einer der Bachschen Solosonaten für Violine einen Baß zu entwerfen“.

Walter Rein fasst den Unterricht bei Erwin Lendvai folgendermaßen zusammen:

„Es war ein sprunghaftes Unterrichten, und doch wurden dabei nicht nur wertvolle technische Einsichten und Fertigkeiten gewonnen, sondern auch meine ganze musikalische Grundhaltung, die damals noch mehr in dem Fahrwasser eines Richard Strauß [sic] verankert war, entscheidend beeinflusst. So mußte der Umgang mit dieser Persönlichkeit von Format allein schon fördernd und anregend für einen jungen Menschen sein.“⁵¹⁸

Hinsichtlich seiner Lehrmethode merkt Lendvai in einem Brief an Walter Rein selbst an:

„Mein lieber Rein. Haben Sie vor mir keine Angst, ich beiße nicht. Ich will nur Ihr Wohl. Wenn der Schüler nachläßt, da muß eben der Lehrer die Kantare straffer ziehen. Sie verlangen eine präzisierte Aufgabe von mir. Ja, ganz meine Meinung; da Sie aber immer mit fertigen Compositionen kamen, blieb keine Zeit mehr für den regelmäßigen Lehrgang übrig. Ich sehe solchen Methoden eine Zeitlang zu. Entwickelt sich zum Genie der Schüler, so hol der Teufel die kontrapunktische Arbeiten. Wenn aber Faulheit einreißt, so nehme ich mein altes Lied vom ewigen Kontrapunkt hervor. – Sie haben dabei das Bene, daß ich meine ungemein praktische Lehrmethode Ihnen beibringe, wodurch Sie sofort Anregung zum Schaffen erhalten. So wie im vorigen Jahr, als wir begonnen haben.“⁵¹⁹

Rein weist im Brief an Hans Gappenach noch auf einen weiteren Aspekt der Lehr-tätigkeit Lendvais hin. Der Unterricht bestand nicht nur aus reiner Wissensvermittlung und Arbeit am Werk, sondern auch in

„der Durchsicht neuer Arbeiten von ihm – er war damals sehr produktiv – und Partituren anderer Autoren. Zu seinem bedeutendem Chorwerk

⁵¹⁸ Ebda.

⁵¹⁹ Abschrift eines Briefes von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 13. April 1922. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

nach Brögerschen Texten ‚Die Flamme‘ (Schott) durfte ich den Klavierauszug anfertigen. Auch das gehörte zum Kompositionsunterricht und befreite ihn von einer ihm anscheinend lästigen Arbeit.“ Dabei „näher-te sich die Art seiner Unterweisung vielfach den Formen, wie sie uns etwa aus mittelalterlichen Künstlerwerkstätten auf dem Gebiet der Malerei und der Plastik bekannt geworden sind. Es war bestimmt nicht der schlechteste Weg, künstlerisch und handwerklich gefördert worden zu sein.“⁵²⁰

Walter Rein hielt Lendvai zugute, dass er sich „im Interesse der Schüler um Auf-führungsmöglichkeiten und Verlagsverbindungen für sie bemühte.“⁵²¹

Da es sich bei Walter Rein um Lendvais bedeutendsten Privatschüler handelte, sind die Zeugnisse aus seinen Korrespondenzen an Hans Gappenach, vor allem aber seine Korrespondenz mit Erwin Lendvai mit besonderem Gewicht zu bewerten. Bemerkenswert, dass Lendvai seinen ehemaligen und erfolgreichen, in der deutschen Musiköffentlichkeit sehr geachteten Schüler Walter Rein bat, über seine Unterrichtsmethode zu berichten. Die Bitte ist zwischen den Zeilen getragen von der Enttäuschung, nach wie vor nicht die feste Stellung als Dozent oder Professor in der deutschen Chorwelt innezuhaben, die er sich wünschte:

„Hätten Sie nicht mal Lust über m. [sic] Unterrichtsmethode zu schreiben. Gerade darum, weil um mich herum alles schweigt, höchstens albernes Zeug schwätzt – Darum komme ich zu nichts. Vielleicht überlegen Sie sich mal das?“⁵²²

⁵²⁰ Brief von Walter Rein an Hans Gappenach vom 25. September 1952. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 31.

⁵²¹ Ebda.

⁵²² Abschrift eines Briefes von Erwin Lendvai an Walter Rein vom 3. Juni 1927. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 30.

8 Musikpädagogische Aspekte

8.1 Musikpädagogische Äußerungen in eigenen Publikationen

In den drei Unterkapiteln 8.1.1 - 8.1.3 werden bewusst längere Originalzitate und Ausschnitte ausgewählt, um einen Eindruck von der Breite und dem Temperament von Lendvais Sendungsbewusstsein zu dokumentieren.

8.1.1 *Sang und Klang Almanach 1922*

Erwin Lendvai freundete sich zu Beginn der 20er Jahre mit Fritz Jöde und damit einhergehend sehr mit den Idealen der Jugendmusikbewegung an. Dies zeigt ein Aufsatz mit dem Titel „Musikverständnis“, den er in *Sang und Klang Almanach 1922* schrieb. In dem Aufsatz weist er auf die Problematik des Musikhörens hin, die zwischen „massenkonsumierter Ware“ mit „pseudomusikintellektuellen Zuhörern“ und „wahren Musikverstehern“ stehe. Sein Postulat zielt demnach auf eine „grundehrliche Musikantenerziehung“, da ein „wahre[s] Musikverständnis“ fehle. Er schliesst mit dem Hinweis, dass Jöde und die Vertreter der Jugendmusikbewegung diejenigen seien, die den rechten Weg eingeschlagen hätten:

„Da entstand unter Fritz Jödes Leitung die junge Musikergilde mit ihrem Organ ‚Die Laute‘ (Wolfenbüttel, Zwissler), die dem Geiste Bachs folgend neue Werte schafft. Gelingt ihr hochgerichteter Plan, so haben sie in einem Menschenalter Freunde der Musik geschaffen, Freunde, die Musik wieder als k u l t i s c h e n Faktor, ja vielleicht als K u l t a n s i c h s e l b s t erleben werden.“⁵²³

⁵²³ Lendvai 1922, 80-84. Sperrungen im Original.

8.1.2 Zeitungsaufsätze

In vielen Zeitungsartikeln äußerte sich Lendvai zu kompositorischen, ästhetischen und pädagogischen Fragen. Einige Beispiele pädagogischer Reflexionen zu den genannten Aspekten, die seine Meinung erhellen und ihn als glühenden Protagonisten und Verfechter der Chorpolyphonie auszeichnen, seien an dieser Stelle besonders hervorgehoben. So lieferte er beispielsweise 1926 im Festbuch des Leipziger Lehrergesangsvereins einen Beitrag zum Thema „Die Liedertafelweis“. Der Text wurde in der *Allgemeinen Sängszeitung Iserlohn* abgedruckt. In dem Artikel charakterisierte er in scharfen Worten nicht nur die geistige Haltung der Befürworter, sondern benannte auch die musikalischen Merkmale dieses ‚Stils‘, was umgehend Widerspruch und empörte Kritik hervorrief:

„Man versteht diese Liebe für Schund nur dann, wenn man die Wohnungen der Bürger betritt, wenn man all die Geschmacklosigkeiten an Wänden, auf Tischen und Schränken sieht: den unausstehlichen Trompeter von Säckingen, den Bismarck als Bierkrug, die Melkkuh und den Helgoländer Rettungsring als Aschenbecher, die Borkenbilder, frömmelnde Sprüche in gotischen Buchstaben und dergleichen ins Unendliche. Das geschmückte Heim mit seinen zahl- und wahllosen ‚Gottwieniedlich‘keiten verlangt nach einem musikalisch gleichgesinnten Ausdruck: Salonmusik für Männerchöre, genannt ‚Liedertafelweis‘. [...] Allgemeine Merkmale der Liedertafelweis sind: Verlogene, zumindest eine übertriebene Empfindungssüßigkeit, widerliche Naturschwärmerei, Liebesehnsucht und amorphfeminine Sentimentalität. Entspricht das dem Wesen des Mannes? – In der musikalischen Ausdeutung erhalten die Texte monotonen Rhythmus, weiche Harmonik und chorfeindliche Homophonie. [...] Die Herren wettern gegen die Schundliteratur der Sprache, den Musikschund liefern sie selbst. [...] Singen reisst die Sprache aus ihrem Alltag heraus. Ein höheres Leben wird gesucht und gefunden und offenbart.“⁵²⁴

⁵²⁴ Lendvai 1926, 37. In: PBA Texte und Äußerungen.

Zur Jugend und zur Zukunft der Chorvereine schrieb er in diesem Zusammenhang weiter:

„Unsere Männerchorvereinigungen [...] werden schwerlich den unechten Ton der Liedertafelweis störend empfinden, oder ihn gar zu überwinden als Notwendigkeit zugestehen. Sie fühlen sich mit jenen alten Wahrheiten durch Jugenderinnerungen aufs angenehmste verbunden. Nicht so unsere Jugend, die sich dem gleissnerischen Pathos widersetzt, ihn in unserer Chormusik noch vorfindend sich lieber dem männlichen Sport widmet. Wird sie des geistlosen Hin- und Herwerfens des Fussballes und der Schnelligkeitsleistung des benzingespeisten Motors eines Tages müde, so findet sie Chorvereine mit neuen Idealen vor, denn auch bislang rückständige Chöre werden inzwischen die Verlogenheit in der bisher mit grösstem Erfolg dargebotenen ‚Salonmusik für männliche Stimmen‘ erkennen. Wählen die Chorvereine Musiker von echtem Schrot und Korn und nicht musikalisch einseitig gebildete ‚glanzklangerzeugende‘ Gesangspädagogen als ihre Führer, so wird sich dieser Prozess wesentlich beschleunigen.⁵²⁵ Die nächsten 20 Jahre werden die Klärung der Männerchorliteratur bewirken. [...] Solches schreibe ich ins Festbuch des Leipziger Lehrergesangsvereins. [...] Die Programme des Leipziger Lehrergesangsvereins weisen durchaus ernstzunehmende Chorwerke auf. Der Verein ist eine der ersten (?) [sic] grossen Chorvereinigungen, die zur Klärung langersehnten Klärung beitragen und die neue Richtung fördern. Ihm meinen tiefgefühltesten Dank in Anbetracht der grossen Liebe, mit der er meinen bescheidenen Versuchen in ars nova entgegengekommen ist.“⁵²⁶

In der *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt Chronique des Chanteurs* fasst er in einem mit „Text, Melodie und Gegenwart“ betitelten Aufsatz einige Gedanken zum Wesen des Sängers zusammen, der auf seine Art eine „zeitwahre Musik“ [sic] blockiert. Darin verarbeitet er seine Erfahrungen zum chorischen Umgang

⁵²⁵ An anderen Stelle innerhalb des Aufsatzes geht er sehr deutlich gegen Gesangspädagogen dieser Art vor: „Leider sind Gesangspädagogen, die ihr Leben der Stimmpolitik gewidmet haben, als Dirigenten in Chorvereinen immer beliebt. Betreffs Musikverständnis liegt aber bei ihnen vieles im argen, so dass sie – eigentlich Nichtfachmänner – den inneren Fortschritt des Chorgesanges nur hemmen. Ein Krebschaden unserer gesamten Chorbewegung!!“. Ebda.

⁵²⁶ Lendvai 1926, 37. In: PBA Texte und Äußerungen.

mit zeitgenössischer Musik, erklärt und deutet sie aus der damaligen Zeit und dem herrschenden Zeitgeist heraus:

„Ist der vor seiner Zeit zurückschreckende Komponist der erste Widersacher seiner eigenen Sache, so ist ein noch mächtigerer Gegner: der Sänger. Ohne hin- und herzuraten, soll sogleich der erste und wichtigste Grund seiner Einstellung zeitgenössischem Wollen gegenüber unumwunden gesagt sein. Es ist mit dem bayrischen Spruch ‚Mei Ruah will i hab´n‘ gekennzeichnet. Es besteht die Tendenz, in biederer Gemütlichkeit den Chorabend zu verbringen. Selbst in proletarischen Gesangsvereinen wird dem Zeitecho nicht gehuldigt, denn – und darauf kommt es an: eine der Gegenwart entsprechende zeitwahre Musik will sich aus der Individualsphäre in die große Gemeinschaft, in die Leidensgemeinschaft der Menschen hinübersteigern, drum: solche Musik muß e r a r b e i t e t und e r k ä m p f t werden. Dazu tut Geduld und starker Wille not.“⁵²⁷

In einem weiteren Artikel wirbt er für das Singen und unter dem Titel „Singen ist gesund“ erklärt er sehr umfassend die Bedeutung der richtigen Atmung in biologischer als auch in chorischer Hinsicht. Die richtige Atmung für das Singen, im Sinne einer Atmungsschule, wird in sieben Punkten festgehalten, deren pädagogische Fragwürdigkeit hinsichtlich Sinnhaftigkeit und Effizienz aus heutiger Sicht durchaus angebracht ist. Nichtsdestoweniger wirft der Artikel Licht auf die Suche nach der richtigen Einsingmethode der damaligen Zeit und stellt ein aufschlussreiches Dokument zu Lendvais Absicht dar, auch in diesem Bereich einen Beitrag geleistet zu haben:

„Die Atmung hat ihre sinngemässen Vorschriften, das heisst nicht jede Atmungsart ist für die Gesundheit und für den Gesang förderlich. Die beste, erfolgreichste Atmungsart für Sänger besteht aus

- a) Aushusten der in den Lungen befindlichen Luft;
- b) Möglichst langes Einatmen bei geschlossenem Mund (Nasena-
tmung);
- c) Hinunterstossung der gewonnenen Luftmenge in den Bauch (bei
geschlossenem Mund);

⁵²⁷ Lendvai 1936, 225. Sperrungen im Original. In: PBA Texte und Äußerungen.

- d) Bauch mit dem Vorrat der eingesaugten Luftmenge Ein- und Herausdrücken (erst 2mal, dann 4mal, 6mal, usw.);
- e) Luft durch geschlossene Zähne (β) langsam auszischen;
- f) Eine halbe Minute oder eine Minute ohne Atmung verbleiben;
- g) Naseneinatmung wie oben b, usw., stets wiederholend c-f.

Eine solche Atmungsschulung fördert nicht bloss den Gesang, nicht nur, dass der Sänger bei starker Tonfülle längere Strecken ohne Atemerneuerung bestreiten, das An- und Anschwellen des Tones ausführen kann, sondern er erreicht auch in betreff seiner Gesundheit, ja seiner persönlichen Note (beherrschtes und beherrschendes Auftreten) so manchen Nutzen.⁵²⁸

Nach dieser Auflistung führte er anatomische Aspekte der Atmung an. Gegen Ende seines Aufsatzes kommt er wieder auf die Bedeutung des Singens für den einzelnen Sänger und damit für die Bedeutung der Chöre zu sprechen:

„Regelmässiges und vollwertiges Singen (Mund öffnen!) bildet also eine körperliche Uebung von höchst segensreichem Einfluss auf Gesundheit und Wohlbefinden. Daher die gehobene Stimmung, das körperliche Wohlbehagen, die fröhliche Laune, welche sich des Singenden bemächtigen. Selbstredend: Singe, wem Gesang gegeben. Gar viele singende Chormitglieder haben überhaupt keine Stimme oder kein gesangsgestaltendes Gehör. Es ist nämlich ein Unterschied, ob wir Musik wiedererkennend hören, etwaige Fehler merken, oder ob wir dem Singen unser Gehör vorangehen lassen, das heisst den Ton uns vorstellend wiedergeben. Da es nicht allein um des Singens willen, sondern um die Förderung unserer Gesundheit geht, sei solchen vom Gesang nicht Gesegneten gesagt, dass das Flötenspiel für jegliches Lungenleiden ein erstrangiges Vorbeugungsmittel bildet. [. . .] Atmung ist alles. Wer singt und nicht richtig atmet, tut so, wie wenn er beim Essen den Mund kaum öffnen wollte. S o l c h e Sänger gibt es aber nicht!“⁵²⁹

⁵²⁸ Lendvai 1937. In: PBA Texte und Äußerungen.

⁵²⁹ Ebda. Sperrung im Original. In seinen Ausführungen zur Atmung stützt er sich auf Leo Kofler *Die Kunst des Atmens*, erschienen 1924 bei Breitkopf & Härtels, Leipzig.

In einem abgedrucktem Interview der *Berner Tagwacht* im Jahr 1930 – drei Monate nach der Uraufführung seiner vom *Schweizerischen Arbeiter-Sängerverband* bestellten Komposition *Völkerfreiheit* (o. op.) –, in dem Lendvai „nicht nur [als] ein grosser Meister seiner Kunst, sondern auch im übrigen [als] ein Mensch [. . .], der mit seinen Werken vor allem der Menschheit dienen, dem kulturellen Aufstieg eine Bahn brechen will“, charakterisiert wird⁵³⁰, stellt Lendvai sein Anliegen bei großen Aufführungen wahrgenommen zu werden dar.

Im Mittelpunkt des Interviews standen unter anderem die Fragen : „Wie stellen Sie sich zur Arbeit auf Bestellung?“ und „Wie stellen Sie sich zum stilistischen Element Ihres Werkes?“

Die erste Frage fasst er nach Ausführungen in Musikgeschichte und seiner eigenen Biographie folgendermaßen zusammen:

„Bestellungen – sind wichtig für den Künstler, lebenswichtig für die Kunst – sofern Können und Erfindung vorhanden sind. Für den Besteller bedeutet eine fruchtebringende Bestellung auf alle Fälle eine kulturelle Genugtuung.“

Zur zweiten Frage bezüglich des stilistischen Elements seines Werkes stellt er – sich in einer fortführenden Reihe mit Komponisten der Renaissance bis Klassik sehend – fest, dass er das

„sogenannte Atonale, ‚Zeitgemässe‘, Modern-Vermoderne, [. . .] ganz wenig gelernt [habe]. Ich habe es gemieden, weil es meiner Kunst keine Befruchtung geboten hat. Wenn ein Mensch, wie ich, in Palestrina wurzelt, Bach, Mozart anbetet, zu Händel ehrfürchtig hinaufschaut, so hat er mit dem ganzen raffiniert ausgeklügelten Zufälligkeitskram unserer Zeit nichts zu schaffen. Meine grossen Vorbilder sind unkopierbar. Sie geben mir den Mut, ihren Weg weiterzugehen; kaum einen einzigen Takt meines Werkes hätten jene Meister genau so geschrieben wie ich. [. . .] Konzessionen nicht kennend, theatralische Pathetik stets meidend, suche ich in der Musik das Element des wuchtig Ausladenden, des Gesunden, den breiten Bogenstrich der Händelschen *Concerti grossi*: Licht, Atem, Gesundheit, Kraft, eiserne Logik, Würde und geistige Haltung. Vom Zentralvorstand [des *Schweizerischen Arbeiter-Sängerverbandes*, H.L.] ist mir die besondere Aufgabe erteilt worden, das Werk im volkstümlichen Ton und leicht singbar zu gestalten. [. . .] Da ich in letzter Zeit in meinen

⁵³⁰ Siehe hierzu *Schweizerische Sängler-Zeitung* vom 15.10.1930. In: PBA Texte und Äußerungen.

Schweizerische Länder-Zeitung, 1. 2. 1930

Die Festspielmusik Erwin Lendvai

Festspiel „Völkerfreiheit“

Oeffentliche Hauptprobe am 5. Juli
Auffuhungen am 6., 10., 12. und 13. Juli 1930

Dichter: *Alfred Fankhauser* Komponist: *Erwin Lendvai*
Regie: *Dr. K.-D. Koch*, vom Stadttheater in Bern
Musikalische Leitung: *Walter Herbert*, vom Stadttheater in Bern
Solistin: *Berthe de Vigier*
Orchester: *Verstärktes Stadtorchester*

Mitwirkende Vereine:

Gemischte Chöre:
Sängerbund «Vorwärts», Bern
Gemischter Chor Nordquartier, Bern
Gemischter Chor Matte, Bern

Frauenchöre:
Arbeiter-Frauen- und -Tochterchor Bümpliz
Arbeiterinnenchor Ostermundigen

Männerchöre:
Männerchor «Freiheit», Bern
Männerchor «Typographia», Bern
Arbeiter-Männerchor Bümpliz
Männerchor «Eintracht», Ostermundigen.

Kinderchor Bern.
Sprech- und Bewegungschor Bern.



ERWIN LENDVAI, der Komponist des Festspiels

der für die Komposition des Festspiels des Schweizerischen Arbeiterjungerfestes gewonnen werden konnte, gilt heute als einer der besten Meister des Chorliedes. Ohne sich in fruchtlose Experimente zu verlieren, stellt er sich bewusnt auf den Boden des der menschlichen Stimme tatsächlich Erreichbaren. Was liegt da nuber, als auf die Hochblüte der vokalen A-capella-Kunst zurückzugreifen, also auf die Madrigal- und Motettenkunst des 16. Jahrhunderts? Diese formal kaum zu überbietende Technik macht der Meister sich dienstbar, ihr den Geist unserer Zeit und seiner eigenen starken künstlerischen Persönlichkeit einhauchend. Er ist als Sohn des Juristen Dr. Albert Lendvai am 4. Juni 1882 in Budapest geboren. Seine Mutter Pauline geborne Koka, eine ausgezeichnete Klavierspielerin und begabte Altistin, ist Italienischer Abstammung. Die Chöre des Berner Festspiels hat Lendvai mit allen Feinheiten seiner reichen Kunst ausgestattet. Eine grosse Musikgemeinde erwartet gespannt das neue Werk des Meisters.

Abb. 40: Werbeblatt zum Bühnen-Festspiel *Völkerfreiheit* (o. op.). Aus: PBA Rezeption Schweiz.

Kompositionen mich dem Volkstümlichen immer mehr näherte, um die abgebrochenen Brücken zwischen Volk und Kunst mit meinen bescheidenen Kräften aufzubauen, so war mir dieser besondere Auftrag ein Ansporn, den Stil des Werkes der Volkssprache in grossen Formen anzuebnen. [...] Chören, die meine etwas herbe Musik bereits kennen, wird das Studium meines Werkes sicher keine allzu grossen Schwierigkeiten bereiten.“⁵³¹

8.1.3 Sozialistische Monatshefte

In den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]*, in denen er als Kritiker von 1919 bis 1924 in Erscheinung trat, zeigt sich ein sehr profundes Wissen in Musik und Literatur, wenn er Neuerscheinungen rezensierte und auf bereits Erschienenes verwies. Je eine Buchrezension zur Musiktheorie, Musikästhetik, einer Klavierschule und zum Thema Männergesang sollen beispielhaft zitiert werden:

„Es ist A l e x a n d e r E i s e n m a n n, dem bekannten Verfasser der Elementartechnik des musikalischen Vortrags, auch in seinem aus 2 Teilen bestehenden Lehrbuch *Musikalische Unterrichtsstunden* / Stuttgart, Albert Auer/ gelungen eine prägnant umrissenen Einführung in die allgemeine Musiklehre in leicht faßlicher Darstellung zu verfassen. Das Werk ermöglicht es sich einen praktischen Überblick über die Grundlagen des Musikalisch-Technischen zu verschaffen. Das Studium verlangt etwa 1 ½ Jahre.“⁵³²

„Ave Musica! Betitelt August Weweler den 4. Band der Deutschen Musikbücherei /Regensburg, Gustav Bosse/, ein in knappster Form reiches, fesselndes, von hoher Warte geschautes Buch, das einen sehr glücklichen Zuwachs zur musikästhetischen Literatur bedeutet, der weiten Kreisen Aufklärung über die schwierigen Fragen um Form, Materie und Stoff, ihre Singularismen, Tonhöhe und -farbe, Rhythmus und Dynamik und ihren Zusammenschluß in der Melodie als Urwesenheit der Tonkunst bietet. Ungemein anregend, logisch-methodisch beweisführend stellt das sympathische ausgestattete Büchlein einen verlässlichen Führer zum Verständnis der Musik dar, durch das Prisma Sinn-Verstand-Gemüt durchleuchtend, um den 6. Sinn zu wecken, und es deutet schon am Beginn

⁵³¹ *Schweizerische Sänger-Zeitung* vom 15.10.1930. In: PBA Texte und Äußerungen.

⁵³² *Sozialistische Monatshefte* XXV (1919), 366. In: PBA Zum Musikleben 1919–1924. Sperrung im Original.

seiner Beweisführung an, daß >> in uns wenigstens in der Anlage ein Stück von des Künstlers Wesenheit vorhanden sein muß, eine Stelle, auf die das von ihm Dargestellte eine ähnliche Wirkung vorruft.<< [...] Dem Büchlein, das auch schonungslos die musikalischen Gebrechen unserer Zeit in Verbindung mit ihrer sozialen Verwirrung aufweist, ist die größtmögliche Verbreitung zu wünschen; in keinem Haus, wo liebend ernste Musikpflege geübt wird, dürfte es fehlen, dann würde das dilettierende Geschwätz der verständnisvollen Überzeugung weichen.“⁵³³

„Die Literatur an Klaviermusik ist überaus reich. Sie sind allesamt schlecht, da der angehende Pianist im Keim seiner Entwicklung mit populären Mätzchen verdorben wird. Hinter den Verfassern der Schulen stehen die Eltern des Kindes, die sich bald an dem Erfolg erfreuen möchten. Etüden erfreuen nicht, um so mehr so etwas Trallala, am liebsten leichtgemachte weichende Winterstürme Wagners. Das ist ein Unfug, Verderb. Es mußte A u g u s t H a l m kommen. Seine Klavierübung, ein ‚Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik‘ /Stuttgart, Zums-teeg/ begrüßen wir freudig: Endlich die erste musikalische, grundmusikalische Kindererziehungsmöglichkeit. Seit vielen Jahren suchten wir nach einer Schule, die für werdende Musiker, nicht bestenfalls für klimpernde Dilettanten, für arienhungrige Eltern geschrieben wurde (eine spätere Neuauflage müßte so redigiert werden, daß der Kursus ununterbrochen, ohne Vor- und Rückschau möglich wird. Im ständigen Herumblätternmüssen liegt die einzige Unzulänglichkeit des herrlichen Werks.) Diese Schule des Musikers par excellence gibt keine Schreibtischklugheit, sie beruht auf einer langjährigen Lehrerfahrung des, leider auch als Komponist und Ästhet unbekanntem Verfassers. Diese Schule sollte in alle Musikanstalten Eingang finden. Allerdings müßten die Lehrenden erst selber lernen. Wie viele von ihnen würden in Halms Werk den Altschlüssel zum erstenmal erblicken! Wie viele Klavierlehrer würden erst klaren Einblick ins Schaffensgebiet der Musik bekommen! [...] Es sei wiederholt: Halms Klavierübung ist inhaltlich die wichtigste Neuerscheinung in der didaktischen Musikkultur, und es ist ihr weiteste Verbreitung zu wünschen. Dann würde das musikalisch verpuppchende deutsche Volk genesen.“⁵³⁴

⁵³³ *Sozialistische Monatshefte* XXV (1919), 843f. In: PBA Zum Musikleben 1919–1924.

⁵³⁴ *Sozialistische Monatshefte* XXVI (1920), 1036. In: PBA Zum Musikleben 1919–1924. Sperrung im Original.

„>> Wenn 3 deutsche Männer sich treffen, so singen sie 4stimmig.<< Der deutsche Männerchor steht nicht in hohem Ansehen. Mit Recht. Denn Musik“kitsch“ charakterisiert man am besten mit einem der Millionen süßlicher Männerchöre. Männer wie Matthieu, Neumann, Friedrich Hegar, Hugo Kaun und andere haben dem Geschmack des Liedertafelers Rechnung getragen und den Schwächeren damit kein gutes Beispiel gegeben. Unsere Männerchöre sind vor allem musikalisch zu wenig geschult. Auf ihre Proben bereiten sie sich auf öffentliche Konzerte vor. Auf den wenigen Übungsabenden kann Musik nur oberflächlich berührt werden, und so arbeitet man größtenteils ohne Geschmack, aber auch ohne gründliches Musikkönnen, Treffsicherheit, rhythmisches Bewußtsein, ohne daß man vom Blatt zu lesen versteht. Karl Friedrichs bemüht sich dem Sänger das Fehlende beizubringen. Sein Büchlein *Der deutsche Männergesang in Theorie und Praxis* /Leipzig, C. Merseburger/ geht auf das rein Handwerkliche des Notensystems ein und bringt eine kurz umrissene Gesanglehre. Vor allem wendet es sich an die Chordirigenten, denen es praktische Winke über Probeneinteilung, Aufstellung des Chors, Programmzusammenstellung usw. gibt. Der Anhang befaßt sich mit Organisationsfragen, mit der Vereinsgesetzgebung und stellt in nuce ein kleines Lexikon der gebräuchlichsten Fremdwörter und Kunstausdrücke in der Gesangsmusik zusammen. Gut gelungen ist der knappe Abriß der Geschichte des deutschen Männerchors.“⁵³⁵

Aufgrund der umfangreichen Kritikertätigkeit in den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]* stellen Lendvais Rezensionen zu den damals neuerschienenden musikbiographischen Büchern, Lehrbüchern und Schulen für jegliches Instrument und seine Einschätzungen zu den „modernen“ Komponisten einen überreichen Fundus für die musikpädagogische Forschung bereit.

⁵³⁵ *Sozialistische Monatshefte* XXVI (1924), 273. In: PBA Zum Musikleben 1919–1924.

8.2 Lendvai-Kompositionen in Ernst Bückens *Handbuch der Musikerziehung* (1931)

Einen völlig anderen Aspekt in der Bewertung Lendvais und seiner pädagogischen Arbeit liegt nicht nur mit Werlé *Der Männerchordirigent* vor, sondern auch mit dem von Ernst Bücken herausgegebenen *Handbuch der Musikerziehung* vor. Im Kapitel „Die Musikerziehung in Gesang-Chören“ von Kaspar Roeseling werden mehrere Notenbeispiele aus drei Lendvaikompositionen benutzt, um Laienchören zeitgenössische Literatur methodisch näherzubringen: *Der Weckruf hallt* (ohne Opuszahl), *Einklang* op. 19, Nr. 16 und *Glockenlied* op. 19, Nr. 2. Dem *Glockenlied* wurde in dem Beitrag besondere Beachtung geschenkt.

Im Vorwort benennt Roeseling die Zielgruppe seiner Ausführungen:

„Der nachfolgende Beitrag über Chorzerziehung wendet sich nicht an Berufschöre oder große städtische usw. Konzertvereine. Die in solchen Körperschaften vorauszusetzende und durchweg wohl auch gegebene musikalische Bildung sowohl des Dirigenten, als auch der Mitglieder macht das Wesentliche des im folgenden Gesagten überflüssig [...]. Die vorliegende Arbeit versucht, den Vereinschören, weltlichen und geistlichen, und ihren Dirigenten mit einigen Ratschlägen zu dienen, Chören, die nicht in der Lage sind (und auch nicht willens sind), die Aufnahme neuer Mitglieder von musikalischer Vorbildung abhängig zu machen, Chören, die zu denen gehören, die nicht einmal gründlich durchgebildete Musiker als Dirigenten haben [...]. Die Arbeit wendet sich an die Dirigenten solcher Chöre, die sich prinzipiell gegen die notwendige Einsicht in das Technische sträuben. [...].“⁵³⁶

Roeseling erkannte die Problematik sehr vieler (vor allem ländlicher) Chöre und versuchte mit seinem Beitrag diesem Zustand entgegenzuwirken.

Seine Ausführungen gliedern sich in drei Kapiteln: „A. Prinzipielles“, „B. Methodik der Chorzerziehung (Musikerziehung in vier Phasen)“ und „C. Ausgeführte Proben“, wobei er jeweils Lendvaikompositionen verwendet. So werden im ersten Kapitel unter der Überschrift „Methodische und andere Hilfsmittel bei der Probe b) Formenkenntnis und Selbstständigkeit der Erarbeitung als methodische Hilfsmittel“

⁵³⁶ Roeseling 1931, 380-442.

mehrere Stellen aus Lendvais *Einklang* benutzt. Im zweiten Kapitel fügt er zu der Überschrift „Stimmbildung b) Lautbildung“ den Anfang von *Der Weckruf hallt* als Beispiel ein. Im dritten Kapitel bearbeitet Roeseling nun sehr ausführlich für die praktische Probenarbeit das *Glockenlied* als letztes von fünf Beispielen aus der Musikgeschichte, wobei er in der Wahl seiner ausgewählten Kompositionen historisch vorgeht. Betrachtet man die von Roeseling besprochenen fünf Beispielkompositionen, ist man erstaunt, in welche musikalische Reihe Lendvai gestellt wird:

1. Gregorianischer Choral: *Introitus* vom Ostersonntag.
2. Palestrina: *Missa: Iste confessor*, Kyrie I.
3. Johann Sebastian Bach: *Schlusschor der Matthäus-Passion*.
4. Robert Schumann: *Sommerlied* op. 146, Nr. 4.
5. Erwin Lendvai: *Glockenlied* op. 19, Nr. 2.

Es ist naheliegend anzunehmen, dass es der hohen Popularität Lendvais im Laienchorwesen zuzuschreiben war, dass Roeseling in seinen Ausführungen zur Probenmethodik zu Lendvaikompositionen griff. Dies impliziert, dass zumindest das *Glockenlied* sich auch in den weniger guten Männerchören einer gewissen Beliebtheit erfreute. Mit Hilfe einer methodischen Ausarbeitung einer Chorprobe wurde durch Roeseling darauf hingearbeitet, sich auch an das Studium schwierigerer zeitgenössischer Kompositionen, wie *Einklang*, zu wagen und sich so die ‚neue‘ Tonsprache anzueignen, zumindest sich ansatzweise ihre ‚Klippen‘ im Einstudieren und bei der Aufführung bewusst zu machen. Die Absicht ist erkennbar: Chorvereine mittlerer bis schlechter Gesangskultur sollten mittel- bis langfristig künstlerisch mit zeitgenössischen Chorwerken gefordert und gleichzeitig in ihrer Qualität gefördert werden.

In der Auswahl der Komponistennamen, der für die Probenarbeit ausgearbeiteten Kompositionen im dritten Abschnitt – Palestrina, Bach, Schumann, Lendvai – erkennt man augenfällig die musikalische Linie, in die man Erwin Lendvai stellte. Es bestätigte auch dessen eigene Vorstellung, am Ende einer musikgeschichtlichen Entwicklung zu stehen, die in Palestrina ihren Anfang nahm und deren weiteres Fortschreiten er nun maßgeblich mitgestaltete.

9 Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, sich dem Thema ‚Erwin Lendvai‘ aus der historischen Perspektive heraus zu nähern. Dabei wurde von verschiedenen Seiten herangegangen:

1. Der Mensch und Chorkomponist

a) Biographie

Bisher lagen über Erwin Lendvai nur eine Biographie bis 1918, Aufsätze mit Teilaspekten seines Wirkens und ein enzyklopädischer Eintrag im *MGG*, der zudem inhaltliche Fehler aufwies, vor. Erstmals wird mit der vorliegenden Studie umfassender als zuvor das Leben Lendvais in biographischen Stationen erhellt und dokumentiert. Dabei wurde auch auf musikpädagogische Einflüsse eingegangen und diese teilweise näher erläutert. Um einer positivistischen Biographie, wie es seine Verehrer in der Vergangenheit gepflegt haben, zu entgehen und ein möglichst authentisches Bild von Erwin Lendvai zu zeichnen, wurde auch auf jene Quellen aufmerksam gemacht, die seine menschlichen Schwächen dokumentieren.

b) Lendvai als Komponist

In zwei Kapiteln wurde der Frage nachgegangen, wie sich Lendvai musikalisch in seinen Kompositionen von einem unbekanntem Musiker zu einem der führenden Protagonisten des Laienchorwesens während der Weimarer Republik entwickeln konnte. Hierbei wurden in Kapitel 3 Kompositorischer Werdegang und Rezeption von 1908 bis 1935 auch kritische Meinungen zu seinen Kompositionen aufgeführt sowie Impulse seiner Zeit, die sich in seinen Kompositionen niederschlugen, benannt und bewertet. In Kapitel 5 Ausgewählte zeitgenössische Kritiken und Stimmen zu Erwin Lendvai wurden bewusst nur positive Dokumente

aus den verschiedensten Bereichen der musikalischen Praxis und Theorie über Lendvai ausgesucht, die seine überragende Stellung unter den zeitgenössischen Komponisten für Laienchormusik bis zur Machtergreifung Adolf Hitlers und der NSDAP 1933 aus Sicht namhafter Zeitgenossen untermauern und verständlich machen sollen.

2. Pädagogisch

a) Musiktheorie

Hinsichtlich musiktheoretischer Fragestellungen wurden seine beiden von ihm selbst herausgegebenen Sammlungen *Schola cantorum* (1927) und *Der polyphone Männerchor* (1928) inhaltlich dargelegt und anhand einer beispielhaften Analyse eines Chorsatzes aus seiner systematischen Chorschule seine chorpädagogische und volksbildnerische Intention dargelegt. Beide Sammlungen zeigen deutlich auf, dass Lendvai nahezu genialisch in der Lage war, eigene Klangvorstellungen beispielhaft in Lehrwerke umzuformen. Ferner wurden herausragende zeitgenössische Liederbücher/Singebücher wie das *Volksliederbuch für die Jugend* (1930) und die *Lobeda-Singebücher für Männerchor* (1930) herangezogen, um die Bedeutung Lendvais für das Laienchorwesen während der Weimarer Republik zu kontextualisieren und hervorzuheben. Abschließend wurde in einem eigenen Kapitel musikpädagogische Reflexionen und Stellungnahmen im allgemeinen Schrifttum ausführlich zitiert, um die besondere Sorgfalt, in der Erwin Lendvai vorgegangen ist, in seinen eigenen Werken deutlich werden zu lassen.

b) Musikpraxis

Sein praktisches, pädagogisches Handeln als Privatlehrer für Komposition sowie als Chorleiter wurden aus der Sicht dreier Privatschüler und den wenigen noch vorhandenen diesbezüglichen Quellen aus seinen zahlreichen Chören skizziert. Wie sehr sich die Aussagen über Unterrichtsmethoden Lendvais am Beispiel seiner Privatschüler mit der Forderung Ferruccio Busonis (1866–1924) nach „neuer/junger Klassizität“ deckten, zeigen einmal mehr, wie sehr sich Lendvai mit Gedanken und geistigen Strömungen seiner Zeit auseinandersetzte und sie in seiner Musik und Pädagogik umsetzte:

„Unter einer ‚jungen Klassizität‘ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen. [...] Zur ‚jungen Klassizität‘ rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie – nicht im Sinne eines gefälligen Motives – als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie.“⁵³⁷

Fazit

Trotz des erstaunlich raschen Aufstiegs innerhalb nur eines Jahrzehnts zu einem der führenden deutschen zeitgenössischen Komponisten der Laienchorszene, der parallel dazu Chorleiter- und Kompositionskurse leitete, chorpädagogische Werke schuf und Kontakte zu den beiden großen deutschen Sängerbünden, Kulturpolitikern und anderen einflussreichen zeitgenössischen Persönlichkeiten hielt, gelang es Erwin Lendvai nicht, an einer deutschen Hochschule berufen zu werden, an der er seine chor- und lehrpädagogischen Ziele nachhaltig hätte umsetzen können. So setzten sich 1930 Funktionäre des *D.A.S.* für ihn vergeblich bei Leo Kestenberg ein, der Lendvai als Pädagogen schätzte, als es darum ging, eine Professur für Komposition an der Hochschule für Musik zu Berlin neu zu besetzen. Gründe dafür waren seine menschlichen Schwächen, von denen in vielfältiger Weise in den Quellen berichtet wird, sein offensichtliches nicht anpassen Wollen oder Können, was sich in seinen noch schriftlich vorhandenen Äußerungen als Musikkritiker und Chorleiter zeigt und die es ihm nicht ermöglichten, nachhaltig Netzwerke zu knüpfen und aufrechtzuhalten, sowie sein überzogenes Selbstbewusstsein in Bezug auf seine eigene Bedeutung als Komponist der Gegenwart, die ihn kritikunfähig gegenüber seinem eigenen Schaffen machte, was sich nicht nur in seinen Verlagskorrespondenzen ausdrückte. In Folge dessen gelang es ihm nicht eine Schülerschaft

⁵³⁷ Vgl. Ferruccio Busoni, „Brief an Paul Bekker, veröffentlicht in der „Frankfurter Zeitung“, 20. Januar 1920. In: Tiessen 1928, hier: Anhang, 82. Es sei angemerkt, dass Lendvai und Busoni sich persönlich kannten. Umsomehr erstaunt, dass sowenige Korrespondenzen zwischen Erwin Lendvai und Leo Kestenberg zu existieren scheinen.

aufzubauen, die ihn als Mitglied der jüdischen Religionsgemeinschaft nach 1933 hätte nachhaltig stützen und unterstützen können und wollen.

Ungeachtet dessen wurden seine Kompositionen und Volksliedbearbeitungen innerhalb der Laienchorszene sehr wertgeschätzt. Erwin Lendvai war einer der namhaftesten Komponisten innerhalb des Laienchorwesens zwischen 1920–1933. Es ist nach wie vor erstaunlich, wie er es verstand, alle Sängerbünde, neben dem *DSB* und dem *D.A.S.*, auch den *Österreichischen Arbeiter-Sängerbund* und den *Schweizerischen Arbeiter-Sängerverband* [sic], sowie renommierte deutsche Musikverlage mit Auftragskompositionen zufriedenstellend zu beliefern. Nur aufgrund der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, die seine Werke bis nachweislich 1935 noch aufführten, wurde sein kometenhafter Aufstieg jäh gestoppt.

Die Wurzeln seiner Zuwendung zu früheren Epochen mit seiner Vorliebe zum Kontrapunkt sowie seiner Affinität zum Volkslied sind in seinen Studienjahren zu finden. Hier tritt besonders sein Kompositionslehrer und Leiter der Chorklassen, Hans (von) Koessler, in Erscheinung. Koessler selbst stand in der Tradition seines Lehrers Franz Wüllner und nahm eine Art 'musikalisch-pädagogische' Scharnierfunktion zwischen Franz Wüllner und Erwin Lendvai ein.⁵³⁸ Vergleicht man biographische Aussagen über die drei Chorpädagogen und Komponisten Wüllner–Koessler–Lendvai, so stellt man einige Gemeinsamkeiten fest:

1. So ist bei allen drei eine Vorliebe für die Zeit des 15.–17. Jahrhunderts auszumachen, selbst die Mehrzahl ihrer Kompositionen gründen im polyphonen, kontrapunktischen Satz. Der formale Aufbau der Motetten Wüllners tritt mit A–B–A' in Erscheinung: homophoner Anfangsteil, polyphoner Mittelteil, homophoner Schlussteil.⁵³⁹ Dieses Form- und Kompositionsschema findet sich auch bei Lendvai.
2. In zwei unterschiedlichen Büchern werden Wüllners und Koesslers musikalische Vorbilder wie folgt beschrieben: „Der deutschen Linie Bach–Beethoven–Brahms stand er am nächsten.“⁵⁴⁰ und „Bach, Beethoven, Brahms waren die drei großen Namen, auf denen die Methode Koesslers aufgebaut war.“⁵⁴¹

⁵³⁸ In Hinblick auf die beachtliche Anzahl namhafter Schüler (von) Koesslers wird nicht nur die Person Hans (von) Koessler grundsätzlich zu wenig in der Forschung berücksichtigt, auch seine 'musikalisch-pädagogische' Scharnierfunktion zu Franz Wüllner verdient in einer eigenen Studie eingehender untersucht zu werden.

⁵³⁹ Kämper 1963.

⁵⁴⁰ Franz 1931, 166.

⁵⁴¹ Oesterreicher 1954, 44.

In diesem Zusammenhang sollte darauf hingewiesen werden, dass Wüllner ein Schüler Anton Schindlers (1795–1864) war und so eine besondere Nähe zu den Kompositionen Beethovens (1770–1827) und deren Interpretation hatte; ebenso seine Freundschaft mit Johannes Brahms (1833–1897), weist sie doch auf das Volkslied und Volksliedbearbeitungen hin. Koessler wurde bekanntlich etwa Mitte der 1880er Jahre ein Freund von Brahms. Auch Lendvai sah seine musikalischen Vorbilder hauptsächlich in den bekannten deutschen Komponisten der Barock- und Klassik-Epoche. So nennt er 1930 in einem Interview die Namen Bach, Händel und Mozart.⁵⁴² Allerdings sah er sich in seinem Kompositionsstil auch Palestrina nahestehend. Lendvais Nähe zum Volkslied wird in einer Laudatio von Walter Hänel anlässlich Lendvais 50. Geburtstags im Jahr 1932 deutlich, in der Hänel auf die Namen Johannes Brahms und Antonín Dvořák als Vorbilder verweist.⁵⁴³ Hans Gappenach bemerkt 1959 in seinem Artikel „Erwin Lendvais Auffassung von der Chorkomposition“ bestätigend: „Fragt man nach den Wurzeln, aus denen sich die Lendvaische Kunst herleitet, so hat er des öfteren selbst betont, daß es Bach, Mozart und das europäische Volkslied seien.“⁵⁴⁴

3. Wenngleich sich alle drei in die musikalische Tradition einer „deutschen Linie“ stellten, legten sie sich nicht nur auf „deutsche Musik“ fest, sondern vermittelten im Unterricht, in Lehrwerken und/oder Kompositionen auch „europäische Musik“, teilweise sogar „aussereuropäische Musik“.
4. Alle drei waren als Chorleiter (und mehr oder weniger erfolgreich als Orchesterdirigenten) tätig und verstanden sich als Chorpädagogen.
5. Die große Bedeutung der Chorpädagogik für das Verständnis für Musik stand bei allen im Mittelpunkt.
6. Sie brachten alle drei eigene pädagogische Werke heraus und versuchten in ihren jeweiligen Arbeitsgebieten pädagogisch neue Wege zu gehen.
7. Der Schüler berief sich jeweils auf Werke seines Lehrers: So baute Koessler seine Chorklassen mit Hilfe der *Münchener Musikschule* Wüllners auf;

⁵⁴² N. N. („Berner Tagwacht“) „Ein Interview mit Professor Erwin Lendvai“. In: *Österreichische Arbeitersänger-Zeitung* Nr. 9, XXIX. Jahrgang, 1. September 1930.

⁵⁴³ Hänel, W. (1932). Für die beiden Hinweise in der *Österreichischen Arbeitersänger-Zeitung* danke ich herzlichst Herrn Prof. Dr. Hartmut Krones, Wien.

⁵⁴⁴ Gappenach 1959, 25-26. In: PBA Texte zu Erwin Lendvai. Werk Persönlichkeit Leben. St. Gallen/Budapest.

Lendvai verwies in Chorleiterkursen und bei Privatschüler auf die *Drei ernste Gesänge* für Männerchor von Koessler als polyphone Meisterschaft, so wie auf Wüllners *Der 98. Psalm* als Höhepunkt der Männerchorliteratur im 19. Jahrhundert. Bereits 1919 machte er als Kritiker in den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]* auf den da noch lebenden Koessler aufmerksam: „Die innere Virtuosität des durch das Dreiklangsystem heilig gesprochenen Satzes, die auf der stabilen Tradition der großen Chorbaumeister wie Palestrina, Lasso, Allegri, Eccard, Hasler [sic], Isaak, Luca Marenzio, Benevoli und Hunderter von anderen italienischen und deutschen Meistern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts beruht, besitzt heute in Deutschland neben Max Bruch nur noch H a n s K o e s s l e r. Diese beiden sind Kenner und Bezwingler der diffizilen Mittel des Doppelchors; ja, Koessler baut seinen 46. Psalm mit einem 8stimmigen Doppelsolochor auf, der mit einem 8stimmigen Doppelchor vermählt ist: allein schon tektonisch, da es sich um einen 16stimmigen reinen Satz handelt, eine Leistung, der selbst die Regersche Technik kaum gewachsen war.“⁵⁴⁵

Parallel zu seiner musikalischen Verwurzelung ging auch die Ablehnung vieler im 20. Jahrhundert entstehenden neuen Kompositionsstile einher. So sind negative Stellungnahmen Erwin Lendvais zur damaligen zeitgenössischen Musik dokumentiert.⁵⁴⁶ Lendvai sah seine Aufgabe darin, das Musikideal der ‚Alten Musik‘ im zum Teil neuen Gewande nicht nur wieder neu zu beleben, sondern auch gegenwarts- und zukunftsstauglich zu machen. Dies gilt im besonderen Maße für *Chorvariationen* für gemischten Chor und für die aus chorhistorischer Sicht innovativ zu bezeichnende Zuwendung zum dreistimmigen polyphonen Männerchorsatz.

In seiner musikalischen Frühphase interessierte sich Erwin Lendvai zunächst für „exotische Klänge“ in der Musik. So entstanden Werke wie *Nippon* op. 5 für Frauenchor, in denen er einem immer stärker werdenden Trend zu pentatonischen Tonleitern hin Rechnung tragen wollte.

Im Kontext der Jugendmusikbewegung hat er bereits im Jahr 1917 nach der Aufführung der Frauenchor-Komposition *Jungbrunnen* op. 20 verstärkt a-cappella-Literatur im Geist der Zeit mit vorangetrieben und sich gegen die Mischung von

⁵⁴⁵ *Sozialistische Monatshefte* XXV (1919), 1022f. In: PBA Zum Musikleben 1919-1924. Sperrungen im Original. Es folgen weitere Besprechungen zu Koesslerschen Chorwerken.

⁵⁴⁶ Siehe hierzu besonders seine oftmals scharfen Beiträge in den *Sozialistische[n] Monatshefte[n]*. Aber auch Korrespondenzen an seine Schülern (zum Beispiel an Walter Rein).

Chor- und Instrumentalmusik gewandt. Er war, ebenso wie andere zeitgenössische Komponisten, auf der Suche nach dem optimalen Chorklang. Udo Rukser, ein Privatschüler Lendvais, schrieb hierzu:

„Für die weitere Entwicklung Lendvais ist dieses Werk deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil es ihn über die unlösliche Problematik der Mischung von Chor- und Instrumentalmusik belehrte. Er erkannte, daß wirkliche Reinheit und höchste Intensität chorischer Musik nur beim a-capella-Chor [sic] erreichbar sei, weil die Mischung von Sing- und Instrumentenstimmen notwendig eine Abschwächung und Verunreinigung des Chorklanges herbeiführt – ein zunächst rein akustisches Phänomen, das aber von den wichtigsten psychologischen und ästhetischen Folgen ist.“⁵⁴⁷

Zur Lehrtätigkeit Lendvais wurde von Rukser, in Übereinstimmung mit anderen Privatschülern wie Engelhard Barthe, Max Büsser und Walter Rein, konstatiert, dass sie nicht rein theoretisch, sondern „praktisch-theoretisch [sic]“ aufgebaut gewesen sei, indem die einzelnen theoretischen Disziplinen miteinander verwoben wurden, auf welche Weise dem Schüler „viele störende Umwege erspart [blieben]“.⁵⁴⁸ Des Weiteren ging er als Kompositionslehrer einen neuen Weg, in dem er mittels einer neu entwickelten, nicht mehr auffindbaren *Musikalischen Handwerkslehre* Harmonielehre und Kontrapunkt zu vereinen suchte.

Einen bedeutsamen Fund stellt das wohl einzige erhaltene Manuskript Lendvais mit dem Titel „Es sprach der Historiker“ dar. In diesem Manuskript greift Erwin Lendvai in scharfer Ironie die Kritik an zeitgenössischen Kompositionen durch „Musikhistoriker“ an und stellt seinen Ausführungen die Genese eines Werkes durch Komponisten dem gegenüber. Die siebenseitige Textvorlage ist im Anhang abgedruckt.⁵⁴⁹

Die Frage, ob es ihm gelungen ist einen Beitrag zur Reform des deutschsprachigen Laienchorwesens, insbesondere des Männerchorwesens, einzuleiten, ist

⁵⁴⁷ Rukser 1921, 155-161. In: PBA Werk Persönlichkeit und Leben II und Nachträge, I. Texte zu Leben und Gesamtwerk.

⁵⁴⁸ Ebda.

⁵⁴⁹ „Es sprach der Historiker“. „Manuskript von Erwin Lendvai vermutlich für einen Vortrag. Anlass und Entstehungszeit unbekannt. Original bei Max Büsser, Steinach – Schweiz.“ In: PBA Texte und Äusserungen. Siehe Anhang VI, 317 ff.

zweifellos zu bejahen und zwar nicht nur direkt für die Zeit der Weimarer Republik, sondern indirekt auch weit über seinen Tod hinaus:

- In der Gattung „Frauenchor“ leistete Erwin Lendvai einen substantiellen Beitrag, der erst in jüngster Zeit mit Recht neue Beachtung findet.
- In der Gattung „Gemischter Chor“ setzte er mit Kompositionen wie den *Chorvariationen* Akzente. Seine Chorschule *Schola cantorum* trägt die Idee der Volksbildung in sich. Dabei wurde die Auswahl so getroffen, dass unter didaktisch-methodischen Gesichtspunkten die Literatur immer anspruchsvoller wurde. Eine nachhaltige Rezeption blieb in Folge der Nazi-Diktatur aus. Dokumente hierzu wurden noch nicht aufgefunden.
- Den musikalischen Schwerpunkt seiner Arbeit bildete der Bereich „Männerchor“. Hier griff seine Reform am Nachhaltigsten und war Grundlage für die Bezeichnung Lendvais als „kühnen Neuerer“ durch Franz Josef Ewens.⁵⁵⁰ Lendvais Intention, den „Liedertafelstil“ des künstlerisch nicht hoch angesehenen Männerchores zu brechen, ihn mit Chorsammlungen volksbildnerisch zu schulen, auf eine höhere künstlerische Ebene zu stellen und grundsätzlich ernstzunehmende Kompositionen für diese Chorgattung zu schreiben, um einen „Niedergang des Männergesangs“⁵⁵¹ entgegenzuwirken, ist ihm mit anderen zeitgenössischen Komponisten - wie zum Beispiel Walter Rein und Armin Knab - gelungen.

Der Rückgriff in die Zeit der polyphonen Satztechnik führte nicht, wie von Zeitgenossen befürchtet, in eine musikalische Sackgasse aufgrund einer Klanglichkeit, die den Hörgewohnheiten und dem Hörempfinden der damaligen Zeit widersprach. Vielmehr wurde durch die Jugendmusikbewegung und den Bestrebungen der beiden großen Sängerbünde und anderer Verbände, so zum Beispiel dem Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband Hamburg, genau das Gegenteil erreicht: eine Öffnung im Musikverständnis und der Literatur vor allem in den Männerchören und die Einleitung einer „Chorrenaissance“ in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch den Versuch einer Überwindung des „Liedertafelstils“ im Männerchorrepertoire. Diese Entwicklung wirkte über den II. Weltkrieg hinaus verstärkt in die unmittelbare Nachkriegszeit und schließlich, mit neuen musikalischen Akzenten

⁵⁵⁰ Siehe Brusniak 1991, 1995, 1997, 2007b, 2008a.

⁵⁵¹ Siehe Schröder 2013.

und Aufführungsformen zunächst durch ‚Boy groups‘, in Form anspruchsvoller Arrangements für Männerchöre, in die Gegenwart hinein.

Waldemar Klink stellt im Vorwort zur ersten Auflage seines 1952 erschienenen Buches *Der Chormeister* fest, dass

„nach dem sozialen und kulturellen Umbruch der letzten Zeit [. . .] gerade diese deutsche Tradition [gemeint ist das Laienmusizieren im Chor; H.L.] einen besonderen Aufschwung erlebt durch eine allgemeine Hebung des Niveaus in Geschmack und Leistung. Nach Überwindung der sogenannten >>Liedertafel<< findet nahezu allgemein eine wesentliche veränderte, wertvollere und fortschrittlichere Chorliteratur Verwendung.“⁵⁵²

Er konstatiert, dass das „Aufblühen der Chormusik seit 1920“ durch eine Annäherung der Vertreter der atonalen Musik (Hindemith) und der Jugendmusikbewegung (Jöde), besonders auf der *Musik- und Singewoche* in Baden-Baden 1927, begünstigt wurde. Auf der Suche nach dem „idealen Chorsatz“⁵⁵³ wurde die Bedeutung der Polyphonie erkannt. Noch in der zweiten Auflage seines *Chormeisters* 1964 benennt er Kompositionen im Laienchorwesen mit polyphoner Satztechnik als zeitgenössische Chorkompositionen und stellt die Bedeutung dieser Satztechnik für die Weiterentwicklung der Chormusik heraus. Als Vertreter der zeitgenössischen Chormusik werden neben Hindemith auch Weggefährten Lendvais benannt und mit Notenbeispielen vorgestellt.⁵⁵⁴

Erkenntnisse und Stimmungen aus der *Musik- und Singewoche* prägten auch die Diskussionen zu den *Nürnberger Sängerwochen*. Lendvai zeigt sich in seinem Kompositionsstil durchaus am ‚Puls der Zeit‘, was sich in einem Aufsatz Hugo

⁵⁵² Klink 1952.

⁵⁵³ Hindemith 1927. In: Briner 1971, 307 ff.

⁵⁵⁴ So zum Beispiel Kurt Thomas und sehr häufig Walter Rein. Erwin Lendvai selbst wird unter der Rubrik „Programmgestaltung a) Das große Chorwerk *Größere Männerchorwerke mit Orchester – Kürzere Werke (Kernwerke)*“ mit seinen Chorkompositionen *Kosmische Kantate* und *Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz* erwähnt. Siehe Klink 1964, 121. Es erstaunt, dass aus seinem umfangreichen a cappella Werkschaffen weder ein Chorsatz für Gemischten Chor, Frauenchor geschweige denn Männerchor Erwähnung findet, noch Werke, mit denen er seine größten Erfolge feierte, wie *Chorvariationen*, *Völkerfreiheit* und *Psalm der Befreiung*. Des Weiteren umrahmen die genannten Kompositionen Lendvais kompositorischen Wirken in der Zeit seiner höchsten Popularität vor der Machtergreifung und seiner ‚Ausmerzungen‘ im öffentlichen Bewusstsein. So wurden *Des Schäfers Dafnis erster Liederkranz* 1928 und seine *Kosmische Kantate* 1932 uraufgeführt. Diese Belege deuten zumindest darauf hin, dass der Name Lendvai nach dem II. Weltkrieg nicht vergessen war.

Leichtentritts über die Frühphase der kompositorischer Entwicklung Lendvais nachweisen lässt:

„Schon 1916 veröffentlicht, zeigt diese Sonatine [für Klavier op. 15, H.L.] im Verein mit etlichen Werken ähnlicher Tendenz von Reger und Busoni jene Schlichtheit, nur auf das Wesentliche eingestellte Schreibweise, für die man sieben oder acht Jahre später das Schlagwort ‚Neue Sachlichkeit‘ prägte. Es gehört also Lendvai zu den ersten, die das Wesen dieser Sachlichkeit schon erkannt und mit vorzüglichen Werken belegt hatten, zu einer Zeit, als die jüngeren Komponisten, die dies Schlagwort für sich in Anspruch nahmen, noch nicht einmal dem Namen nach bekannt waren.“⁵⁵⁵

Leichtentritt hebt in diesem Kontext besonders die Streich-Trios op. 11, 14 und 16 heraus und bescheinigt, dass diese

„nicht nur zu den vortrefflichsten Leistungen innerhalb der Lendvai’schen Kunst [gehören], sondern auch in der Kammermusik des ganzen 20. Jahrhunderts. Lendvai greift hier auf eine hundert Jahre lang kaum mehr angebaute Gattung zurück, auf die Streichtrios aus Beethoven’s jungen Jahren, und erneuert diese feine Kunst aus dem Geiste des neuen Jahrhunderts heraus, etwa gleichzeitig mit Max Reger.“⁵⁵⁶

Erwin Lendvai war in mancher Hinsicht den pädagogischen Reflexionen über den „idealen Chorsatz“ seiner Zeit sogar voraus. So stellt Paul Hindemith in einem Vortrag 1928 im Rahmen einer Chormeistertagung in der Hochschule der Musik zu Berlin mit dem Titel „Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?“ nachfolgende sechs Forderungen an eine Chorkomposition auf:

„*Erstens* wäre zu wünschen, daß man wieder gesteigerten Wert auf einen polyphonen Satz legte. [...] *Zweitens*. Die Melodie hätte sich von der rein instrumentalen Melodik zu trennen. [...] *Drittens*. In harmonischer Beziehung wäre zu wünschen, daß der aus der Instrumentalmusik übernommenen weiteren Verfeinerung und Differenzierung um jeden Preis nicht weiter gehuldigt werde. [...] *Viertens*. Im Hinblick

⁵⁵⁵ Leichtentritt 1930/1934, 152 f.

⁵⁵⁶ Ebda.

auf den Rhythmus wird man kaum genötigt sein, Forderungen zu stellen, die solche, die man an unsere heutige Musik zu stellen berechtigt ist, weit überträfen. Nur wäre zu wünschen, daß man die von der Instrumentalmusik übernommene, rhythmisch sehr scharf gegliederte und außerordentlich stark akzentuierte Melodiebildung zu Gunsten sich in größeren Bögen bewegendem, sich der für die Orgel erforderliche akzentärmeren Linienführung nähernden Themenkonstruktion befleißigen möchte. [...] *Fünftens*. Besondere Klangeffekte, die nicht in der Natur der Singstimme liegen, wären nach Möglichkeit zu vermeiden. In erster Linie ist hier die Imitation von Orchestereffekten gemeint [...]. *Sechstens*. Als oberstes Gesetz sollte jedem Chorkomponisten die bequeme Sangbarkeit seines Chorsatzes vorschweben.“⁵⁵⁷

Diese Forderungen an einen „idealen Chorsatz“ wurden in Lendvais *Chorvariationen* op. 28 für gemischten Chor bereits 1926 erfüllt.⁵⁵⁸ Sowohl in der kompositorischen Anlage (Wechsel homophon/polyphon) als auch in der Sangbarkeit seiner Chorkompositionen lässt sich erkennen, dass er profunde Kenntnisse in Klangwirkung, Satztechnik und den Möglichkeiten der menschlichen Stimmphysiologie besaß.

Hans Elmar Bach merkt an, dass die meisten Komponisten, die zum Teil zum wiederholten Mal „bei der Nürnberger Sängervereinigung 1931 im Programm auf[tauchten]“, wie Hans Lang, Walter Rein, Armin Knab, Otto Siegl, Bruno Stürmer, Erwin Lendvai oder Ernst Krenek, „auch in späteren Jahrzehnten noch als richtungsgebend im *DSB* gelten.“⁵⁵⁹

Da durch die politischen Ereignisse nach 1933 und nicht nur Lendvais weitere musikalische Entwicklung abbrach, sondern auch durch das Aufführungsverbot die weitere Rezeption seiner Werke, bleibt das Forschungsdesiderat, ob Aufbau und pädagogische Hinweise innerhalb seiner selbst so bezeichneten „klassischen Chorschule“ in *Schola cantorum* sowie die pädagogischen Hinweise in seiner Chorsammlung *Der polyphone Männerchor* zu dem gewünschten Erfolg der nachhaltigen Hebung der Leistungsfähigkeit in Laienchören führt und somit die Idee der ‚Volksbildung‘ in der Praxis umsetzt.

⁵⁵⁷ Siehe hierzu Hindemith 1927. Kursivdruck im Original.

⁵⁵⁸ Die Nr. 2, der drei Nummern umfassenden *Chorvariationen* op. 28, „Die Linde im Tal“, ist in Anlage III: Die *Chorvariationen* op. 28, Nr. 2 „Die Linde im Tal“ (1926), 302-311 abgedruckt.

⁵⁵⁹ Bach 1986.

Beachtenswert ist die Tatsache zu werten, dass nachweislich drei Chöre Erwin Lendvai als Paten ihrer Chorvereinigung auswählten: der *Berliner Lendvai-Chor* (Männerchor), der *Lendvai-Chor Kaiserslautern* (Männerchor und gemischter Chor) und das *Erwin Lendvai-Quartett Leipzig* (Männerchorensemble), allesamt Mitgliedschöre des D.A.S.. Es ist klar, dass man sich besonders hier seinen Chorwerken bis zur Auflösung der einzelnen Gruppierungen im Dritten Reich widmete. Auch in diesem Punkt befindet sich die Forschung aufgrund der schwierigen Quellenlage durch die Zerstörung vieler Dokumente durch die Nazis noch am Anfang. Daneben sind nach dem Erfolg auf dem 1. *Deutsche Arbeiter-Sängerbund Festes* in Hannover 1928, bei dem ihm als einzigem deutschen zeitgenössischen Komponisten ein ganzer Chorkonzertabend gewidmet wurde, noch mehrere reine Lendvai-Konzertabende nachweisbar.

Ein Forschungsdesiderat stellt ohne Zweifel auch die Frage dar, mit welchen Dichtern Lendvai zusammenarbeitete, nach welchen Kriterien er Textdichter auswählte und inwiefern sie in Lendvais Kompositionsplanungen mit eingebunden waren. Diesen Fragen müsste in einer eigenen Studien noch nachgegangen werden.

Wenngleich er sehr anspruchsvolle Werke für leistungsfähige Chöre komponierte, erscheinen viele seiner Chorsätze für den durchschnittlichen Laienchor der Gegenwart auch heute [2019] durchaus bewältigbar. Eine Wiederbelebung und damit einhergehend eine mögliche Renaissance Lendvai'scher Chormusik im Laienchorwesen ist vom musikalischen Standpunkt her denkbar, dennoch eher unwahrscheinlich, da seine Chorsätze, von Bearbeitungen älterer Volksweisen abgesehen, oftmals den Stempel eines Tendenzchores tragen. Damit entfallen alle Kompositionen, die das Arbeitermilieu und das Empfinden der Arbeiter zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts beschreiben, da diese in der sozioökonomischen Wahrnehmung der Rezipienten der Gegenwart, sowohl der Chorsänger als auch des Publikums, nicht mehr die Bedeutung spielt wie zu der Zeit ihrer Entstehung. Auch alle Chorwerke mit patriotisch-nationaler Färbung sind im Kontext der nationalsozialistischen Diktatur und der Aufarbeitung zu Entstehung, Verlauf und Folgen zweier Weltkriege zu Recht – außerhalb eines historischen Konzertabends mit Erläuterungen zu den einzelnen Vorträgen – heute aufgrund ihrer Zeitgebundenheit nicht mehr geeignet, für historische Dokumentationen allerdings wünschenswert.

9 Zusammenfassung

Aufgrund seiner Popularität und der daraus resultierenden hohen Rezeption seiner Chorsätze bis 1933, der Rezeption der Chorsätze seiner Privatschüler auch nach 1945, sowie der Beschäftigung heutiger Chorleiter mit seinen Werken beziehungsweise mit den Werken seiner Privatschüler, gehört Erwin Lendvai zu den Komponisten, die direkt und indirekt nachhaltig auf die künstlerische Weiterentwicklung im deutschsprachigen Laienchorwesen eingewirkt haben und immer noch einwirken.

Anhang

In der vorliegenden Arbeit verwendeten Notenausgaben

Friedlaender, Max (Vorsitz der Kommission)/ Lütge, Karl:

- *Volksliederbuch für die Jugend. Band I: Chöre für gleiche Stimmen. Für Kinder-, oder Frauen-, oder Männerchor.* Herausgegeben von der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch. 1930.
- *Volksliederbuch für die Jugend. Band II: Gemischte Chöre.* Herausgegeben von der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch. 1930.
- *Volksliederbuch für die Jugend. Band III: Einstimmige Lieder mit Begleitung.* Herausgegeben von der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch. 1930.

Lendvai, Erwin:

- Anno domini 1917 (aus: *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* [sic] op. 19, Nr. 13. Mainz: B. Schott's Söhne).
- *Chorvariationen für 3-, 4- und 5-stimmigen Gemischten Chor ohne Begleitung* op. 28. Mainz: B. Schott's Söhne.
- *Der polyphone Männerchor. Eine Sammlung originaler und bearbeiteter Vokalwerke aus drei Jahrhunderten. Herausgegeben von Erwin Lendvai.* Berlin und Leipzig: N. Simrock.
- Einklang (aus: *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* [sic] op. 19, Nr. 16. Mainz: B. Schott's Söhne).
- *Monumenta gradualis Auctore Erwin Lendvai. Collectio carminum sacrorum ad 3 – 16 voces aequales et inaequales* op. 37 Liber I ad 3 voces. Mainz: B. Schott's Söhne.

- *Psalm der Befreiung*. Dichtung aus der Heiligen Schrift. Zusammengestellt von Walter Stein für vierstimmigen Männerchor, Sopransolo und Orchester. Komponiert von Erwin Lendvai. op. 75. Leipzig: Ernst Eulenburg.
- *Schola cantorum. Sammlung klassischer gemischter a cappella [sic] Chöre in Form einer systematischen Chorschulung von Erwin Lendvai mit einem Geleitwort von Dr. Hans Joachim Moser, Berlin*. Leipzig und Zürich: Gebrüder Hug.
- *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella [sic] von Erwin Lendvai* op. 21. Berlin: N. Simrock.

Hannemann, Carl (Hg.):

- *Lobeda-Singebuch für Männerchöre. Band 1: Volkslieder und volkstümliche Gesänge*. Herausgegeben von Carl Hannemann, Hamburg unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. 1931. Hamburg: Deutschnationaler Handlungsgehilfen-Verband.
- *Lobeda-Singebuch für Männerchöre. Band 2: Alte und neue Gesänge*. Herausgegeben von Carl Hannemann, Hamburg unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. 1933. Hamburg: Deutschnationaler Handlungsgehilfen-Verband.

Rischbieter, Wilhelm:

- *Der Harmonieschüler*. 24. Auflage (o. J.) [18. Auflage 1904]. Berlin: Verlag von Ries & Erler.

Wüllner, Franz:

- *Chorübungen der Münchener Musikschule*. Erstauflage 1876. München: Theodor Ackermann.
- *Chorübungen der Münchener Musikschule. Erste Stufe*. Neunte Auflage 1886. München: Theodor Ackermann.
- *Chorübungen der Münchener Musikschule. Zweite Stufe*. Fünfte unveränderte Auflage 1899. München: Theodor Ackermann.
- *Chorübungen der Münchener Musikschule. Dritte Stufe*. Zweite Auflage 1885. München: Theodor Ackermann.

Hörproben

Schebera, Jürgen / Hohn, Klaus-Jürgen (Hg.):

- Sammlung „*Dass nichts bleibt, wie es war*“ Teil 2. *150 Jahre Arbeiter- und Freiheitslieder. Sänger, Chöre, Orchester* (Homochord Originalaufnahmen).
Folgende Chorwerke Lendvais sind zu hören:

1. *Aufruf* und *Die Erde bebt*, gesungen von den Michaelschen Chören (Leitung: Paul Michael).
2. *Glockenlied*, gesungen vom Arbeiter-Gesang-Verein „Frohsinn“, Frankfurt am Main (Leitung nicht angegeben).
3. *Wahlspruch der Menschheit*, eine dem *Deutschen Arbeiter-Sängerbund* gewidmete Komposition, dargeboten von der Sängerschaft des Sängerkartells Hannover-Linden; Leitung: Görly Bekedorf. Originalaufnahme vom 1. *Deutschen Arbeiter- Sängerbundesfest Hannover 1928*.

Schweizerisches Sozialarchiv. Bestand: F_1020 Risler, Robert (1912-2005) [TON].

- www.bild-video-ton.ch./bestand/objekt/Sozarch_F_1020-012a [*Brüder zur Sonne zur Freiheit*]
- www.bild-video-ton.ch./bestand/objekt/Sozarch_F_1020-012b [*Tord Foleson*].

Beide Hörproben finden sich auch in der Sammlung „*Dass nichts bleibt, wie es war*“ Teil 2. *150 Jahre Arbeiter- und Freiheitslieder. Sänger, Chöre, Orchester* (Homochord Originalaufnahmen).

Lendvai-Quellen in Archiven

Landeshauptarchiv Koblenz

Die umfangreichste Quelle findet sich im Landeshauptarchiv Koblenz. Sie ist das Ergebnis jahrzehntelanger Recherchen Hans Gappenachs (1923–1995), ein Bewunderer und über Jahrzehnte der beste Kenner Erwin Lendvais. Persönlich konnten sich die beiden nicht,⁵⁶⁰ aber bereits Anfang der 1950er Jahre, unmittelbar nach dem Tode Lendvais, begann Gappenach seine Recherchearbeiten über ihn, da er die Bedeutung der Kompositionen durch sein Musikstudium an diversen Universitäten und seinem chorpraktischem Wirken abschätzen konnte. Nach seinem Tod im Jahr 1995 wurde sein umfangreicher Nachlass von seiner Ehefrau dem Landeshauptarchiv vermacht. Hier wurde es unter der Sammlungsbestandsnummer 700, 294 archiviert.

In einem autobiographischem Lexikonartikel stellt Gappenach sich folgendermaßen vor:

„Gappenach, Hans Konrad *14. September 1923 in Rübenach/Koblenz. Vater: Conrad Gappenach, Privatmusiklehrer; Mutter: Magdalena geb. Bauer. Seit 1954 verheiratet mit Marianne geb. Heusel, 3 Kinder – Nach musikalischer Grundausbildung im Elternhaus und Abschluß des humanistischen Gymnasiums begann er 1944 nach schwerer Kriegsverwundung (Beckenschuß) und Entlassung vom Militär in Breslau zunächst das Medizinstudium, schwenkte aber bald zur Musik über. An den Musikhochschulen bzw. Universitäten Breslau, Göttingen, Münster, Köln und Mainz studierte er Musikwissenschaft (A. Schmitz, Gerber, Korte, Laaff), Psychologie (Wellek, Undeutsch), Philosophie (Bollnow, v. Rintelen, Schlechta,

⁵⁶⁰ Als Kind, in Begleitung seines Vaters, sah er Lendvai einmal als Preisrichter.

Holzamer), Germanistik und Theaterwissenschaften (Titelnot, Merker, Schenk, Wagner, Flemming). Die musikalisch-praktische Ausbildung erhielt er bei den Professoren: Lemacher, Utz, Fussan (Komposition), Wandel, Hermann (Klavier), Laaff, Zwissler (Dirigieren) und Ehlers (Gesang).

Im Jahre 1950 legte er an der Universität Mainz das Staatsexamen für das künstlerische Lehramt an höheren Schulen ab (Hauptfächer: Klavier, Chorleitung; Nebenfach: Deutsch). Zuerst widmete er sich noch weiter seiner großen Chormeisterpraxis in und um Mainz, war Korrepetitor in Wiesbaden und wurde nach vorübergehender Tätigkeit an Mainzer Gymnasien 1953 Musiklehrer am Staatl. Pädagogium in dem zu seiner engeren Heimat zählenden Städtchen Münstermaifeld. Nach Umstellung der Lehrerbildung blieb er in gleicher Eigenschaft am dortigen Staatl. Aufbaugymnasium, der Nachfolgeanstalt (1953 Assessor, 1957 Studienrat, 1965 Oberstudienrat).⁵⁶¹

Schon als Werkstudent während seiner Ausbildungszeit war Gappenach Musikberichterstatte verschiedener Tageszeitungen. In späteren Jahren wurde er ständiger Mitarbeiter zahlreicher Fachzeitschriften, vorzüglich auf dem Chorsektor. Seine wissenschaftlichen Forschungen schlagen sich vor allem in lexikalischen Artikeln (darunter *MGG*) nieder. Er bereitet insbesondere die Biographie Erwin Lendvais vor. Erwähnung verdient sein zeitweiliges Lektorat im Eres-Verlag, wo er die Chor-Reihe „Bremer-Singebogen“ begründete. Auch den Südmark-Verlag beriet er längere Jahre musikalisch. Als Heimatschriftsteller machte er sich hauptsächlich durch volkskundliche, germanistische und lokalhistorische Veröffentlichungen einen Namen.⁵⁶²

Sein Schrifttum ist gegliedert in *Werke* (mit Untergliederung I. Kompositionen, II. Bearbeitungen, III. Liederbücher, IV. Chöre und Volksliedsätze, V. Literarisches), *Schriften* (mit Untergliederung 1. Artikel in Lexika und enzyklopädische Werken, 2. Zeitschriften-Aufsätze: a) Musikwissenschaft, b) Lendvai-Schrifttum, c) Musiker-

⁵⁶¹ Handschriftlich wurde am Rand des Artikels vermerkt „1971 Stud.-Dir u. stellvertr. Schulleiter“.

⁵⁶² Vgl. Artikel „Gappenach, Hans Konrad“ von Hans Gappenach; Name des Lexikons nicht ersichtlich, Seite 46-50. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 146.

ziehung, d) Zu Fragen des Chorsingens, e) Berichte und *Literatur* (hier wird auf biographische Notizen und Hinweise auf seine Person aufmerksam gemacht).

Im Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294 finden sich folgende Sachakten (alle Angaben nach Findbuch):

- Nr. 1) Korrespondenz Lendvais mit verschiedenen Verlegern *14.07.1920 – 13.09.1928*.
- Nr. 2) Schreiben des Musikverlages B. Schott's Söhne Mainz an Lendvai *11.08.1920 – 13.09.1928*.
- Nr. 3) Schreiben des Musikverlages N. Simrock (Berlin) an Lendvai *21.10.1908 – 29.12.1921*.
- Nr. 4) Schreiben des Musikverlages N. Simrock (Berlin) an Lendvai *02.01.1922 – 30.07.1927*.
- Nr. 5) Aufführung der Werke Lendvais und dessen Mitgliedschaft in Gesangsvereinen *09.03.1918 – 05.05.1930*.
- Nr. 6) Entstehung und Aufführung der Oper „Elga“ von Lendvai *12.10.1915 – 30.06.1922*.
- Nr. 7) Ankündigung von Aufführungen von Lendvai-Werken und deren Kritik *14.01.1921 – 31.12.1953*.
- Nr. 8) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai (Enthält u. a.: *02.07.1954, 1959 – Januar 1962*. Enthält u. a.: Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des MGV Harmonie e.V. Mainz-Kostheim (1954); Kulturspiegel der Messestadt Leipzig Juni/Juli 1959; Schreiben von Prof. H. J. Moser (Berlin) von Januar 1962 und Aufsatz Mosers „Eine Erinnerung an Erwin Lendvai“ in: *Lied und Chor* Jg. 52 (1960) Heft 9 S. 209.
- Nr. 9) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *15.10.1951 – 05.04.1954*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai, dabei u. a. persönliche Erinnerungen von Philipp Stilz (Saarbrücken) an Lendvai.
- Nr. 10) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *28.02.1928, 1958 – 21.05.1959*. Enthält v.a.: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai, dabei Druckschrift „Die integrale Genossenschaft der Bruderhöfe“, Zeitschrift „Der Pflug“ Jg. 5 (1958) Heft 3, Zeitschrift „Living together“; Schreiben von Architekt Walter Gropius vom 5.3.1959, von Dichter

- Max Barthel vom 7.4.1959; Vortrag von Kurt Jobst in Leipzig am 12.4.1959 über Lendvai; 3 Fotos von Paul Michaels in Hannover 1928, aufgenommen von Erwin Lendvai.
- Nr. 11) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *19.08.1920 – 11.07.1978*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai, dabei Schreiben Charlotte Lendvai (Erfurt) vom 2.4.1959 mit Todesanzeigen von Dr. Albert Lendvai vom 10.11.1925 und von Erwin Lendvai vom 21.3.1949, Nachrichtenübermittlung von Lenke Lendvai (Erfurt) an ihren Vater Erwin Lendvai (London) über das Internationale Komitee vom Roten Kreuz vom 4.6. und 24.8.1943; Schreiben von Lendvai an Max Opitz vom 14.11.1946; Schreiben von Erna Lendvai-Dircksen (Coburg) vom 23.3.1959; Korrespondenz Gappenachs mit Henri Weber (Nezallschwil) mit 6 Schreiben von Lendvai an Weber von 1936 und 1 Foto Lendvais (mit Weber?), Schreiben von Alois Läng (München) vom 12.4.1959 mit Postkarte Lendvais vom 16.7.1930 (Foto des Schlußbildes des Festspiels „Völkerfreiheit“ von 1930) sowie Fotos von Lenzi Lendvai von 1930/31; Kopie eines Schreibens Lendvais an Carl Bröger vom 19.8.1920; Schreiben von Prof. Heinz Tiessen (Berlin) vom 20.2.1959 und von Georg Krietsch vom 20.2.1959; Programm eines Chor-Konzertes zum 10-jährigen Todestag Lendvais am 12.4.1959 in Leipzig-Plagwitz durch die Michaelschen Chöre Leipzig-West.
- Nr. 12) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *04.03.1922 – 08.10.1981*. Enthält v.a.: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai, dabei auch Recherchen über Dichter Reinhold Herfurth; Schreiben von Kurt Olsner (Leipzig) vom 24.5./9.6./29.7./18.9./26.11./23.12.1960 und 12.7.1961 mit Schreiben Lendvais an Johannes Rabe (Leipzig) vom 4.3.1922 und Unterlagen des Leipziger Lehrer-Gesangvereins von 1925–1927; Unterlagen des MGV „Harmonie“ Lindenholzhausen von 1929–1959 mit Foto von Ferdinand Dernbach; Druckschrift von Dr. J. Butz (Godesberg), Erwin Lendvai. Ein Ausschnitt aus seinem Männerchorschaffen (o.J.); Entwurf eines biographischen Abrisses Lendvais von Gappenach.
- Nr. 13) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *01.5.1958 – 30.03.1966*. Enthält v.a.: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai, dabei

Schreiben von Wilhelm Tebje vom 1.5. 1958; Schreiben von Engelhard Barthe (Hamburg) vom 23.4. 1960/30.3.1966; Schreiben von Prof. Fritz Jöde vom 27.4.1966; biographischer Abriß Lendvais von Gappenach; Schreiben von Grete Weinberg Staple, geschiedene Frau Lendvais (Chicago) vom 7.9.1959; Schreiben von Dr. med. Bellinghausen (Koblenz) vom 12.8.1960; Schreiben von Dr. W.J. Becker (Koblenz) vom 11.8.1960 über ein mißglücktes Konzert in Koblenz.

- Nr. 14) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *ca.1925 – 1960*. Enthält: Versuch eines Werkverzeichnisses Lendvais; Druckschrift „Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke“ (ca. 1925).
- Nr. 15) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *03.02.1959 – 02.02.1960*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs über Lendvai mit Hermann Erdlen (Hamburg), Georg Krietsch (Stuttgart), Georg Oskar Schumann (Berlin), Prof. Heinz Tiessen (Berlin), Ernst du Vinage (Arolsen) und Wegener (Berlin).
- Nr. 16) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *14.05.1953 – 1961, 02.10.1978*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Charlotte Lendvai (Erfurt); Werkverzeichnis von Kamillo Lendvai (1961).
- Nr. 17) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *21.03.1959 – 14.08.1959*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit dem Ferdinand Holzmann Verlag (Hamburg) über Lendvai.
- Nr. 18) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *12.06.1953, 19.03.1959*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Erna Lendvai-Dircksen (Coburg).
- Nr. 19) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *07.02.1959 – 10.02.1959*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Artur Herder (Arnstadt) über Lendvai.
- Nr. 20) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *14.02.1959 – 06.05.1959*. Enthält: Schreiben des Österreichischen Arbeiter-Sängerbundes (Wien).
- Nr. 21) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *1967–1972*. Enthält: Artikel Gappenachs über Lendvai: „Erwin Lendvais ‚Einklang‘ – Die Geschichte eines berühmten Chorwerks“, „Zur Frage der greifbaren Lendvai-

- Chorliteratur“, „Erwin Lendvai 1882-1949“, „Persönlichkeit und Werk“, „Erwin Lendvai – zur Erinnerung an seinen 75. Geburtstag“, „Erwin Lendvai. Leben, Wirken und Schaffen“, „Erwin Lendvai – Begründer der modernen Chormusik“ und „Erwin Lendvai zum Gedenken“.
- Nr. 22) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *27.04.1957 – 20.09.1959*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Chorleiter Ernst Cambensy (München) über Lendvai; Südbayerischer Sängervereinigung Nr. 1-4 (1959).
- Nr. 23) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *1925–1926*. Enthält: „Der Männerchor. Zeitschrift zur Erforschung des Wesens und der Geschichte des Männerchores“ Jg.1 (1925) Heft 5/6 und Jg.2 (1926) Hefte 1-2, 4.
- Nr. 24) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *22.10.1936 – 04.03.1959*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Bildhauer Prof. Richard Engelmann (Kirchzarten), dabei Schreiben Lendvais an Engelmann von 22.10.1936, 12.12.1946, 27.1.1947, 19. und 26.2.1947; Schreiben von Charlotte Lendvai an Engelmann vom 7.11.1946 und von Lenzi Lendvai an Engelmann vom 27.7.1947.
- Nr. 25) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *01.01.1930 – 01.08.1965*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Heinz Wegener (Berlin) über Lendvai, dabei Druckschrift „Sammlung neuer Freidenkerlieder“. Hervorgegangen aus einem vom Verband für Freidenker und Feuerbestattung E.V. [sic] veranstalteten Preisausschreiben“, Berlin 1930 (mit Lied „Neue Jugend“ Lendvais S.16f und 57); Festschrift „Adolf Strube zum sechzigsten Geburtstag 31. Juli 1954“; Werkverzeichnis von Armin Knab (bis 1956).
- Nr. 26) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *09.05.1952 – 11.01.1961*. Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Musikverlagen über Lendvai: Ahn & Simrock (Wiesbaden), Anton Benjamin/Richard Schauer (Hamburg), Bote & Bock (Hamburg), Breitkopf & Härtel (Leipzig), Edition Eres (Bremen), Eulenburg (Stuttgart), Adolf Hampe (Hannover), Wilhelm Hansen (Kopenhagen), Friedrich Hofmeister (Leipzig), Hug (Zürich), Kistner & Sigel & Co (Lippstadt), F.E.C. Leuckart (München), C.F.

Lendvai-Quellen in Archiven

- Peters (Frankfurt), Pro musica (Leipzig), B. Schott's Söhne (Mainz), Schweiz. Arbeiter-Sängerbund (Bern), Steingräber.
- Nr. 27) Korrespondenz Lendvais mit Dr. Alfred Guttmann (Berlin) *06.06.1928 – 23.03.1929.*
- Nr. 28) Korrespondenz Lendvais mit Chormeister Rudolf Brauner (Wien) *25.04.1929 – 31.01.1935.*
- Nr. 29) Korrespondenz Lendvais mit Alex Kaiser (Berlin) *28.10.1924 – 22.03.1929.*
- Nr. 30) Schreiben Lendvais an Prof. Walter Rein (Bürgel/Weimar/Frankfurt) *10.01.1921 – 09.11.1932.*
- Nr. 31) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *25.09.1952 – 20.12.1961.* Enthält: Korrespondenz Gappenachs mit Prof. Walter und Charlotte Rein, dabei Aussage von Prof. Walter Rein „Erwin Lendvai als Lehrer“.
- Nr. 32) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *1918–1922.* Enthält nur: Prospekt 1919/20 mit Jahresbericht 1918/19 und Prospekt 1920/22 mit Jahresbericht 1919/21 des Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka (Berlin).
- Nr. 33) Kompositionen Lendvais *1921–1933.*
- Nr. 85) Materialsammlung Gappenachs zu Lendvai *1929–1959.* Enthält u. a.: Aufsätze von Walter Lott, Erwin Lendvai, in: *Ad libitum* Nr. 38 (1929) S.8f; von Hans Gappenach, Erwin Lendvai zum 10. Todestag, in: *Der österreichische Arbeitersänger* 57 (1959) Nr. 3 S.17f; Zeittafel Gappenachs zur Biographie Lendvais; Artikel von Gappenach, Lendvai, in: *MGG.*
- Nr. 88) Porträtzeichnung Lendvais von Wilhelm Tebge (Jena) *25.02.1930.*
- Nr. 89) Foto Erwin Lendvai *1931.*
- Nr. 90) Foto Erwin Lendvai (*ca. 1930.*)
- Nr. 91) Foto Erwin Lendvai *o.D. (ca. 1915).*
- Nr. 92) Erwin Lendvai mit Tochter (Lenke?) *o.D. (ca. 1932).*
- Nr. 93) Frau Lendvai (geb. 10.5.1894) *1938.*

- Nr. 94) Frau Lendvai mit Tochter Lenke an Weihnachten 1932.
- Nr. 95) Lenke Lendvai 1938.
- Nr. 96) Lenke Lendvai *o.D.* (ca. 1941).
- Nr. 97) Foto Frau Lendvai mit Tochter „Lenzi“ 1928.
- Nr. 98) Foto Frau Lendvai mit Tochter „Lenzi“ *o.D.* (ca. 1928).
- Nr. 99) Foto „Lenzi“ Lendvai mit Haushälterin Louise Reinemann und Frl. Maria Sohlmann 1929.
- Nr. 100) Foto „Lenzi“ Lendvai mit Haushälterin Louise Reinemann und Frl. Hemleben *o.D.* (ca. 1930).
- Nr. 138) Musikwissenschaftliche Beiträge Gappenchachs 1960. Enthält: [...] „Rein – Jöde – Lendvai. Im Gedenken an Walter Reins 5. Todestag am 18. Juni 1960“.
- Nr. 141) Musikwissenschaftliche Beiträge Gappenchachs *o.D.* (ca. 1955–1960). Enthält: „Erwin Lendvai am Rhein“, „Erwin Lendvai – der Begründer der modernen Chormusik“, [...].
- Nr. 142) Musikwissenschaftliche Beiträge Gappenchachs *o.D.* (ca. 1950–1960). Enthält: [...] „Erwin Lendvai: ‚Gethsemane‘“; [...].
- Nr. 143) Musikwissenschaftliche Beiträge Gappenchachs *o.D.* (ca. 1950–1960). Enthält: [...] „Lendvai überholt?“, „Erwin Lendvai – Begründer der modernen Chormusik“, „Erwin Lendvai am Rhein“, [...].
- Nr. 146) Autobiographische Skizze Gappenchachs mit Werkverzeichnis *o.D.* (ca. 1971).

Staatsbibliothek zu Berlin

In der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv finden sich zwei Nachlässe von Erwin Lendvai:

N. Nachl. Mus. 46 (Nachlass Erwin Lendvai) (2 Kästen)

In den Korrespondenz Gappenachs mit Charlotte Lendvai beziehungsweise mit dem damaligen Direktor der Staatsbibliothek Köhler, ist zu ersehen, dass der persönliche Nachlass Erwin Lendvais im Jahre 1969 der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz vermacht wurde. In diesen Quellen können vornehmlich die Exiljahre in der Schweiz, sowie in Großbritannien erhellt werden. Besonders die Auszüge aus seinem Tagebuch, das er für seine Tochter Lenke schrieb, offenbart vieles von seinem inneren Denken und Fühlen. Daneben finden sich Lebensläufe von Erwin Lendvai, Lenke Lendvai und Charlotte Lendvai, aufgeschrieben von Charlotte Lendvai unter Mithilfe ihrer Schwester Catharina; Zeugnisse Lenkes und diverser Andere wie Steuer- und Verlags-Zuschriften, Schulzeugnisse Lenkes, Fotografien Lendvais bei seinem letzten Ungarnaufenthalt, Fotos von Erwin Lendvai und Familienangehörigen, Abdruck von Erwin Lendvais Hand, Rest einer eingestampften Druckplatte, die ihm ein Musikverlag zum Briefbeschwerer machen ließ sowie Kreuz, Rosenkranz und Spruch von seiner Mutter.

Mus.Nachl. Erwin Lendvai (7 Kästen, 3 Kartons, 18 Bände, 1 Brief, 1 Varia)

Besonders aufschlussreich zum Inhalt dieses Nachlasses ist die Arbeit von Christine Arnold „Der Nachlaß Erwin Lendvai: Ordnung und Aufbereitung. 1990; Leipzig, Fachschule für wissenschaftliches Bibliothekswesen“. Es handelt sich hierbei um eine Arbeit im Rahmen eines Berufspraktikums in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. „Die Arbeit informiert über die Einarbeitung von Nachlässen und spezielle Probleme ihrer Erschließung. Den Schwerpunkt bildet der Bericht über die Erschließung des Nachlasses Erwin Lendvai, in deren

Ergebnis ein Nachlassverzeichnis, unter besonderer Berücksichtigung der Autographe, erstellt wurde.“⁵⁶³

Sehr akribisch werden im Inhaltsverzeichnis ein „Werkverzeichnis“, so wie die im Nachlass sich befindlichen Werke nach Gattungen aufgelistet. Ferner finden sich hier „Werk- und Personenbezogene Druck- und Schrifterzeugnisse“; „Briefe“ und „Persönliches Material“. In der Arbeit von Christine Arnold wird die Übergabe der Kompositionen Lendvais und diverser persönlicher Unterlagen wie Ehrenurkunden und Rezensionen mit 17. September 1958 datiert. Charlotte Lendvai erhielt für diesen Nachlass 1500,- DM.

Christine Arnold fasst den Inhalt des Nachlasses von 1958 wie folgt zusammen:

- » • ca. 70 Autographe, davon ca. 60 Chorsätze
- 9 Mappen mit Skizzen und Fragmenten
- 18, in Leder gebundene Bände, die jeweils – nach der Besetzung geordnet – Einzeldrucke enthalten [es handelt sich hierbei um das musikalische Gesamtwerk Lendvais, H.L.]
- ca. 1 Regalmeter Einzeldrucke in zahlreichen Dubletten (Extremfall: Chorsatz in ca. 500 Exemplaren pro Stimme), ca. 15 auch in anderen Ausgaben vorliegend
- 27 Bände mit Werken anderer Komponisten
- 5 Bände Theoretica [darunter Busoni, F. *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*. Triest, Schmidt Co., 1907, 35 Seiten und theoretische Abhandlungen von Giulio Bas; H.L.]
- 9 Briefe
- 5 Porträts
- 1 Mappe mit Programmen, Rezensionen, Ehrenurkunden verschiedener Männerchorvereine
- Werkverzeichnis“.⁵⁶⁴

In der Praktikumsarbeit wurde der Inhalt des Nachlasses systematisch aufgelistet.

⁵⁶³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Christine Arnold „Der Nachlaß Erwin Lendvai: Ordnung und Aufbereitung“ 1990.

⁵⁶⁴ Siehe vorangegangene Fußnote.

Musikinstitut Budapest (Sammlung Peter Büsser)

Die Dokumentensammlung in Budapest, das Ergebnis der sehr umfangreichen Recherchearbeit von Peter Büsser, dem Sohn des Lendvai-Privatschülers Max Büsser, stellt zweifelsfrei einen besonderen Fund für die Lendvaiforschung dar. Mit Genehmigung des Zenetudományi Intézet Budapest (Institut für Musikwissenschaft, Forschungszentrum für Humane Wissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) finden sich Kopien der Sammlung im Sängermuseum Feuchtwangen (o. Sign.). Die Dokumentensammlung umfasst folgende Themenfelder:

1. Texte zu Erwin Lendvai. Werk Persönlichkeit Leben (I. Texte zum Schaffen und zur Persönlichkeit; II. Texte zu einzelnen Werken).
2. Dokumente. Erwin Lendvai. Werk Persönlichkeit Leben. Band II und Nachträge (I. Texte zu Leben und Gesamtwerk; II. Texte zu einzelnen Werken; III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935; IV. Rahmen-Dokumentation: Tonkünstler-, Musik- und Sängerverbände; V. Rahmen-Dokumentation: Zeitgenössisches zur Lage der Musik und des Chorwesens; VII. Rahmen-Dokumentation: Retrospektiven).
3. Dokumente. Erwin Lendvai. Rezeption. Beispiel: Schweiz.
4. Erwin Lendvai. Texte und Äusserungen.
5. Erwin Lendvai. Briefe an Max Büsser 1929–1947.
6. Erwin Lendvai. Zum Musikleben 1919–1924.
7. Erwin Lendvai. Werkverzeichnis.
8. Erwin Lendvai. Werkverzeichnis. Standortnachweis.
9. Kopien von *Wir wollen bauen* (Kantate).

Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Sängermuseum Feuchtwangen

Neben zahlreichen Artikeln zu Erwin Lendvai in der *DSBZ* ab 1920 bis 1935 liegen nachfolgende Autographe vor (Nummerierung wie im Bestand des *D.A.S.*, LS 654).⁵⁶⁵

- 4.11. Das hohe Lied
- 4.12. Arbeiter-Wahlspruch
- 4.13. Saat im Schnee
- 4.14. Taubenvolk
- 4.15. Arbeiterwahlspruch
- 4.16. Verschneiter Weg
- 4.17. Landsknechtlied
- 4.18. Der Mensch ist frei
- 5.1. Die singende Stadt
- 5.2. Der Erntekranz
- 5.3. Der Kohlenhauer

Weitere Archive

- Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Archiv der Jugendmusikbewegung Wolfenbüttel (jetzt: Burg Ludwigstein)
- Franz-Liszt-Musikakademie Budapest
- Archiv des Saarländischen Chorverbandes, Saarbrücken
- Archiv Prieberg im musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität Kiel
- Stadtarchiv Kaiserslautern

⁵⁶⁵ Für den Autographen-Hinweis danke ich herzlichst Herrn Alexander Arlt, Archivar im Sängermuseum Feuchtwangen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor Wiesengrund (1932):** Das XI. Deutsche Sängerbundesfest in Frankfurt a.M. 1932. In : *Die Musik*. August 1932. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Baader, Meike Sophia (2013):** Geschlechterverhältnisse, Sexualität und Erotik in der bürgerlichen Jugendbewegung. In: Ausstellung im Germanisches Nationalmuseum (2013): *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 58-66.
- Bach, Hans Elmar (1986):** *Chorgesang im Wandel. Der Deutsche Sängerbund nach 1945*. Rheindruck Düsseldorf GmbH. Verlag Deutsche Sängerverzeitung GmbH.
- Blume, Torsten (Hg.) (2015):** *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann Verlag. Publikation anlässlich der Ausstellung >>Das Bauhaus tanzt. Die Bühne als Raumapparat<< im Bayer Erholungshaus, Leverkusen (20. September 2015 - 3. Januar 2016).
- Butz, Josef (Hg.) (1926):** *Der Männerchor – Zeitschrift zur Erforschung des Wesen und der Geschichte des Männerchors* (1926), Heft 1.
- Brandstetter, Gabriele (1998):** Ausdruckstanz. In: D. Kerbs/ J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 451-464.
- Briner, Andres (1971):** *Paul Hindemith*. Zürich: Atlantis, Mainz: B. Schott's Söhne.
- Braun, Hartmut (1999):** *Volksmusik. Eine Einführung in die musikalische Volkskunde*. Gustav Bosse Verlag. Überarbeitete und verbesserte Neuausgabe des 1985 erschienenen Titels „Einführung in die musikalische Volkskunde“ der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt.

- Brauner, Rudolf (1929):** Arnold Schönberg-Uraufführung. In: *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung*, 30 Jg., 15. November 1929, Nummer 11, 234.
- Brusniak, Friedhelm (1991):** *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*. München: Schwingenstein.
- Brusniak, Friedhelm (1995):** Art. Chor und Chormusik: II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert. In: Ludwig Finscher (Hg.) (1996): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. neubearbeitete Ausgabe. Sp. 774-824. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Brusniak, Friedhelm (1997):** Chorgesangwesen, Volksliedpflege und Schulum-sikerziehung am Ende der Weimarer Republik. Anmerkungen zum Gedenkblatt „Carl Hannemann“ von Carl Hannemann jun. (1997). In: H. Gembris; R.-D. Kraemer; G. Maas (Hg.) (1997): *Musikpädagogische Forschungsberichte 1996*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner, 279-286.
- Brusniak, Friedhelm (2007a):** Die Valentin-Rathgeber-Bearbeitungen in den Volksliederbüchern für Chorgesang des 20. Jahrhunderts. In: *Rathgeber im Kontext. I. Internationales Rathgeber-Symposium am 3. Juni 2007 in Oberelsbach. Festschrift für Franz Krautwurst zum 85. Geburtstag*. Verlag Dr. Erasmus und Berthold Gaß, 77-106.
- Brusniak, Friedhelm (2007b):** Schillergedichte als A-cappella-Chöre. Richard Strauss' *Der Abend* op. 34,1 und Hans Pfitzners *Columbus* op. 16 im Kontext der Chorbewegung um 1900. In: D. Altenburg (Hg.) (2007): Schriftenreihe der Hochschule für Musik FRANZ LISZT. Bd. 4: H. Geyer; W. Osthoff (Hg.); A. Stäber: *Schiller und die Musik*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 379-394.
- Brusniak, Friedhelm (2008a):** Erwin Lendvai (1882 – 1949), der ‚kühne Neuerer des Männerchores‘. In: *23. Slovenski glasbeni dnevi „Music in the twenties of the twentieth century“*. Festival Ljubljana 2008. 197-206.
- Brusniak, Friedhelm (2008b):** „Das erwachte Bewusstsein“. Ausgewählte Quellen zur Geschichte des deutschen Arbeitergesanges. In: Rothbacher, G.; Krones, H.; Ortner M. (Hg.) (2008): *125 Jahre „Eintracht“ Innsbruck. 125 Jahre Sozialdemokratische Kulturarbeit in Tirol*, 24-49. Tirol: Renner Institut.
- Brusniak, Friedhelm (2011):** Der Chor als „musikalische Form der menschlichen Gemeinschaft“. Anmerkungen zu den Vorträgen des *I. Kongresses für Chorgesangwesen in Essen 1928*. In: Hermann Jung (Hg.)(Sonderdruck 2011).

Weimar 1919 – 1933. Aufbruch und Niedergang einer Kulturepoche. Frankfurt a. M.: Peter Lang

Brusniak, Friedhelm (2011): Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen auf dem *I. Kongress für Chorgesangwesen* in Essen 1928 und der *VIII. Reichsschulmusikwoche* in Hannover 1929. In: U. Geisler & K. Jahansson (Hg.) (2011). *Choir in focus 2011*. Gothenburg: Bo Ejeby Förlag, 132–139.

Brusniak, Friedhelm (2014): Musik zum Ende und zum Anfang des Kirchenjahres. Jacob Handls-Gallus' Begräbnismotette *Ecce quomodo moritur justus* (1587) und Jochen Kleppers/Johannes Petzolds Adventslied *Die Nacht ist vorgedrungen* (1938/39). In: *Posaunenchor. Magazin für Bläserinnen und Bläser*, 4.14, 22-28.

Chop, Max (1921): Berliner Liedertafel [Konzertbericht]. In: *Signale*, 23. November 1921. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Dezso, Legány (Hg.) (1982): *Kodály Zoltán levelei* [Die Briefe von Z. Kodály]. Budapest: Zeneműkiadó, 28f.

Doflein, Erich (1921): 51. Deutsches Tonkünstlerfest vom 13. – 18. Juni in Nürnberg. In: *Signale* 6. Juli 1921. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Donisch, Max (1926): Liedertafelweis. In: *Deutsche Sängerbundeszeitung* Nr. 6; 18. Jg.; 28. März 1926, 172f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Droste, Magdalena (2019): *bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen GmbH.

Drüner, Ulrich & Günther, Georg (2012): *Musik und „Drittes Reich“. Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*. Wien: Böhlau Verlag.

Eder, Gabriele Johanna (1991): „Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938“. *Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*. Wien-Salzburg 1991. Veröffentlichung zur Zeitgeschichte Band 6.

Elben, Otto (1887): Der volkstümliche deutsche Männergesang. In: **Brusniak, Friedhelm & Krautwurst, Franz (1991):** *Otto Elben. Der volkstümliche*

deutsche Männergesang. Reprint der zweiten Auflage, 1887; (1991). *Philipp Spitta: Der deutsche Männergesang*. Reprint aus „Musikgeschichtliche Aufsätze“, 1894. Mit Einführung und Register. Wolfenbüttel: Mösseler.

Egert, Paul (1931): Hans Koeßler, ein vergessener Männerchorkomponist. In: *DSBZ* 23, 1931 Nr. 5, 67ff.

Eisler, Hanns (1934): Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848 / History of the German workers' movement from 1848. In: Günter Mayer (1973) Textkritische Ausgabe. *Hanns Eisler Musik und Politik Schriften I 1924 – 1948*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag.

Ewens, Franz Josef (Hg) (1930): *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen in Vergangenheit und Gegenwart*. Karlsruhe: Verlagsbuchhandlung Schiller & Co.

Ewens, Franz Josef (1954): *Lexikon des deutschen Chorwesens*. Gladbach: Verlag Deutsche Sängerezeitung.

Fischer, Hans (1929): [Rezension zu *Der polyphone Männerchor*]. In: *Die Musik*. Oktober 1929. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Fleischer, Paul (1929): *Drei Wochen bei Erwin Lendvai*. Abschrift einer Kursrückschau aus der *Deutsche[n] Arbeiter-Sänger-Zeitung*. Berlin, 15. September 1929, 30. Jahrgang, Nummer 9, S. 183. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

Friedrich, Annette (1961): „Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauenchor im 19. Jahrhundert in Deutschland“. Regensburg 1961. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung* Band 18.

Fuchs, Thorsten; Wagner, Undine; Zoz, Michael (2018): „Der mit den Bäumen sprach.“ *Walther Hensel. Singmeister und Linguist zwischen Tradition und Erneuerung*. Regensburg: Con Brio 2018.

Gádor, Ágnes (1992): Hans Koessler tanári müködése a Zeneakadémián (1882–1908 és 1920–1925). In: Kárpáti, J. (Hg.) (1992). *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 69-124.

Gappenach, Hans (o. J.a): Erwin Lendvais „Einklang“ – die Geschichte eines berühmten Chorwerkes. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 21.

- Gappenach, Hans (o. J.b):** Zur Frage der greifbaren Lendvai-Chorliteratur. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 21.
- Gappenach, Hans (1952a):** Erwin Lendvai zum Gedenken. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 21.
- Gappenach, Hans (1952b):** Erwin Lendvai. Leben, Wirken und Schaffen. In: *Der Chor*, Jg. IV, 82ff. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1952c):** Erwin Lendvai am Rhein. In: *Schweizerische Sängers-Zeitung*, Jg. 42, 118f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1953a):** Erwin Lendvais Wirken am Rhein. In: *Koblenzer Generalanzeiger*, Beilagenblatt *Heimat und Lied*, 6.4. und 13.4.1953.
- Gappenach, Hans (1953b):** In memoriam Erwin Lendvai. In: *Melos*, Jg. XX, 173ff. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1954):** Erwin Lendvai überholt? In: *Schweizerische Sängers-Zeitung*, Jg. 44, 18f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1958a):** Erwin Lendvai – zur Erinnerung an seinen 75. Geburtstag. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 21.
- Gappenach, Hans (1958b):** Erwin Lendvai zur Erinnerung. In: *Der Chor*, Jg. X, 48ff. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1959a):** Erwin Lendvais Auffassung von der Chorkomposition. In: *Schweizerische Sängers-Zeitung*, Jg. 49, 25f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1959b):** Erwin Lendvais Tätigkeit als Lehrer. In: *Der Chor*, Jg. XI, Heft 3, 42f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.

- Gappenach, Hans (1959c):** Erwin Lendvai zum 10. Todestag. In: *Der österreichische Arbeitersänger*, Jg. 57, Nummer 3, 17f. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Gappenach, Hans (1960):** Rein – Jöde – Lendvai. Im Gedenken an Walter Reins 5. Todestag am 18. Juni 1960. In: *Kontakte*, 129-132.
- Gappenach, Hans (1962):** Erwin Lendvai (1882–1949) – Persönlichkeit und Werk. In: *Festschrift zum 100. Jubiläum der Liedertafel Mayen*, 95-105. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben.
- Gappenach, Hans (1960/1996):** Art. Erwin Lendvai. In: Friedrich Blume (Hg.) (1960): *MGG* 8, Sp. 612-614. Kassel: Bärenreiter-Verlag und in gekürzter Fassung: Ludwig Finscher (Hg.) (2003): *MGG* 2, Personenteil 10, Sp. 1562f. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Geisler, Ursula (2010):** *Körforskning: En bibliografi. Choral Research: A Global Bibliography*. Lund/Malmö; Körcentrum Syd.
- Girschner, Otto (1937):** *Repetitorium der Musikgeschichte. Das Wichtigste aus der Musikgeschichte aller Kulturvölker in Frage und Antwort von Otto Girschner*. Unter Mitarbeit von Walter Trienes; Neunte Auflage 1937.
- Graf, Norbert (2004):** „*Wo man singt, da lass dich nieder?*“ *Die zweite Wiener Schule in der Schweiz. Zur Rezeption in der zeitgenössischen musikalischen Praxis*. Inaugural-Dissertation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern. Bern: Selbstverlag; online-Publikation [letzter Zugriff 10.12.2015].
- Grosch, Nils (2003):** Das „Volksliederbuch für die Jugend“. Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik. In: M. Matter & N. Grosch (Hg.) (2003). *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. Münster: Waxmann (Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg; 48), 207-239.
- Gruhn, Wilfried (2015):** *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Harbauer, Karl (1928):** *Das 10. Deutsche Sängerbundesfest Wien 1928*. Zweite Auflage, 1928, 21.
- Hartmann, Kristiana (1998):** Gartenstadtbewegung. In: D. Kerbs/J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 289-300.

- Hänel, Walter (1932):** Erwin Lendvai Zum 50. Geburtstag am 4. Juni 1932. In: *Österreichische Arbeitersänger-Zeitung* Nr.6, XXXI. Jahrgang, 1. Juni 1932.
- Hänel, Walter (1949):** Erwin Lendvai † am 21. März 1949 in London. In: *Schweizerische Sängler-Zeitung*, 39. Jg. (1949), 57f. In: PBA Texte zu Erwin Lendvai Werk Persönlichkeit Leben.
- Henel, Hans Otto (1925):** Kritik zu einem Erwin Lendvai-Quartett Konzert in Leipzig. In: *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung*, 26. Jg., 15. Dezember 1925, Nr. 12, 200.
- Heuß, Alfred (1926):** Zeitgenössische Musik im In- und Ausland. Betrachtungen über die Musikfeste des Deutschen Musikvereins in Chemnitz und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Zürich. In: *Zeitschrift für Musik*. Juli/August 1926 Heft 7/8 93. Jg.
- Hindemith, Paul (1927):** Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein? In: Briner, A.; Rexroth, D.; Schubert, G.: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*. Zürich: Atlantis; Mainz: B. Schott's Söhne, 258-259.
- Hirschberg, Walther (1929):** Das deutsche Lied. In: *Signale*. Februar 1929. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Holtmeyer, Gerd (1988):** Fritz Jödes musikpädagogische Intentionen und die Kestenberg-Reform – Übereinstimmungen und Abgrenzungen. In: *Fritz Jöde. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das Fritz-Jöde-Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Musikpädagogik GMP vom 5.-7. Februar 1988 in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg*. Herausgegeben von Hildegard Krützfeldt-Junker. 2. Auflage 1996. Altenmedingen: Hildergarg-Junker-Verlag, 97-106.
- Hunek, Rudolf (1931):** Neue Chormusik 1931 Mannheim. In: *Signale*. 9. September 1931. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Jahn, Fritz (1929):** Die zweite Nürnberger Sänglerwoche. In: *Zeitschrift für Musik*. August 1929. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.

- Jahn, Fritz (1931a):** Die dritte Sängerwoche. In: *Signale*. 15. Juli 1931. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Jahn, Fritz (1931b):** Musikfeste und Tagungen. Die dritte Nürnberger Sängerwoche. In: *Zeitschrift für Musik*. August 1931. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Jahrmärker, Manuela (2001/online 2016):** Art. *Delibes, Leo*. In: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12478> © 2016-2019 GbR MGG
- Kammel, Frank Matthias (2013):** *Nach Sonnenaufgang. Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900*. In: Ausstellung im Germanisches Nationalmuseum (2013): *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 19-27.
- Kämper, Dietrich (1963):** Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln. In: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 55. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte (1963). Köln: Arno Volk – Verlag.
- Keden, Helmke Jan (2003):** *Zwischen „Singender Mannschaft“ und „Stahlerner Romantik“: Die Ideologisierung des deutschen Männergesangs im „Nationalsozialismus“*. Stuttgart-Weimar.
- Keden, Helmke Jan (2011):** „Das neue Volkslied auf Grund der heutigen Melodie“ – Anmerkungen zum Repertoirekanon des deutschen Männergesangs in der Weimarer Republik. In: U. Geisler & K. Johansson (Hg.) (2011). *Choir in Focus 2011*. Gothenburg: Bo Ejeby Förlag, 142-159.
- Keden, Helmke Jan (2014):** ‚Chormeister‘ oder ‚Chorfuhrer‘? Der Wandel des Chorleiterideals im bürgerlichen Männergesang der Weimarer Republik. In: Th. Erlach/ B. Sauerwald (Hg.) (2014): *Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft. Festschrift für Mechthild von Schoenebeck zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. Main: Peter Lang Edition, 181-196.

- Keden, Helmke Jan (2018):** Gesangswettstreit oder Wertungssingen? – Der bürgerliche Laienchorgesang zwischen liberalem Leistungsstreben und nationalem Gemeinschaftsideal in der Weimarer Republik. In: K. Näumann/ Th. Nußbaumer/ G. Probst-Effah (Hg.): *Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe*. München: Allitera (Musik-Kontexte-Perspektiven, Band 9) 2018, 137-144.
- Kestenberg, Leo (Hg.) (1931):** *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*. Bearbeitet von Franz W. Beidler und Ellen A. Beidler. Max Hesses Verlag: Berlin-Schöneberg 1931.
- Kießig, Georg (1927):** Nürnberger Sängerwoche. In: *Zeitschrift für Musik*. September 1927. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Klenke, Dietmar (1998):** *Der singende ‚deutsche Mann‘. Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann.
- Klenke, Dietmar (1999):** „Empor zum Licht!“. Kampfmusik der deutschen Arbeitersänger. In: O. Borst (Hg.): *Geschichte als Musik*, Tübingen 1999, 181-208.
- Klenke Dietmar (2016):** „Politische Identitätsfindung und Abgrenzung in der deutschen Chormusik nach dem Ersten Weltkrieg“. In S. Mecking/ Y. Wasserloos (Hg.): *Inklusion & Exklusion. >Deutsche< Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945*. Göttingen: V&R unipress GmbH, 127-169.
- Klink, Waldemar (1952):** *Der Chormeister. Ein praktisches Handbuch für Chordirigenten*. Mainz: Schott.
- Koerber, Rolf (1998):** Freikörperkultur. In: D. Kerbs/J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 103-114.
- Kolland, Dorothea (1998):** Jugendmusikbewegung. In: D. Kerbs/J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 379-394.
- Kolland, Hubert (1985):** "Lendvai, Erwin" in: *Neue Deutsche Biographie* 14 (1985), 202 f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116899530.html>
- Konrad, Ulrich (1995):** Klassische Vokalpolyphonie in den Oratorien Carl Loewes. In: M. Janitzek/W. Kirsch (Hg.): *Palestrina und die Klassische Vokalpolyphonie*

als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert (Symposium Frankfurt 30.5.-1.6.1991), Kassel 1995 (= *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*; Band 3), 81-100.

Kühnel, Klaus (2015): *Der Pionier des Lichts: vom Klempnergesellen zum Großindustriellen; die Lebensgeschichte des Carl Friedrich Julius Pintsch*, Berlin: Trafo 2015.

Kurzbach, Paul (1926): Chormusik von Erwin Lendvai. In: *Signale*. 19. Mai 1926. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Lajos, Vargyas (Hg.) (1993): *Magyar zene, magyar nyelv, Magyar vers. Kodály Zoltánhátrahagyott írásai* [Ungarische Musik, ungarische Sprache, ungarische Gedichte. Zoltán Kodálys hinterlassene Schriften]. Budapest: Szépirodalmi, 148.

Laux, Karl (1931): [Tagungsbericht zu „Neue Chormusik 1931 Mannheim“]. In: *Die Musik*. November 1931. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Leichtentritt, Hugo (1921): Die Neuen Aufgaben des deutschen Chorgesanges. In: *Melos* (1921) II, Heft 9, 183-186. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.

Leichtentritt, Hugo (1930/34): Erwin Lendvai. In: E. H. Müller (Hg.) (1930/1934). *Simrock-Jahrbuch III*. Leipzig: N. Simrock, 151-159.

Leichtentritt, Hugo (1931): *Das Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka Berlin 1881–1931. Festschrift aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens*.

Lemmermann, Heinz (1988): Fritz Jödes Schulzeit – Zum Stand der Musikpädagogik um die Jahrhundertwende. In: *Fritz Jöde. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das Fritz-Jöde-Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Musikpädagogik GMP vom 5.-7. Februar 1988 in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg*. Herausgegeben von Hildegard Krützfeldt-Junker. 2. Auflage 1996. Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag.

- Lendvai, Erwin (1919):** Ernst Blochs „Geist der Utopie“. In: Suhrkamp Verlag (1975). *Ernst Blochs Wirkung. Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 13-15.
- Lendvai, Erwin (1922):** Musikverständnis. In: Leopold Schmidt (Hg.) (1922). *Sang und Klang Almanach 1922*. Berlin: Verlag Neufeld & Henius, 80-84.
- Lendvai, Erwin (1926):** Die Liedertafelweis. In: *Allgemeine Sängszeitung Iserlohn*. XXIV (1926), Nummer 3, 37. In: PBA Texte und Äusserungen.
- Lendvai, Erwin (1935):** Glossen zur Chorpolyphonie in *Schweizerische Musikzeitung und Sänglerblatt Chronique des Chanteurs* vom 1.12.1935; 75. Jg; Nr. 23; 757. In: PBA Texte und Äusserungen.
- Lendvai, Erwin (1936):** Text, Melodie und Gegenwart. In: *Schweizerische Musikzeitung und Sänglerblatt Chronique des Chanteurs*. 1.4. 1936. In: PBA Texte und Äusserungen.
- Lendvai, Erwin (1937):** Singen ist gesund. In: *Schweizerische Sängler-Zeitung*. 15. Januar 1937 (o. Seitenzahl). In: PBA Texte und Äusserungen.
- Lenhof, Horst (2000):** „Der saarländische Komponist Robert Carl (1902–1987)“
Wissenschaftliche Arbeit zum Ersten Staatsexamen für Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen (Musikwissenschaft; Kath. Theologie). [Ein Exemplar der Arbeit findet sich ohne Signatur im Archiv des Sängermuseums Feuchtwangen.]
- Lex, O.[.] (1949):** Der Komponist Erwin Lendvai gestorben. Aus: *Ulmer Nachrichten* (28. April 1949), Nr. 22. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl 46 / D.12.
- Lott, Walter (o.J.):** Erwin Lendvai. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Lönnecker, Harald (2017):** „Händel der Deutsche. Der deutsche Händel“ (1931) – Chorgesang zwischen musikalischer Neubesinnung und Mittel zur Umsetzung politischer Ziele. In: *Händel-Jahrbuch 63*, 157-188 [Wiederabdruck in: *Deutsche Sängerschaft. Verbandsorgan der Deutschen Sängerschaft (Weimarer CC)* 122; Nr. 1/2017, 10-18].
- Ludwig, Franz (1931):** *Ludwig Wüllner. Sein Leben und seine Kunst. Mit vierzehn Beiträgen zeitgenössischer Persönlichkeiten*. Leipzig: Erich Weibezahl Verlag.

- Lühr, Hans-Peter (2000):** Die Gartenstadt Hellerau – ein Reformansatz und seine Wandlungen. In: S. Gies; C. Straumer; D. Zwiener (Hg.) Tagungsband *Dalcroze 2000 Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden* zum 1. Rhythmik-Werkstatt / Internationales Symposium zum 50. Todestag von Emile Jaques-Dalcroze vom 30.06. / 07.07.2000 bis 11.07.2000 in Hellerau/Dresden, 16-21.
- Maur von, Karin (1977):** *Oskar Schlemmer. Der Maler – Der Wandgestalter – Der Plastiker – Der Zeichner – Der Graphiker – Der Bühnengestalter – Der Lehrer.* Stuttgart: Druckerei Fricke GmbH & Co KG. Katalog anlässlich der Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein Stuttgart 11. August bis 18. September 1977, 197-256.
- Maur von, Karin (2014):** Oskar Schlemmer als Tanzgestalter und Bühnenbildner. In: I. Conzen (Hg): *Oskar Schlemmer – Visionen einer neuen Welt.* München: Hirmer Verlag GmbH. Publikation anlässlich der Ausstellung *Oskar Schlemmer – Visionen einer neuen Welt* vom 21. November 2014 – 6. April 2015, 191-245.
- Mogge, Winfried (1998):** Jugendbewegung. In: D. Kerbs/J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933.* Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 181-196.
- Moser, Hans Joachim (1943):** *Musiklexikon.* Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Moser, Hans Joachim (1957):** *Die Musik der deutschen Stämme.* Wien-Stuttgart: Eduard Wancura Verlag.
- Moser, Hans Joachim (1960):** Eine Erinnerung an Erwin Lendvai. In: *Lied und Chor* (1960), Jg. 52, Heft 9, 209.
- Müller, Erwin (1918):** Erwin Lendvai. In: Verlag N. Simrock (o.J., wahrscheinlich um 1923). *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke.* 3-5.
- Nespital, Margarete (1932):** *Das deutsche Proletariat in seinem Lied. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock.* Rostock: Mecklenburgische Volks-Zeitung G.m.b.H., 61-69. In: PBA Texte zu Erwin Lendvai Werk Persönlichkeit Leben, I. Texte zum Schaffen und zur Persönlichkeit von Erwin Lendvai.

- Oesterreicher, Rudolf (1954):** *Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten.* Wien: Amalthea-Verlag.
- Otto, Eberhard (1987):** Hans Koessler. In: *Oberpfälzer Heimat. Beiträge zur Heimatkunde der Oberpfalz*, hrsg. vom Heimatkundlichen Arbeitskreis im Oberpfälzer Waldverein, 31. Band (1987). Weiden: Verlag Knauf, 151-159.
- Philipp, Claudia Gabriele (1983):** Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962): Verschiedene Möglichkeiten eine Fotografin zu rezipieren, mit Bibliographie. In: *Fotogeschichte*, 3. Jg., Nr. 7. Frankfurt 1983, 39-56.
- Prieberg, Fred K. (1982):** *Musik im NS-Staat.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch GmbH, 192-200.
- Reimers, Bettina Irina (1998):** Volksbildungs- und Volkshochschulbewegung. In: D. Kerbs/ J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933.* Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 355-368.
- Reuter, Otto (o.J.):** Erwin Lendvais musikalische Persönlichkeit nach seinen Chorcompositionen. In: Verlag Simrock *Erwin Lendvai. Über seine Chorwerke.*
- Reuter, Otto (1923):** [Kritik]. In: *Signale*. 20.06.1923. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Roeseling, Kaspar (1931):** Die Musikerziehung in Gesang-Chören“. In: E. Bücken *Handbuch der Musikerziehung* (1931). Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 380-442
- Rukser, Udo (1921):** Erwin Lendvai. In: *Weimarer Blätter*, III (1921), Heft 3, 155-161. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Schenk, Dietmar (2004):** *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schenk, Dietmar (Hg.) (2010):** *Leo Kestenbergs Gesammelte Schriften Band 3.1 Briefwechsel Erster Teil Briefe von und an Adolf Kestenbergs, Ferruccio Busoni, Georg Schünemann und Carl Heinrich Becker.* Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag KG.

- Schinköth, Thomas (1989):** Ethos, Tragik, Aufbruchstimmung und Verfolgung. Zum Wirken von Wilhelm Rettich, Erwin Lendvai und Barnet Licht. In: N. Molkenbur (Hg.) in Zusammenarbeit mit dem Kulturbund der DDR, Bezirksleitung Leipzig, dem Bezirksverband Leipzig der Komponisten und Musikwissenschaftler und Edition Peters Leipzig (1988). *Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur*. Kolloquium anlässlich des 50. Jahrestages der anti-semitischen Pogromnacht. Leipzig: Edition Peters, 22-30.
- B. Schotts Söhne (1925) [Werbeheft]:** Chorwerke, Sologesänge und andere Vokalmusik für Konzert-Aufführungen. Frühjahr 1925.
- Schmölders, Claudia (2006):** Das Gesicht von Blut und Boden. Erna Lendvai-Dircksens Kunstgeographie. In: P. Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus*. Bilder und Praxen. Paderborn (2006): Fink, 51-78.
- Schneider, Reinhard (1988):** Jödes musikphilosophischen Anschauungen. In: H. Krützfeld-Junker (Hg.). *Fritz Jöde – ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Bericht über das Fritz-Jöde-Symposium, veranstaltet von der Gesellschaft für Musikpädagogik GMP von 5.-7. Februar 1988 in der Hochschule für Musik und darstellenden Kunst in Hamburg*. Kassel, 2. Aufl. (1996), Altenmedingen: Hildegard-Junker-Verlag, 185-195.
- Scholz, Bernhard (1899):** *Musikalisches und Persönliches*. Berlin und Stuttgart: W. Spemann.
- Schoning, Bruno (1998):** Reformpädagogik. In: D. Kerbs/J. Reulecke (Hg.) (1998): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 319-330.
- Schröder, Gesine (2006):** *Zum Streit der Männerchöre in den Zwanziger Jahren. Eine Erinnerung an Erwin Lendvai*. Vortrag zur 4. Tagung AIM Gender in Stuttgart-Hohenheim, 2.-4.2.2006 [Ms. mit Notenanhang], www.ruendal.de/aim/tagung06/pgfs/schroeder.pdf [letzter Zugriff 08.04.2013].
- Schröder, Gesine (2013):** *Vom Niedergang des Männerchors – eine Hommage an Erwin Lendvai*. Vortrag im Oktober 2010 in Würzburg anlässlich des 10. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. In: Wünsch, Christoph; Lehmann, Andreas; Jeßulat, Ariane (Hg.): *Kreativität-Struktur und Emotion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 418-424.

- Schünemann, Georg (1912):** Vom Tonkünstler-Fest in Danzig. In: *Neue Musikzeitung*. Juli 1912. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Schütte, Rieke Tjakea (2004):** *Das Menschenbild Fritz Jödes und sein Bestrebungen zur außerschulischen Musikvermittlung im Zusammenhang mit der Jugendmusikbewegung*. Magisterarbeit im Fach Musik. Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften. Lüneburg 2004. In: Online-Archiv www.grin.com.
- Spanuth, August (1914):** Das 49. Tonkünstlerfest. In: *Signale*. 27.5.1914. In: PBA Werk Persönlichkeit Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Stambolis, Barbara (2013):** Was ist Jugendbewegung? In: Ausstellung im Germanisches Nationalmuseum (2013): *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 10-18.
- Stein, Walter (1932):** [Werbetext zu *Psalm der Befreiung*, op. 75]. In: *Zeitschrift für Musik*. Mai 1932. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, IV. Rahmendokumentation.
- Strobl, Karl (1929):** Dem Volkschor München-West zum Gruß. In: *Thurgauer Arbeiterzeitung*. Arbon, 20. Juli 1929. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Thiessen, Karl (1928):** [Rezension zu *Neue Dichtung für Männerchor a-cappella*, op. 19, Heft 3]. In: *Signale*. Oktober 1928. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Thilo, Emil (1924):** [Rezension zu *Sechs Minnelieder für Männerchor a cappella*, op. 21]. In: *Die Musik*. März 1924. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Tiessen, Heinz (1928):** *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928). Probleme und Entwicklungen*. Mainz: Melosverlag.
- Uhrig, Detlef (2015):** *Chronik Kaiserslautern-Erlenbach. Die Chronikhomepage*. Online-Veröffentlichung am 18. Juni 2015; Zugriff vom 1. Mai 2016.

- Vierneisel, Wilhelm (1929):** [Konzertbericht zur Uraufführung *Greif-Zyklus*]. In: *Die Musik*. April 1929. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Weber, Heinrich (2003):** „Die Geschichte des Lehrergesangverein Nürnberg e.V. 1878–2003.“ *Festschrift zum 125jährigem Jubiläum des Lehrergesangvereins Nürnberg e.V.* Nürnberg 2003.
- Weidmann, Walter (1974):** Nachruf für Dr. Franz Josef Ewens. In: *Lied und Chor*, Heft 10, Oktober 1974, 213.
- Weissweiler, Eva (1999):** *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Mit Faksimilenachdruck Stengel, Th. u. Gerigk, H. (1940). *Lexikon der Juden in der Musik*. Köln: Dittrich-Verlag.
- Werlé, Heinrich; Ewens, Franz Josef (1932):** *Der Männerchor-Dirigent im Volkslied* (Werlé); *Programmgestaltung* (Ewens). Leipzig: Kistner & Siegel.
- Westermayer, K. (1923):** [Rezension zu *Quintett für Blasinstrumente*, op. 23]. In: *Signale*. 12. September 1923. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Westermayer, K. (1924):** [Rezension zu *Fünf Sonette der Louise Labé*, op. 33]. In: *Signale*. 10. Dezember 1924. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Westermayer, K. (1927):** [Werbung zu op. 38]. In: *Signale*. September 1927. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.
- Willms, Franz (1925):** Erwin Lendvais „Neue Dichtung“ op. 19, 68. In: *Der Männerchor*. Heft 5/6 1925, 1. Jahrgang.
- Wittenstein, Ralf (2009):** Musikunterricht an den protestantischen Lehrerbildungsanstalten im rechtsrheinischen Bayern von 1809–1866. In: F. Brusniak (Hg.) 2009: *Würzburger Hefte zur Musikpädagogik*, Vol. 3. Weikersheim: Margraf Publishers GmbH.
- Wolfurt, Kurt von (1930):** [Rezension zu *Frohgesang*]. In: *Die Musik*. Oktober 1930. In: PBA Werk – Persönlichkeit – Leben II und Nachträge, III. Schaffen und Rezeption in Deutschland 1910–1935.

Zepf, Markus (2013): Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Ausstellung im Germanisches Nationalmuseum (2013): *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 67-72.

Zwiener, Daniel (2008): *Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogische Konzeption*. Essen: Verlag Die blaue Eule.

Festführer 10. Deutsches Sängerbundesfest Wien; Herausgegeben vom Festausschuß in Wien 1928.

Festbuch *Erstes Deutsches Arbeiter-Sängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, Hannover 1928.

Festausschuss für das XI. Deutsche Sängerbundesfest Frankfurt a. M. : *Festführer 11. deutsches Sängerbundesfest Frankfurt a.M. 21.-24. Juli 1932*. Frankfurt a.M. : H.L. Brönners Druckerei.

Ausstellungskatalog zur Ausstellung der Leo Kestenberg Musikschule, Berlin (o.D.): *Leo Kestenberg. Einheit von künstlerischer und sozialer Verantwortung – eine Vision?* [Konzept: Eschen, Andreas; Übersetzung: Brusniak, Annemarie und Stanecka, Aleksandra; Gestaltung: Temmler, Oliver und Winter, Claudia; Videointerviews: Weber-Lucks, Theda und Seidel, Ann-Kathrin; Musikaufnahmen und Videobearbeitung: Herriger, Dietmar; Wissenschaftliche Beratung: Brusniak, Friedhelm; Gruhn, Wilfried; Lafontaine, Susanne; Mahler, Ulrich; Schenk, Dietmar.]

Anlagen

Anlage I: Liste der Studierenden von Hans (von) Koessler (1992)

FÜGGELÉK			
Koessler zeneszerzés- és orgonánövendékeinek névsora			
I. Zeneszerzés (főianszak)			
ifj. Ábrányi Emil	1896/97–1900/01	Fuchs Emil	1895/96–1898/99
Albrecht Sándor	1903/04–1907/08	Fuss Ferenc	1893/94
Altenburger János	1896/97–1897/98	Füzy Rezső	1897/98
Angelotti Hugo	1893/94	Gabriel Antal	1891/92–1893/94
Antalfy Zsifkovics Dezső	1902/03–1905/06	Geiger Valéria	1903/04
Baics Izidor	1899/900–1900/01	Germany Gyula	1907/08
Bartók Béla	1899/900–1901/02	Geszler Ödön	1906/07–1907/08
Bendiner Nándor	1895/96–1897/98	Gráber Lajos	1902/03–1906/07
Bernreiter Lipót	1894/95	Grósz Ernő	1900/01–1903/04
Bertha István	1907/08	Gyémánt Miklós	1897/98–1900/01
Biermann Emil	1892/93	Haader Gizella	1920/21–1921/22
Bloch Kálmán	1897/98–1898/99	dr. Haász Rikárd	1897/98–1899/1900
Bodon Pál	1905/06–1907/08	Hajós F. Károly	1907/08
Bortoluzzi Alajos	1904/05–1906/07	Hammerschlag János	1906/07–1907/08
Bródy Miklós	1894/95–1895/96	Hammerschlag Marcel	1905/06–1907/08
ifj. Buchner Antal	1905/06–1907/08	Haus Ervin	1898/99
Buday Dénes	1907/08	Heidberg Albert	1899/1900–1902/03
Cecelius Ernő	1898/99–1899/1900	Hentschel Károly	1906/07–1907/08
	1901/02	Holley Béla	1920/21–1922/23
Chován Rikárd	1902/03–1903/04	Hollósy Kornél	1924/25
Cséka Aladár	1899/1900–1902/03	Holzmann Lajos	1907/08
Cserna Andor	1906/07	Horvát Gyula	1902/03–1904/05
Csiky János	1894/95–1897/98		1907/08
Czobor Károly	1890/91–1892/93	Huszka Ernő	1902/03–1907/08
Dámit András	1904/05	Jacobi Viktor	1903/04–1904/05
Demeter Lajos	1906/07–1907/08	Jandl Béla	1906/07–1907/08
Dienzl Oszkár	1893/94–1897/98	Járosi Dezső	1905/06
Dohnányi Ernő	1894/95–1896/97	Jemnitz Edgár	1906/07–1907/08
Eber Ferenc	1900/01	Kálmán Imre	1902/03–1903/04
Eisner Mór	1896/97–1897/98	Kanitz Vilmos	1895/96
Enyedi Gyula	1890/91–1891/92	Karácsonyi István	1905/06–1907/08
Erényi R. Antal	1903/04	Karácsonyi Lajos	1920/21–1921/22
Fábián Felicie	1898/99–1900/01	dr. Kasics Ozmán	1899/1900–1902/03
Fenyves Jenő	1894/05–1907/08	Kentner Lajos	1920/21–1922/23
Feszler Géza	1900/01–1903/04	Kern Aurél	1986/87–1889/90
Fichtner Sándor	1898/99–1901/02	dr. Kerntler Jenő	1900/01–1901/02
Fischer Ervin	1904/05	Kerpely Jenő	1903/04
Fleischmann Arnold	1893/94–1895/96	Klein Ernő	1900/01
Fodor Ernő	1898/99	Klein Henrik	1893/94
Frankl Oszkár	1899/1900–1901/02	Klein Hugo	1907/08
Freund Ernő	1907/08	Klemperec Oszkár	1896/97

Abb. 41: Schülerliste von Hans (von) Koessler. Aus: Gádor 1992, 121-123.

Anlagen

Kodály Zoltán	1900/01–1904/05	Pogátsnik Guido	1886/87–1890/91
Kókai Rezső	1924/25	Pollák Lipót	1890/91–1892/93
Kolben Manó	1891/92–1892/93	Purcsi János	1892/93–1895/96
Kolnibalozky Józsuá	1896/97	Putzkaller Frigyes	1907/08
Kotsis József	1883/84–1884/85	Radnai Margit	1905/06–1907/08
Kovács Sándor	1903/04–1905/06	Radnai Miklós	1907/08
Kövér Dezső	1902/03–1905/06	Radó Aladár	1906/07–1907/08
Krausz Vilmos	1898/99–1899/1900	Radó Etel	1899/1900–1902/03
Kun Ferenc	1904/05	Ratzék Richard	1895/96–1897/98
Kun (Kohn) László	1888/89–1891/92	Rauscher István	1895/96–1896/97
Kusz Ferenc	1906/07–1907/08	Redl Pál	1897/98
Kürthy Zoltán	1920/21		1901/02–1902/03
Kürti Sándor	1897/98	Regéczy Margit	1902/03–1903/04
Lányi Ernő	1884/85–1885/86	Reiner Frigyes	1904/05–1907/08
dr. Lász Gyula	1900/01	Reschofszky Sándor	1904/05–1907/08
Laub István	1898/99–1900/01	Réthy László	1890/91–1892/93
Lavotta Rezső	1898/99–1902/03	Revere Gyula	1901/02
Lendvai Ervin	1901/02–1904/05	Rezik Károly	1905/06–1907/08
Lentz Rezső	1887/88–1888/89	Robicsek Gyula, ifj.	1895/96
Lichtenberger Emil	1892/93–1896/97	Robitsek Gyula	1888/89–1889/90
Loschdorfer János	1901/02–1903/04	Rosenfeld Aladár	1904/05–1907/08
Lovass László	1903/04–1904/05	Rosenfeld Samu	1896/97
Mambriny Gyula	1898/99–1899/1900	Rosenzweig Sándor	1897/98–1898/99
Manchen Nándor	1896/97–1897/98	Roubal Vilmos	1900/01–1901/02
dr. Marsik Manó	1904/05–1907/08	Sabathiel Rezső	1897/98–1899/1900
Marton Géza	1897/98–1898/99	Schatz Aladár	1902/03
Mayer Gyula	1895/96	Schmidthauer Lajos	1902/03–1905/06
Márkus Alfréd	1905/06–1906/07	Schmitt Gusztáv	1892/93–1896/97
Mártonfalvy György	1894/95–1896/97	Schneider Miklós	1900/01
Medgyesy Géza	1904/05	Schönberger Albert	1897/98
Meszer István	1893/94	Schönwald Albert	1896/98–1898/99
Meszlényi Róbert	1900/01–1902/03	Sebestyén Ilona	1901/02–1904/05
	1904/05–1905/06	Semsey Kálmán	1893/94
Mikus-Csák István	1904/05–1906/07	Silbernagel Viktor	1897/98
Moor Károly	1905/05–1907/08	Singer Nándor	1886/87–1890/91
Moor Pál	1907/08	Smerál Béla	1898/99
Müller Károly	1901/02–1904/05	Somogyi Mór	1890/91
Nagy Zoltán, P.	1894/95–1896/97	Strasser István	1904/05
Nosz Margit	1921/22		1906/07–1907/08
Novák László	1921/22–1923/24	Stroke Henrik	1901/02
Oisl József	1896/97	Szabados Béla	1883/84–1884/85
Pallos Lipót	1893/94	dr. eőri Szabó Imre	1903/04
Pallós Tivadar	1905/06–1907/08		1905/06–1907/08
Pataki János	1906/07	Szalay Elemér	1920/21–1921/22
Perényi Géza	1905/06–1906/07	Szántó Dezső	1888/89–1889/90
Pető Imre	1905/06–1907/08	Szántó Imre	1905/06–1906/07
Pécskai Alajos	1893/94–1894/95	Szegő János	1920/21–1921/22
Pichler Elemér	1890/91	Szegő Sándor	1894/95–1897/98
Pichler Elemér	1907/08	Szendrei Aladár	1903/04–1904/05

Abb. 42: Schülerliste von Hans (von) Koessler. Aus: Gádor 1992, 121-123.

Anlagen

Szendy Árpád	1887/88–1888/89	Unger Károly	1896/97
Szent-Gály Gyula	1890/91–1892/93	Várkonyi Béla	1896/97–1900/01
Szirmai Albert	1902/03–1904/05	Vaszy Viktor	1924/25
Szmrecsányi Imre	1902/03–1904/05	Vlcek János	1898/99
Sztraka Pius	1897/98	Wajdits Károly	1905/06–1907/08
Takách Zoltán	1898/99–1899/1900	Waldbauer József	1883/84–1884/85
Telmányi Emil	1906/07–1907/08	Weiner Leó	1901/02–1905/06
Thurzó Nagy Gábor	1924/25	Zalánfy Aladár	1905/05–1907/08
Toldy László, ifj.	1898/99–1902/03	Zerkowits Vilmos	1907/08
Tóth Árpád	1892/93–1894/95	Zimmermann K.	1895/96
Unger Ernő	1921/22–1922/23	Zoltai (Zimmer) Mátyás	1893/94–1894/95
		Zsakovetz Nándor	1903/04–1905/06

II. Orgona

Ábrányi Emil, ifj.	1897/98–1900/01	Krausz Ervin Károly	1907/08
Angelotti Rezső	1891/92–1893/94	Kürthy Sándor	1898/99
Antalfy Zsíross Dezső	1902/03–1905/06	Laub István	1897/98–1900/01
Bertha István	1907/08	Lovass László	1901/02–1904/05
Bodroghy Lajos	1892/93–1893/94	Medgyesy Géza	1904/05
Bolte Tivadar	1892/93–1893/94	Moor Károly	1905/06–1907/08
Buchner Antal, ifj.	1906/07–1907/08	Morascher Hugó	1891/92–1894/95
Czobor Károly	1893/94–1896/97	Müller Károly	1902/03–1904/05
Darabos Pál	1900/01	Noséda Károly Gyula	1883/84
	1902/03	Pichler Elemér	1907/08
Gallia Vilmos	1883/84–1885/86	Pischinger Nándor	1885/86–1886/87
Gallia Vilmos	1907/08	Poór Vilmos	1892/93–1895/96
Gyémánt Miklós	1900/01	Pöltzel Géza	1882/83–1884/85
Hackl Lajos	1891/92–1893/94	Ratzék Rikárd	1896/97–1898/99
Hammerschlag János	1907/08	Rezik Károly	1905/06–1907/08
Hermann László	1906/07–1907/08	Rieger Alfréd	1891/92
Holzmann Lajos	1907/08	Roubal Vilmos	1901/02
Hoppe Rezső	1885/86–1887/88	Schmidthauer Lajos	1902/03–1905/96
Innocent Máté	1906/07	Schmitt Gusztáv	1897/98
Jandl Béla	1904/05–1907/08	Schreiber H. Béla	1890/91–1892/93
Járay-Janetschek István	1884/85–1886/87	Schürger Jenő	1889/90–1891/92
	1889/90	Schwarz Hugo	1887/88–1888/89
Jározy Dezső	1904/05–1905/05	Stefanidesz Sándor	1884/85–1886/87
Karácsonyi István	1905/06–1907/08	Szautner Zsigmond, ifj.	1892/93–1893/94
Kehrer Jenő	1893/94–1897/98	Szegő Sándor	1895/96
Kereszty Jenő	1907/08	Sztraka Pius	1897/98
Kling Alajos	1883/84–1885/86	Ulrich Antal	1893/94
Kovács Dezső	1900/01–1901/02	Turnovszky Géza	1882/83
Kozlák László	1882/83–1884/85	Zalánfy Aladár	1905/06–1907/08
König (Király) Péter	1893/94–1896/97	Zeillinger Károly	1884/85–1886/87

Abb. 43: Schülerliste von Hans (von) Koessler. Aus: Gádor 1992, 121-123.

Anlage II: Kritikabschrift zu *Elga*; in: Rheinische Musik- und Theaterzeitung XVIII Jg. 1917, S.8 (Köln)

„Elga“, ein Nocturnus in sieben Szenen von Erwin Lendvai

(Uraufführung am Mannheimer Hof- und Nationaltheater am 6. Dezember 1916)

Den Text zu diesen in ein- und dreiviertel Stunden vorbeiziehenden sieben Szenen verfaßte Martha von Zobeltitz nach der von Gerhard Hauptmann dramatisierten Grillparzerschen Novelle „Kloster von Sendomir“; im Mittelpunkt der Handlung, die auf Schloß Sendomir bei Warschau im Zeitalter Johannes II. Kasimir um 1670 spielt, „steht die Tragödie des Grafen Starschensky; er nahm von der Straße Elga, die leichtfertige Tochter eines Trunkenbolds, die ihm fast bettelnd“ folgte (nur um als Gräfin bequemer leben zu können) zum Weibe und ist ihr mit aller Leidenschaft zugetan, während Elga ihn mit ihrem einstigen Jugendfreund und Vetter Orginski hintergeht. Starschensky bemerkt die Aehnlichkeit [sic] seines Kindes mit einem zufällig gefundenen Medallion-Bildnis von Orginski, sein Glück ist dahin, er wird argwöhnisch, entdeckt und rächt schließlich den Betrug, indem er Orginski töten läßt; um Frieden finden zu können, verläßt er sein Schloß, geht in ein Kloster und wird Mönch. Wie in „Hoffmanns Erzählungen“ und „Mona Lisa“ wird die eigentliche Handlung eingeleitet durch ein 40 Jahre später gedachtes Vorspiel. Starschensky erzählt als alter Mönch einem jungen Novizen, der [sic] eine Frau, die er einst liebte, die er nicht vergessen kann, sein Schicksal, das dann in den folgenden 5 „nächtlichen Szenen“ dargestellt wird. Das Werk schließt dann mit einem Nachspiel, Starschensky beendet seine Erzählung. „Ich ließ das Schwert, den Wein – und nahm das Kreuz“ – und gibt seinen Geist auf.

Das „Zuviel an Hochdramatik“ dieser stark realistischen Handlung, das den Hörer nicht zu Ruhe kommen läßt, und ihn daher schließlich ermüdet, ist es offenbar gewesen, das den ungarischen Komponisten Lendvai, der in Budapest musikalisch zunächst deutsch erzogen wurde, dann bei Puccini studierte, gerade zu diesem Stoff hinzog. Lendvai zeigt sich in seiner „Elga“ vornehmlich als Dramatiker auf bemerkenswerter Höhe. Ausgetretene Wege vermeidend verzichtet er auf Durchführung von bestimmten Leitmotiven und paßt ähnlich wie Wagner im „Tristan“ seine Musik der augenblicklichen Handlung so eng wie möglich an und gibt überall die seelischen Empfindungen der Handelnden wieder, seine Musik quillt aus dieser leidenschaftlichen, harmonisch wie rhythmisch gleich fesselnden und echt empfun-

denen Tonsprache. Dabei charakterisiert er den anfangs glücklichen Familienvater Starschensky ebenso treffend wie späterhin den von Wut und Eifersucht rasenden, trunkenen Grafen. Die Musik während der stürmischen Begrüßung Elgas und Orginskis bildet ein originelles Pendant zu der Szene, wo z. B. Tristan und Isolde sich treffen (II. Akt). Ebenso weiß er die Langeweile der Elga, „die öde Zeit, langweilig ohne Maß, sitzt wie ein Untier schläfrig da“ – (einer der wenigen Höhepunkte (!) des Stückes) – zu illustrieren. Besondere Bedeutung haben die Zwischenspiele, die die einzelnen Szenen innerlich verbinden. Hier allein gibt der Komponist geschlossene Stücke, die ungestüm vorwärts jagende Handlung läßt ihm ja keine Zeit zur Durchführung symphonischer Sätze, ebenso wenig bietet das Textbuch Gelegenheit zur Entfaltung höher geschwungener Melodiebögen und lyrischer Partien; kein Wunder, wenn der Musik wirkliche Gegensätze, von kleine Episoden abgesehen, fehlen und das düstere Kolorit vorherrscht. Von doppelter Wirkung ist daher das Nachspiel, namentlich in musikalischer Beziehung. Nachdem Elga vor die Leiche Orginskis geführt Starschensky zuschreit: „Ich hasse dich, ich speie dich an!“ verschwindet diese Szene gleich einem schauerlichen Traumbild, wir befinden uns wieder in der Klosterzelle bei den beiden Mönchen (40 Jahre später); von fern her erklingen feierliche Mönchschöre („Originale aus den Lamentationen“ von Palestrina) und weihelvolles Orgelspiel. Diese musikalisch ganz prachtvoll getroffene Stimmung ruhigen Klosterfriedens, die auch das Vorspiel beherrscht, bildet einen wohlthuenden, wirklichen Kontrast, das nötige Gleichgewicht und den ruhigen Rahmen, der zu einem derartigen von Liebe, Haß und Leidenschaft bewegten Bilde gehört, er macht die Hauptwirkung des ganzen Nocturnus aus, ohne den „Elga“ kaum genießbar wäre. – Die Instrumentation verrät überall den Kenner des Orchesters. Besonders aparte Wirkung erreicht Lendvai, der ehemaliger Geiger durch Anwendung eines Solo-Streichquartetts.

Man mag – ganz abgesehen von den jetzigen Zeitverhältnissen – darüber streiten, ob unsere moderne Opernrichtung mit ihrer auffallenden Vorliebe für möglichst realistische, brutale Stoffe – (siehe „Salome“, „Elektra“, „Mona Lisa“ u. a.) wirklich auf dem richtigen Wege ist, jedenfalls erweist sich der 34jährige Lendvai in seiner „Elga“ als bedeutender Dramatiker; sollte er ein ebenso bedeutender Lyriker sein, so werden wir wahrscheinlich noch Großes von ihm zu erwarten haben.

Dank einer sehr sorgfältigen und gewissenhaften Vorbereitung durch Hofkapellmeister Lederer, Oberregisseur Gebrath und Ludwig Sievert, der für geschmackvolle Bühnenbilder sorgte, und einer auf der Höhe stehenden Wiedergabe nament-

Anlagen

lich der Bariton-Partie durch Herrn Hans Bahling und des Orginsky [sic](Tenor) durch Walter Günther-Braun [sic] (die Elga (Sopran) des Frl. Ruß vermochte weniger zu befriedigen), hatte das Werk starken Beifall. Der Komponist wurde mit den Darstellern lebhaft gefeiert, bis plötzlich der Fall Bukarest verkündet wurde, die Nationalhymne ertönte und die Gemüter an die Ereignisse der Gegenwart gemahnte.

Arno Landmann

In: Rheinische Musik- und Theaterzeitung; XVIII Jg. 1917, S. 8 (Köln)

Der Verfasser der ursprünglichen Abschrift ist unbekannt. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 6. In der gleichen Sachakte befindet sich ein Libretto dieser Oper aus der man entnehmen ist, dass die handelnden Personen teilweise falsch geschrieben wurden: so heißt der Vetter Elgas nicht Orginski, sondern Oginski und Graf Starschenski schreibt sich mit „i“ und nicht mit „y“.

Anlage III: Die *Chorvariationen* op. 28, Nr. 2 „Die Linde im Tal“ (1926)

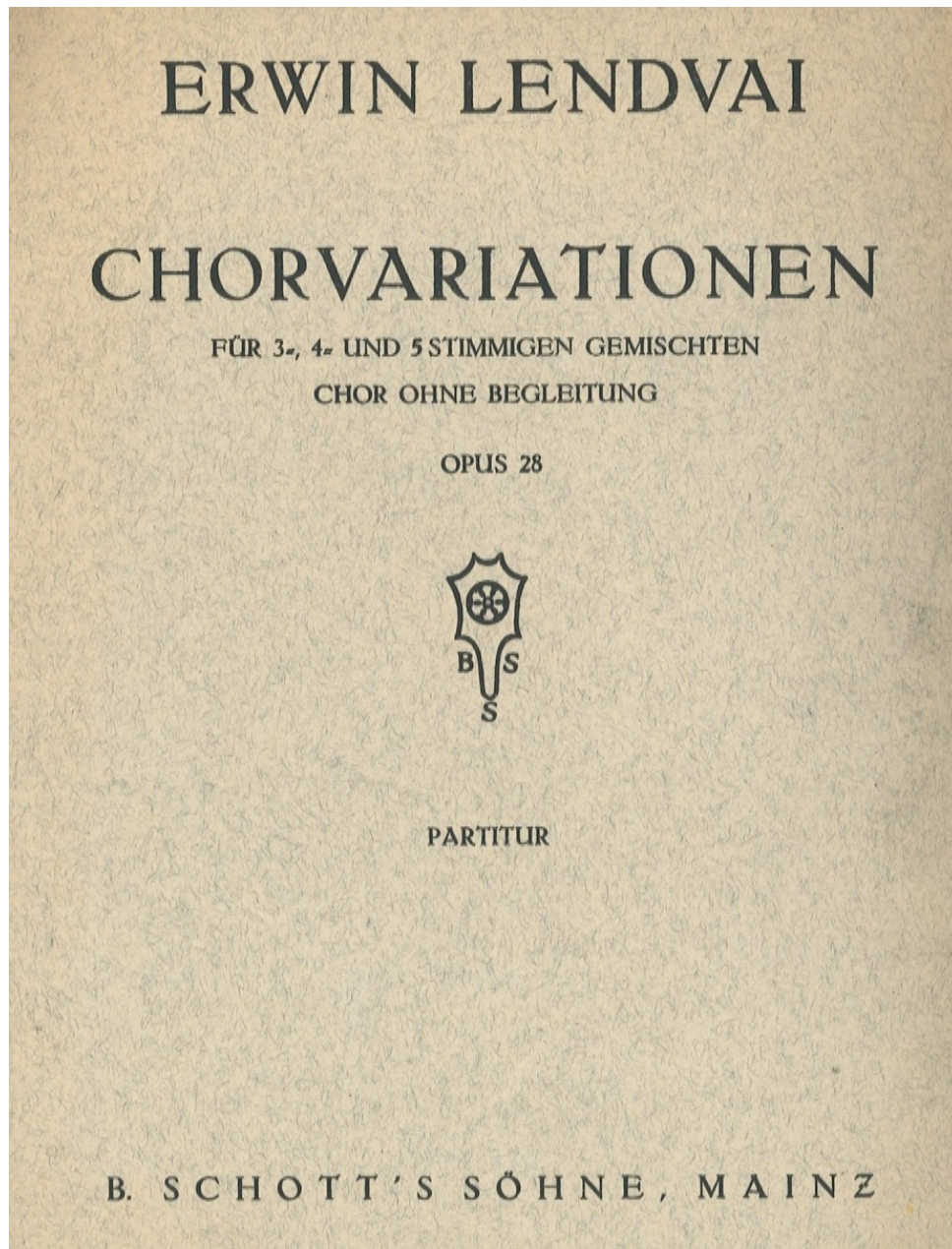


Abb. 44: *Chorvariationen* op. 28. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Aufführungsrechte
vorbehalten

Die Linde im Tal

(Porfers „Frithe teutſche Liedlein“ 1556, V, No. 18)

Es ſteht ein Lind in dieſem Tal,
ach Gott, was macht ſie da?
Sie will mir helfen trauern,
daß ich kein Buhlen hab.

So traur, du feines Lindlein,
und traur das Jahr allein!
Hat mir ein brauns Maidlein verheißen:
ſie wöll mein eigen fein.

Ich kam wohl in ein Gärtlein,
darinnen ich entſchlief,
mir träumet alſo ſüße,
wie mein feins Lieb mir entgegenlief.

Sie tät mich freundlich umfängen,
ſie gab mir viel der Freud,
nach ihr ſteht mein Verlangen,
ich wüñch ihr viel der guten Zeit!

Und da ich auferwacht,
da war es alles nicht:
denn nur die lichten Röſelein,
die fielen her auf mich.

So fall, ſo fall, feins Röſelein,
ſo laß dein Nacken fein,
hat mir ein feins Maidlein verheißen:
ſie wöll mein eigen fein.

Da brach ich Lindenblättlein ab,
ſo viel als ich nur fand,
und gabs der Allerliebſten mein
in ihr ſchneeweißen Hand.

Da macht ſie mir ein Kränzlein draus
und ſetzt mir's auf mein Haar,
Das Kränzlein tät mich erfreuen
viel länger denn ein Jahr.

Und da das Jahr herumher war,
das Kränzlein mir verdarb:
was foll mir denn ein alt Lindenkranz,
da ich mein feins Lieb erwarb?

Das Liedlein ſei gelungen,
der Liebſten zu Dienſt gemacht.
Ich wüñch ihr viel Freud und Wonne
und auch viel guter Nacht.

ERWIN LENDVAI, Op. 28 No. 2

Im Volkston
Thema

SOPRAN
1. Es ſteht ein Lind in die-ſem Tal, ach Gott, was macht ſie da?

ALT
1. Es ſteht ein Lind in die-ſem Tal, ach Gott, was macht, was macht ſie da?

TENOR
1. Es ſteht ein Lind in die-ſem Tal, ach Gott, was macht ſie da?

BASS
1. Es ſteht ein Lind in die-ſem Tal, ach Gott, was macht, was macht ſie da?

Soprano: Sie will mir hel-fen trau-ren, daß ich kein Buh-len hab.

Alto: Sie will mir hel-fen trau-ren, daß ich kein Buh-len hab.

Tenor: Sie will mir hel-fen trau-ren, daß ich kein Buh-len hab.

Bass: Sie will mir hel-fen trau-ren, daß ich kein Buh-len hab.

Abb. 45: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

7

Var. 1

p 2. So traur, du fei - nes Lin - de - lein, und traur das *p*

p 2. So traur, feins Lin - de - lein, fo - traur und

pespr. *mf* 2. So traur fo traur du fei - nes Lin - de - lein, und traur *mp*

p 2. So traur du Lind - lein fein, und traur *mp*

1

mf Jahr - al - lein! Hat mir ein brauns Maid - lein ver - hei - ßen: die *mf*

traur das Jahr al - lein! Hat mir ein brauns Maid - lein ver - hei - ßen:

poco f das Jahr al - lein! Hat mir ein brauns Maid - lein ver - hei - ßen:

mf das Jahr al - lein! Hat mir ein brauns Maid - lein ver - hei - ßen:

wöll mein ei - gen fein, fie wöll mein ei - - gen fein, mein ei - - gen fein.

mf ßen: fie wöll mein ei - - gen fein, mein ei - - gen fein.

mf fie wöll mein ei - gen fein, fie wöll mein ei - - gen fein, mein ei - gen fein.

mf ßen: fie wöll, fie wöll, fie wöll, fie wöll mein ei - - gen fein.

Langfamer

Var. 2 u. 3

pp 3. Ich kam wohl in ein Gär - - - te - lein, dar - *pp*

pp 3. Ich kam wohl in ein Gär - te - lein,

p mezza voce 3. Ich kam wohl in ein Gär - - - te - lein, *p mezza voce*

p 3. Ich kam wohl in ein Gär - te - lein, dar - in - nen ich ent -

2

Abb. 46: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

8 sostenendo

in - nen ich ent - schließ, dar - in - nen ich ent schließ, *pp* *pp*
dar - in - nen ich ent - schließ, dar - in - nen ich ent - schließ, *pp*
dar - in - nen ich ent - schließ, *pp* mir
schließ, dar - in - nen ich ent - schließ, mir träu -

p mir träu - - met, wie mein feins *cresc.*
p mir träu - - met süß, *cresc.*
träu - - met al - fo sü - - ße, wie mein feins Lieb *cresc.*
- met al - fo fü - - ße, wie mein feins Lieb mir ent - ge - gen

Lieb mir ent - ge - gen *poco f* lief, wie mein feins Lieb mir ent - ge - gen
poco f wie mein feins Lieb mir ent - ge - gen lief,
- mir ent - ge - gen lief. *poco f* Im Gär - te - lein
lief, mir ent - ge - gen lief, wie mein feins

dim. lief, mir ent - ge - gen lief. *(Solo)mf* 4. Sie tät mich freund - lich um -
dim. - ja mir ent - ge - gen lief. *(Solo)mf* 4. Sie tät mich freund - lich um fan - gen, freund -
- mein feins Lieb 4. tät mich freund - lich um fan - gen,
dim. Lieb mir ent - ge - gen lief. *(Solo)mf* 4. Sie tät mich

Abb. 47: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

9

fan - lich um - fan - gen, lie tät mich freund - lich um - fan - lich um - fan - gen, Sie gab mir viel der freund - lich um - fan - gen,

3
fan - gen, (2 Solo) *frespressivo* lie gab mir viel der Freud, nach ihr steht mein Ver - lan - gen, (je 1 Soli) lie gab mir viel lie gab mir viel

lie gab mir viel (2 Soli) *mf* der Freud, ja, Freud, lie gab mir viel (3 Soli) *assai f* der Freud, ja gen, nach ihr steht mein Ver - lan - gen, (2 Soli) *mf* gen, ich wünth ihr *f* der Freud, nach ihr steht mein Ver - lan - gen, nach ihr steht

(4 Soli) *poco f*
viel der Freud, ich wünth ihr viel der gu - ten Zeit! (4 Soli) *f*
viel der Freud, (4 Soli) ich wünth ihr viel der gu - ten Zeit!
viel der gu - ten Zeit, (4 Soli) ich wünth ihr viel der gu - ten Zeit!
mein - Ver - lan - gen, ich wünth ihr viel der gu - ten Zeit, ich wünth ihr viel der gu - ten Zeit!

Abb. 48: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

Var. 4 (Alle) *pp* Gedehnt

5. Und da ich auf - er wa - dhet,

5. Und da ich auf - er - wa - dhet,

5. Und da ich auf - er wa - dhet *mf espr.*

5. Und da ich auf - er - wa - dhet, ach, da war es al - les

pp ach, *p* da war es al - les

pp ach, *p* da war es al - les

pp ach, *p* da war es al - les

nicht, da war es al - les nicht, da war es al - les nicht:

pp 4 Mäßiges Zeitmaß *p*

- les nicht: denn nur die lich - ten Rö - fe -

- les nicht: denn nur die lich - ten Rös - lein, nur die

- les nicht: denn nur die lich - ten Rö - fe - lein, die Rö - fe -

denn nur die lich - ten Rö - fe - lein, die Rö - fe -

mf lein, die Rös - lein - fie - len - her - auf - mich.

mf lich - ter - Rös - lein - fie - len - her - auf - mich.

denn nur die lich - ten Rö - fe - lein - fie - len - her - auf -

lein, die fie - len her auf mich, die fie - len her auf

Abb. 49: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

13

set - zet mirs auf mein Haar, und set-zet mirs auf mein Haar, das

set - zet mirs auf mein Haar, und set - zet mirs auf mein Haar, das

poco mf

draus, ein Kränz - - - lein draus, und set - zet mirs auf mein Haar, auf mein Haar; das

set - - - zet mirs auf mein Haar, und set-zet mirs auf mein Haar, das

6 rit.

Krän-ze-lein tät mich er-freu- en viel län- ger denn ein

Kränz-lein tät mich er-freu- en viel län- ger, viel län- ger denn ein

Kränz - - - lein tät mich er freu- en viel län- ger denn ein

Kränz - - - lein tät mich er freu- en viel län- ger denn ein

a tempo Var. 8

Jahr.

Jahr.

p espr.

Jahr. 9. Und da das Jahr her-um-her war, das Kränz-lein mir ver-

Jahr. 9. Und da das Jahr her-um-her war, das Kränz-lein mir ver-

Jahr. 9. Und da das Jahr her-um-her war, das Kränz-lein mir ver-

Jahr. 9. Und da das Jahr her-um-her war, das Kränz-lein mir ver-

poco f

9. Was foll mir denn ein alt

lein mir ver-darb: was foll mir denn ein alt

darb, das Kränz-lein mir ver-darb: was foll mir denn ein alt

darb, das Kränz-lein mir ver-darb: was foll mir denn ein alt

Abb. 52: *Chorvariationen* op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

14

Lin - den - kranz, was foll mir denn der Kranz, da ich mein feins

Lin - den - kranz, was foll mir der Kranz, da ich mein

Lin - den - kranz, was foll mir denn der Kranz, da ich mein feins

Lin - den - kranz, was foll mir der Kranz, da ich mein feins

Var. 9 Ruhig (ohne zu schleppen)

poco *mp* Thema

Lieb er warb... 10. Das Lied - lein fei ge - fun - gen,

Lieb, mein feins Lieb er warb... 10. Das Lied - lein fei ge - fun - gen, der

Lieb er warb... 10. Das Lied - lein fei ge - fun - gen,

Lieb er warb... 10. Das Lied - lein fei ge - fun - gen,

mf

der Lieb - sten zu Dienft ge - macht. (7)

Lieb - sten zu Dienft ge - macht, zu Dienft ge - macht. (7)

der Lieb - sten zu Dienft ge - macht. (7)

der Lieb - sten zu Dienft ge - macht. (7)

ritard. *ff*

Ich wünsch ihr viel Freud und Won - ne und auch viel gu - ter Nacht. (7)

Ich wünsch ihr viel Freud und Won - ne und auch viel gu - ter Nacht. (7)

Ich wünsch ihr viel Freud und Won - ne und auch viel gu - ter Nacht. (7)

Ich wünsch ihr viel Freud und Won - ne und auch viel gu - ter Nacht. (7)

31228 Sticht. Druck von B. Schott's Söhne in Mainz

Abb. 53: Chorvariationen op. 28, Nr. 2. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlage IV: „Erwin Lendvai wetterte...“ (1958)

DEUTSCHER SAENGERBUND
50. Jg. (1958), Seiten 93 - 94
mit Faksimile-Beigabe

Erwin Lendvai wetterte . . .

Durch den Vorsitzenden des Sängerbundes Rheinland-Pfalz, Josef Schickel, kamen wir in den Besitz der Fotokopien von Aufzeichnungen Erwin Lendvais. Offenbar handelt es sich um den Entwurf eines Schreibens (1929?) an den Koblenzer MGV „Rheinland“, der auch im Besitz der Urschrift ist. Lendvai hat an den verschiedensten Orten Deutschlands Chöre dirigiert, so auch eine Zeit lang den bekannten Koblenzer Verein. So sehr Lendvai als schaffender Künstler unsere Bewunderung verdient, seine Fähigkeiten als Chorleiter (meist ist es bekanntlich umgekehrt!) waren nicht sonderlich groß. So kam es denn meist zu Differenzen zwischen ihm und den Chören, besonders, da Lendvai schnell die Geduld verlor. Von solchen Schwierigkeiten des Chorleiters handeln die nachfolgenden Aufzeichnungen, die uns heute nach so langer Zeit ein heiteres Schmunzeln entlocken. Auf der anderen Seite enthält die Niederschrift eine Menge sachlicher Gesichtspunkte, die heute noch Geltung haben. Als Ungar beherrschte Lendvai zwar die deutsche Sprache wie alle gebildeten Landsleute seiner Generation, aber bei der Wiedergabe der Ausführungen erwiesen sich gelegentlich kleine Retuschen im Interesse der gedanklichen Klarheit als zweckmäßig.

Disziplin

Ich bat gleich am Anfang meiner Tätigkeit die Herren, im Falle eines Verhindertheits durch Postkarte bei mir zu entschuldigen. Diese Bitte haben die Herren kaum zwei Wochen ernst genommen.

Es kam dennoch nur ganz selten vor, daß einer der Herren während der Probe den Saal verlassen hätte. Fast immer wurde ein vorzeitiges Verlassen der Probe vor Beginn derselben mir ordnungsgemäß gemeldet.

Allein der im I. Tenor sitzende R... hat sich seit Monaten ein disziplinwidriges Benehmen zuschulden kommen lassen. Er verlachte, verhöhnzte alles, was ich dem Chor angab, zumindest hat er sich spöttisch verhalten, hat aber direkt beleidigende Worte fallen lassen, die ich mit „empfindsamen“ Ohren fast durchwegs gehört habe. Aus diesbezüglichen Gründen ist eine Arbeitsgemeinschaft mit diesem Herrn unmöglich.

Einige Herren haben in letzter Zeit mit dem Kritisieren des Dirigenten begonnen. Das ist eine leichte Sache, kritisieren kann man ja alles. Ich habe das Kritisieren abzustellen versucht.

Disziplinwidrig ist es, technische Begebenheiten während der Probe auch auf die Straße hinauszutragen. Ganz abgesehen davon, daß ein gewisser Takt dem Sänger Worte der Verteidigung hätten einflößen sollen, falls dem Chor fernstehende Personen die künstlerische Betätigung in Frage gezogen hätten.

Es liegt nicht an mir, wenn einige Herren unsere Konzerte mit der Zigarre im Mund

vom Biertisch her verfolgen, wenn einige Herren kaum zur Probe kommen und dennoch die Eitelkeit sie zwingt im öffentlichen Konzert aufzutreten und eventuell die Leistung des Chores ins Schwanken zu bringen.

Intensität des Dirigenten.

Eine bis ins kleinste Detail ausgearbeitete Leistung ist nicht möglich durchzuführen, weil:

1. Die Herren immer noch zu unruhig sind.
2. Weil sie nicht in allen Proben anwesend sind.
3. Weil sie nicht immer ihre eigenen Noten mit wichtigen Bemerkungen versehen.
4. Weil sie schon in drei Tagen alles vergessen.
5. Weil dem Chorgesang gegenüber sie selbst nicht jene Intensität aufbringen, die Chöre, die auf Wettstreite gehen, mitzubringen pflegen. Eine gewisse Lappheit, Phlegma liegt dem Koblenzer Sänger im Blut.

Dennoch habe ich das erste Konzert bis auf die kleinsten Momente ausgearbeitet. — Wenn aber die Herren — so, wie es in allen Walzeraufführungen geschah — mich nicht ansehen, sondern den Text lesen, so ist eine Intensität nicht zu erreichen.

Welche Intensität der Tenor = Teil unseren Proben entgegenbrachte, zeigte jene schmachvolle Probe, die die Tenöre in der Clemensstraße durch massenhaftes Fehlen sabotiert haben. Während die Bässe voll bewußt ihrer Aufgabe pünktlich und fast ausnahmslos erschienen sind.

Meine Liebe zur Musik, meine eindring-

Abb. 54: „Erwin Lendvai wetterte...“. In: *Lied und Chor*, 50. Jg. 1958, 93-94. In: PBA Texte und Äusserungen.

liche Art Chöre einzustudieren, — man vergesse nicht, daß viele der Herren der Meinung waren, die Kompositionen meines Vorgängers intensiver korrekter einstudiert zu haben, als der Komponist selbst (nur nichts vergessen)! ermöglicht es mir, ohne besondere Anstrengung intensiv mit dem Chor zu arbeiten.

Das rheinische Lied

Zwar bin ich Ausländer; auch der große Dirigent Nikisch war Ungar, doch bin ich durchaus ein deutscher Komponist. Bin von Musikgelehrten in die Deutschen eingereicht worden. Ebenso hat der DSB im Nürnberger Katharinenbau mein Portrait und meine Manuskripte unter den deutschen Komponisten ausgestellt. — Wenn ich gegen das rheinische Lied sprach, so hatte ich nur einige leichte aber schlechte, musikalisch seichte Sachen im Sinn. Die Herren, die anlässlich der Wettstreite ein recht langes Programm abzuhören haben, merken automatisch, wo Seichtheit herrscht. Schlechte Musik meide ich im Sinne eines Fortschritts, den auch der MGV „Rheinland“ mitmachen muß. Immerhin habe ich vom Rheinländer Henrich zwei rheinische Chöre genauestens mit dem Chor durchgenommen und wiederholt aufgeführt.

Nie sprach ich gegen das rheinische Wesen, da ich selbst schon ein Trinklied mit rheinischem Wein (!) komponiert habe, das ich in meiner Bescheidenheit niemals dem Chor aufzudringen wagte. Einige meiner dirigierenden Komponistenkollegen machen direkt einen Kult mit ihren Schöpfungen. Also, da ich mich zum Rhein hingezogen fühle, darum hier Fuß gefaßt habe, mich hier wohlfühle, — ist es absurd, mir da mit dem oben mir verpönten rheinischen Lied Hammelbeine stellen zu wollen.

Gute rheinische Kompositionen, die ein Profil haben und nicht 1000mal Gesagtes wiederkauen — werde ich immer gerne mit dem Chor studieren. Ja, sollte ich eine Hilfe am Klavier bekommen, so soll der Chor ab 1. September alle zwei Wochen eine halbe Stunde nur solche Chöre lernen, die man in froher Geselligkeit, beim Schoppen Wein singen kann. Doch man vergesse nicht, daß wir Anfang Dezember ein gewaltiges Konzert zu erledigen haben, wo eine Anzahl berühmter Dirigenten den Psalm von Wüllner hören wollen und wir

tadellos singen müssen! — Und was können wir bislang? Kaum ein Drittel des Pensums!

Tempo, Tempo

Und darum meine mißverständene Schnelligkeit beim Einüben. Ich gestehe, daß ich die Herren in musikalischer Hinsicht überschätzt habe. Doch wie oft habe ich schon Stellen bankweise probiert! — Und haben dann die Herren total vergessen, daß kurz vor dem Walzerabend sie von den anstrengenden Proben mit unzähligen Wiederholungen kleinster Teile — überaus angestrengt, ja fast mutlos waren. Wie oft hörte ich: „Ja, es ist die höchste Zeit, daß wir diese Walzer erledigen...“

Wenn ich den Psalm, nach Ansicht der Herren gemessen, zu schnell probiert habe, so tat ich das im Angesicht des gewaltigen Programms! Aber warum die Sorge? Glaubt nur einer der Herren, daß ich mit halbem Können mich hinstellen will — um uns zu blamieren! Haben Sie Vertrauen zu meiner Autorität. Habe ich doch in Köln vor fertigen Dirigenten Vorträge über das Dirigieren abgehalten.

Dennoch schwächere Begabungen berücksichtigend, will ich langsam er vorwärts gehen. Ausarbeitung heikler Stellen, Chorerziehung, Mundstellung, Aussprache kann nur nach dem Rohaufbau erfolgen. Solange man die Intervalle nicht beherrscht, ist ein ins Detailgehen schädlich. Der Fachmann in dieser Sache bin ich. Es denke ein jeder bei sich gut nach, ob er im Laufe seiner Arbeit Einmischungen, Ratschläge, ja Kritiken so einmütig wie ich — von Nichtfachleuten gestattet hätte!?

Unzufriedene gibt es überall. Und wie mit mir, so werden Sie auch mit einem anderen unzufrieden sein. 180 Köpfe haben 280 Meinungen. Meine Kollegen haben durch die Bank mit solchen stimmungsmörderischen Anschlägen zu rechnen. Selbst die Angesehensten unter ihnen werden vom Laien bis aufs Blut gepeinigt. Dies bewies der Fall Kämpf (sein Sieg in Nürnberg) usw.

Da aber das musikalische Deutschland durch meine Direktion der MGV „Rheinland“ auf den Verein aufmerksam geworden ist — die Blätter beweisen das ja zur Genüge —, so ist dieses Stänkern unvorteilhaft für den Chor —. Mich kennt man.

Abb. 55: „Erwin Lendvai wetterte...“. In: *Lied und Chor*, 50. Jg. 1958, 93-94. In: PBA Texte und Äusserungen.

**Anlage V: Erwin Lendvais Korrekturen in
„Unterrichtsbriefen“ an seinen Schüler Max Büsler**

The image shows a handwritten musical score on four staves. The first two staves are labeled 'Müller' and 'Lendvai'. The third staff has the word 'wie oben' written below it. The fourth staff contains a complex musical passage with many corrections and annotations. At the top of the page, there is a handwritten note in German: 'Bei diesen Stellen verglichen mit dem Original. Überwiegend Korrekturen. Die letzten sind aber nicht über ein Komma hinweg.' The number '44' is written in the bottom left corner of the page.

Abb. 56: Erwin Lendvais Korrekturhinweise in Form eines synoptischen Vergleichs.
In: PBA Briefe an Max Büsler, 101.

The image shows a handwritten musical score with four systems of staves. The first system has a large 'X' over the first two staves. The second system has a bracketed section with handwritten notes: "Der Gedalt um M. B. in der 1. H. des 19. J. wird zum Vergleich." The third system has a bracketed section with handwritten notes: "Der Gedalt um M. B. in der 1. H. des 19. J. wird zum Vergleich." The fourth system has a bracketed section with handwritten notes: "Der Gedalt um M. B. in der 1. H. des 19. J. wird zum Vergleich." The score is written in a cursive style with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Abb. 57: Erwin Lendvais Korrekturhinweise in Form eines synoptischen Vergleichs.
In: PBA Briefe an Max Büsser, 102.

Die letzten Punkte sind besser aufwärts führen:

Hier wieder in C-Dur ist ein fundamentaler Fehler. Der Mittelteil besteht mindestens aus der Dominante. Wenn er überhaupt ist, ist er in eine veränderte Form der Dominante zu stellen. In welcher? In alle - die mit der Tonika-Domant in Verbindung stehen.

Abb. 58: Erwin Lendvais Korrekturhinweise in Form eines synoptischen Vergleichs.
 In: PBA Briefe an Max Büsser, 103.

Anlage VI: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.)

Es sprach der Historiker.

Es sprach auch ein Dirigent. Und nun will ~~sich~~ der bevormundete Komponist sich zum Worte melden. Seine Person ist dabei als Nebensache, unwesentlich zu verstehen; jedoch, die Sache geht ihn doch zumindest auch ein klein wenig an, handelt es sich doch hierbei ausschliesslich um sein Tun und Nichttun.

„Wie werde ich enregisch?“ – so betitelt sich ein vielbespötteltes Selbstschulungsbuch. Weiss einer nicht, wie er es seinem Ideal sagen, sich um eine Stellung bewerben, sein Testament abfassen soll, so gibt es für ihn ähnliche wohlfeile Führer, und gewiss ist schon so manche Braut entzückt gewesen von einer ~~se~~ blumigen Liebesbotschaft, und ~~die~~ Geschäftsarchive müssen voll mit derlei Schema-F-Briefen sein.

Scheinbar fehlt ein solches Vademecum für angehende und für sich bereits bewährte Komponisten unter dem Titel:

„Wie komponiere ich epocheecht?“

Über die Frage, wie man eigentlich komponieren müsste, darüber wird viel geschrieben von Menschen, die in Welt-, Kunst- und Musikgeschichte sich gut auskennen, die jedoch schöpferisch, also „kompositoristisch“ um den Nullpunkt herum stehen. Der eigentliche Ton-Schöpfer ist in ihren Augen ein ahnungsloser Waisenknabe, den man bevormunden, den man lenken und „richten“ soll. (Wie viele Kritiken liest man, die nicht an den Abonnenten, sondern direkt ~~be~~ ~~leh~~ ~~re~~ ~~nd~~ an den Komponisten sich wenden...) Nun, diese Historiker oder Musikaestheten diktieren die „werden-sollende“ Kunst. Sie sagen: So, wie bisher komponiert wurde, war zu individualistisch, zu kollektiv, zu polyphon, zu homophon, zu klassisch, zu romantisch, zu ich weisse nicht was, auf alle Fälle, es war nicht richtig. Individualistisch darf man nicht komponieren, denn so kann man keine Sklavenarbeit zu neuen Pyramiden ~~erhoffen~~; Kollektivistisch? Das ist ja doch faschistisch oder bolschevistisch.

Abb. 59: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlagen

2.
Polyphon? Das ist das längstverlungene Feudalzeitalter, Homophon? Das ist romantisch-bourgoisheit mit "passiv-zerfliessender Ideologie" gewürzt; klassisch ist verkalkter Akademismus, modern aber "bindungslos-atonal". Beobachtet der Komponist die symmetrische Form, so ist das einem Mode-Kritiker autoritär-abhängige Schablonarbeit; schreibt er ohne Form, so ist das vor dem gestrengen Richter seichtes Potpourris. Lieber Komponist, Du kannst machen was du willst, es bleibt beim "Seltsamen Spazierritt", - da dürfte der Vater nicht auf dem Esel reiten und den Sohn per pedes neben ihm gehen lassen, umgekehrt, der Sohn am Esel war auch falsch, beide auf dem Esel war ebenso verfehlt, als beide zu Fuss neben dem Langohr, - nun banden sie die Vorder und Hinterbeine des Tieres zusammen, zogen einen Baumast durch und trugen es heim. Früher konnte man anstandslos ^{homo} XXIXphon schreiben, denn wen kümmerte es beim Komponieren, dass Homophonie "völlig die Ideologie des zur vollen ~~ent~~-Persönlichkeit herangereiften, durch ökonomische Entwicklung gehobenen Menschen" sei, und das war das Vorrecht der Venediger um das XVII. Jahrhundert und dauerte bis zur "politisch-geschlagenen Bourgeoisie" mit "passiv-zerfliessenden" Romantik als Ideologie, die nun vorbei ist, Würde er nun vor Schreck vor der neuen Vorschrift sich polyphoner Mittel bedienen, so nähert er sich der Gefahr "nicht kollektivistisch, sondern eine nur halb-individuelle Musik der ökonomisch auf dem Handelskapital beruhenden Gesellschaft" zu propagieren. ^{Schlagerwort hin, Schlagwort her und wir erhalten unsere Bewegung} ~~Wir sind eben total anders~~ ^{Was wir sind, das erwert ist,} ~~der~~ ^{Kann} der Komponist täglich am Zeitungsbarometer ~~(seiner Einstellung)~~ ablesen, sodann seinen Bleistift spitzen und laut gegenwärtiger Epochewert-Indexziffer, tunlichst unökonomisch-antikapitalistisch-kollektivistisch, oder je nach Regierungswechsel umgekehrt, draufloskomponieren. Am besten "heroisch" (ein Wort, das unsere Faustrechtzeit ungemein liebt), - wobei er "historisch-materialistisch" sich zurechtstutzend der mittelalterlich-gebundenen Gesellschaft, "da sie keinen Sozialismus entdecken lässt" einen verachtungsfesten Fasstritt versetzt... So soll man Werke schaffen. Tut man es nicht, so ist man eine zu bevermündender Waisenknabe alten Gerrüges. Freiheit? Läch ^{erliche} ~~erliche~~ Mumie, wo doch alles nach schriftunspolizeilicher Vor-

Abb. 60: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlagen

3.
schrift sich blindlings fiegend zu parieren hat. Komponiert man gegen dies-
Verordnungen, so werden "Kenntnisse verwendet um zu warnen", wobei nicht der
Komponist, sondern der Anführende "gewarnt" sein soll... (~~Auftrag zur~~ Boykottage!)

Je nun, soll der Vater oder der Sohn den Esel besteigen? - Söll' nun Poly-
phonie o d e r Homophonie aus-epochalen Gründen gestattet sein?, - also:
ad 1/ b e i d e , denn jene Erlaubnis erteilende Behörde "ist nicht dagege-
(!), dass Arbeitersänger hochwertige polyphone und homophone Musikwerke
singen" - ob mit epochalen Grenzen? Ad 2/ k e i n e s der beiden, denn
laut Belehrungen bildet ja die Homophonie das erlöschte Mchopol verfloesse-
ner Jahrhunderte, - andererseits ~~in~~ die Polyphonie mit Bach und Händel aus-
gestorben. Es bleibt nichts anderes übrig als scheinbar ein Kompromiss zu
schliessen und sich der ~~Mischech~~ Fantastopolonie zu bedienen. Oder zum
Kuckuck, wie soll das Zeug heissen? Jedenfalls muss alsdann diese kollek-
tivistisch-antikapitalistisch, individualit^{ät} gesäuberte heroisch-aktivierte,
schrifttums-polizeilich-zugelassene Kunstvorschrift das einzig richtige
sein.

Das Lösungswort des Übergangszeit-Komponisten heisst: Umlernen! Nichts
wie un! Heute sing wir noch traurig-verokononisierte ~~Mischech~~ epoche Epochen-
bestatter der ~~Weltkriege~~ Nr 1, solcherweise nicht mehr in ~~st~~ stände Sänger und
Zuhörer zu "aktivieren"; sie schlafen bei unseren feudal-ökonomischen Ton-
kapitalismen, bei unseren Bindungslosen Brockenhausplunder einstiger längst-
überlebter Herrlichkeiten ein.

Schade, dass diese neue Schreibvorschrift noch nicht in Watte verpackt und
etikettiert gebrauchsfertig zu beziehen ist, denn wie ihr Urheber es mit

grosser Offenheit bekundet, ~~WIM~~ "wird sie erst in Jahrzehnte, entstehen";
wenn sie schon heute verkündet wird, so handelt es sich um eine, Jahrzehnte
vorausahnende p r o p h e t i s c h e G a b e , deren zufolge schon

jetzt jedes naive Schaffen als unnützer Zeitvertreib, fahr^{lässige} ~~Vermeid~~
kolportierte, individualistisch-kapitalistische, unheroisch-zerfliessende
Mache zu brandmarken, auszurotten, auszutügen ist. - Wir müssen also die näch-
sten Jahrzehnte parademässig stillgestanden, in tonlosen Zustand abwarten,
heisst es doch: "Das moderne Bürgertum hatte sich in der Homophonie eine
ihm gleiche Musik geschaffen. Soll das Proletariat nicht zu e t w a s
N e u e m , viel Grösseren gelangen können, als die bisherige Polyphonie
und Homophonie bat? Zu... etwas... Neuem... Dritten...?"

Man verstehe: Musik ist in technischer Beziehung entweder polyphon oder

Abb. 61: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlagen

4.
homophon, mitunter ~~XXXXXXX~~ in einander verzahnt gestaltet. Nun, in Jahrzehnten soll dieses "etwas Neues" soziologisch etikettiert fix-und-fertig dastehen. Da wir aber jenes so glückliches Jahrzehnt noch nicht erklimmen haben, so... so etikettiert man ~~die vergangenen, man benennt sie~~ soziologisch, ~~ökonomisch, politisch, militärisch, verkehrstechnisch~~ ^{die noch lebenswarme Produktion}, alles so gelahrt, so durchaus proletarisch - und rubriziert, klassifiziert, katalogisiert, alles hübsch "im Sinne historisch-materialistischer Prinzipien", wie gesagt "aus dieser Beschäftigung kommend", katzenhaft das Mausem nicht lassen könnend. Dabei bildet der zeitgenießende Komponist das "Ge-
strüpp, von dem Her Weg zu reinigen" ist...!

Was nun jenes mysteriöse "etwas Neues" bedeuten soll, dafür wird ein Guckloch ~~in die~~ ^{aus der} verhängte, Gegenwart ~~angeschnitten~~, denn

"Tonmontagen und Chormontagen"

werden entstehen, ganz im Sinne der von grosser Kunst strotzenden "Photomontagen" der illustrierten Blätter unsrer schaulustigen, lesefaulen Gegenwart, - der ein Shakespeare im Kino doch viel lieber ist. Zeitgetreu: Reportage, Kolportage, Tonmontage und Chormontage; ~~XXX~~ der Sänger/ist ^{bestenfalls} eine Muffe, eine Splinte, ein Nippel am Schaltapparat der Zirkusmontage; der Dirigent hat sodann als zugelassener Tonmonteur im ~~schönen~~ ^{schönen} Maschinistenanzug mit Zöllstock an der Hosennaht ^{wäre} ~~die~~ Chormontage als höchste Kunstleistung anzusehen. Hiergegen "Oper und Sinfonie, aus bürgerlichen Unterhaltungs- und Zerstreungsbedürfnissen hervorgewachsen" weichen den "lebendigen Chormontagen".

Wird es in der Tat so weit kommen? - Nun, es wird behauptet: "Dem Säugling kann man doch nicht sagen, wie seine Eigenschaften ~~XXX~~ als Erwachsener sein werden". ^{recht} ^{genü} Das ist ja bescheiden, leider aber hat man vorsorglich, der Zukunft und ihrer ~~XX~~ ^{XX} Montage ~~genü~~ des Säuglings Eltern mausetot, weil sie als Homophonisten die "Natur studierten" (was haben Polyphonisten studiert?) - und drum heute noch kapitalistisch verankert, "bindungslos" sind, - ~~aber~~ es kommt eben auf Bindung, Bändigung, Fesselung und Erdrosselung an. Nur in Frag?... Also warnt der historisch-materialistische Musikhistoriker, er warnt und zerstört am liebsten zugleich. Er (!) "ist dafür", - er (!) "ist nicht dagegen", er "beobachtet" und das Heilsamste was er tut: "er stützt". Wie muss ~~XXXX~~ ein solch gnadenreicher Mensch sich fühlen?...

~. ~

Abb. 62: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlagen

In der Tat: Nur in einer "zerrissenen, zerklüfteten Zeitepoche" kann
XXXXXX man so denken. - Mit Schauern sieht man in die Welt der gegenwärtigen
aktivitätsdürstigen Besserwisser hinein: Er analysiert retrospektiv
auf historischer Basis, auf einer Basis, die niemals als Grundlage
dienen kann, denn die Geschichte bildet ^{keine Wiederholungen,} keine abgeschlossenen Kreise, sondern
Spirale, deren Durchmesser sich ständig ändern; er zerlegt, zertrümmert
im Wahn der "kommenden Jahrzehnten", - das was da ist; worüber er sich
freuen dürfte, das merkt er nicht, und wenn schon, so misstraut er -
scheinbar durch ~~das~~ Selbsterlebnis - zeitgenössischer Produktion. Er ist
kein V a s a r i, der seine Zeitgenossen verstehend, ihr Werk liebend, den
Menschen den Weg zum Kunstverständnis, zum Kunsterlebnis bahnt, sondern er
ist ein eiskalter historischer Theoretiker mit auf Bücherweisheit fundier-
tem soziologiewissenschaftlichem Einschlag, der das Seinsollende aus noto-
rischer Unfruchtbarkeit ^{des Wesensmäßig, der inneren des Arbeiterinnerschaft} herauspredigt. Er ist ein sportmässiger Opponent.
Das was er betastet, das etikettiert er und versenkt es in Mottenschutzsäk-
ke; - ^{hingegen} das, was noch im ^{Schnee} fernen Jahrzehnten schlummert, darauf baut er unge-
heure Ton- und Chormontagen mit ökonomiefreien Schaltapparaturen und
mit bindungsfesten Dieselmotoren.
An wen richtet sich diese ^{Absicht einer} ~~Art~~ Darstellung der zeitgenössischen Produktion?
Die es vor allem angeht, die Komponisten, die haben noch nie laut histori-
scher Rückblicke, laut schrifttumspolizeilicher Vorschriften nur einen ein-
zigen "polyphonen Akkord" oder einen "homophonen Kontrapunkt" solcher klugen
Weisungen zufolge der Welt geschenkt. Man schreibt das WAS und das WIE
so wie man es zu Papier bringen muss. Dieses Muss-Diktat kommt von In-
nen. Das WAS ist die Widerspiegelung seiner Zeit, - das WIE eine rein kunst-
technische Frage, die ebenfalls ^{selbst} Selbstbesinnung und Selbstbestimmung ge-
hört. Ob ~~XXXXXX~~ poly- oder homophon ist total dem Ermessen des Komponie-
renden überlassen. Er schöpft aus L i e b e, aus dem gewaltigen Welt-Eros
der Menschenverbrüderung, die nicht Gesetzen, sondern dem eigenen Gewissen,
die man der Menschheit schuldet, folgt. Er singt wie sein Schnabel ge-
schrieben ist. Mancher singt mit homophonen Schnabel und manch ~~a~~ mit polyphonen.

Abb. 63: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

5.

Summa cuius!

Immer ist es s e i n Schnabel. Keiner von uns ist imstande einen Chorsatz so zu schreiben, dass man es nicht sofort merken könnte, (der Merker muss allerdings Fachmann sein!), dass dieses Werk h e u t e und nicht etwa zu Palestrinas Zeiten entstand. Verwechslungen sind absolut unmöglich. Hässerlich mag eine gewisse Ähnlichkeit vorhanden sein, und doch kein einziger Takt wäre vormals akkurat so geschrieben worden.

Die Anwendung homophoner oder polyphoner XXXX Schreibweise liegt in der Bewertung der Textunterlage: Manche Texte wünschen schlichte, homophone *Ver-*tonung, ~~was~~ *andere wiederum* fordern geradezu auf, die musikalische Textauslegung im Imitationsstyl zu bringen. Die Imitationsform ist ~~sonst~~ *sonst* durch die Deklamation bedingt, die zumeist Einheitlichkeit ~~in~~ *in Teufell fordert.*

Ich behaupte: Ein Komponist, der kritischer Vorurteilung zufolge konzipiert, ist k e i n Komponist. Er hat annodazumal sich das nötige Schulwissen angeeignet; mit dieser Präparation ist ihm kein Werk geglückt. Er musste erst das Schulwissen v e r g e s s e n ! Dann noch einmal, eigenem Trieb folgend sein Können neu aufgebaut, das Können sich "handgerecht" gemacht. Was ihn nun von innen heraus bewegt, das setzt er kraft seines Könnens in Tonform um, denn nun kann er, was er will. Kann er aber das, was die Leute am Nullpunkt an seinem Werk auszusetzen haben auf dieses Kommando hin beal- gen und sich in 180 Grad fortbewegen, so kann er getrost jeglichen weiteren Noterpapierkauf einstellen. Denn: Entweder schafft er aus dem Vollgefühl seiner Mission, seines ureigenen ICMS, oder er ist unzähligen, sich ~~an~~ *an* ~~XXXXXXX~~ widersprechenden Meinungen und Besserwisereien ausgesetzt und wird im Ströme der Zeit und von ihrer Mode fortgeschwemmt, dorthin, wo man Chöre montiert.

Was geschieht noch?

Dass Chordirigenten, die menschlich und künstlich ohh unsicher sind, noch unsicherer werden. Er nimmt die schillernden Intellektualismen, ihre Phrasen, Sentenzen, Nomenklaturen, *Et. Valtzabel,* die historischen Gummistempel, den ganzen Mechanismus materialistischer Geschichtsschreibung à la Oswald Spengler in sich kritiklos auf, es imponiert ihm die geschliffene Schreibweise (gedrucktes Geistesg^{ut} hat stets etwas *Authentisches* an sich), sieht ~~er~~ *verbleibt* dem Fussballspiel mit Jahrhunderten ~~und~~ *an*, und weise nicht am End, soll er sich

Abb. 64: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlagen

7.

"dem Problem der Kunstmusik, die erst in Jahrzehnten entstehen wird" mit Haut und Haar verschreiben, - oder. X soll er seinen besten Gewissen folgend Musikwerke seiner Zeit weiter - ohne Etiketten versehen - weiter der Bekanntmachung wert empfinden und darum öffentlich zu Gehör bringen.

Und was den S ä n g e r betrifft:

Den Sänger interessieren diese Probleme im Rauchfang zukünftiger Jahrzehnte hängend am allerwenigsten. Er ist mental viel zu gesund und intellektuell nicht bedrückt. Ganz andere Probleme hat er zu wälzen; sie lauten: Achtung vor dem Werk, - Geduld gegenüber dem Neuen und daher Ungewohnten. Sodann richtig atmen und richtig singen, rein intonieren, Noten lesenkönnen, pünktlich die Proben besuchen, seinen Verein verjüngern helfen, und dessen gewiss sein, dass die Wege nicht Historiker warnend fegen, sondern das verrichtet schon die Eisenbesen der Zeit!

Erwin Lendvai!

Abb. 65: „Es sprach der Historiker“ (Manuskript Lendvais; o.D.).

Anlage VII: Melchior Franck: Passions-Motette (aus: Schola cantorum Heft 1) (1927)

5

Heft I

1

Aufführung dieses Werkes ist nur gestattet, wenn der Veranstalter das Aufführungsrecht erworben u. nachweislich vorher das gesamte Notenumaterial aus erster Hand bezogen hat. Das Ausleihen und Abschreiben ist verboten.
 Leipzig: Gebrüder Hug & Co Musikverlag.

Passions-Motette

Melchior Franck

Poco andante [M. M. $\text{♩} = 76$]

G. H. 6928 Aufführungsrecht vorbehalten

Abb. 66: Passions-Motette (Melchior Franck). In: *Schola cantorum* Heft 1. Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

Anlagen

6

15 *p* *cresc.* - - - *f* *mp*
 son-dern hat ihn für uns Al - le da - hin - ge - ge - ben, wie
p *cresc.* - - - *f* *mp*
 son-dern hat ihn für uns Al - le da - hin - ge - ge - ben, wie
p *cresc.* - - - *f* *mp*
 son-dern hat ihn für uns Al - le da - hin - ge - ge - ben, wie
p *cresc.* - - - *f* *mp*
 son-dern hat ihn für uns Al - le da - hin - ge - ge - ben, wie

20 *cresc.* - - - *f* *poco f*
 sollt' er uns mit ihm nicht al - les schenken? Wer will die Aus - er - wähl - ten
cresc. - - - *f* *poco f*
 sollt' er uns mit ihm nicht al - les schenken? Wer will die Aus - er - wähl - ten
cresc. - - - *f* *poco f*
 sollt' er uns mit ihm nicht al - les schenken? Wer will die Aus - er - wähl - ten
cresc. - - - *f* *poco f*
 sollt' er uns mit ihm nicht al - les schenken? Wer will die Aus - er - wähl - ten

25 *p* *mf* *f*
 Got - tes be - schul - di - gen? Wis - set ihr: Go(tt) - tt ist hie der
p *mf* *f*
 Got - tes be - schul - di - gen? Wis - set ihr: Go(tt) - tt ist hie der
p *mf* *f*
 Got - tes be - schul - di - gen? Wis - set ihr: Go(tt) - tt ist hie der
p *mf* *f*
 Got - tes be - schul - di - gen? Wis - set ihr: Go(tt) - tt ist hie der

30 *mp* *mf*
 - rgerecht wal - fet, wer will ver - dam - men? Hö - ret dies Wort.
mp *mf*
 - rgerecht wal - fet, wer will ver - dam - men? Hö - ret dies Wort.
mp *mf*
 - rgerecht wal - fet, wer will ver - dam - men? Hö - ret dies Wort.
mp *mf*
 - rgerecht wal - fet, wer will ver - dam - men? Hö - ret dies Wort.

G. H. 6928

Abb. 67: Passions-Motette (Melchior Franck). In: *Schola cantorum* Heft 1. Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

Anlagen

7

35 *f* *dim.* *p* *cre - - scen-*
 Chri - stus ist hie der ge - stor - ben ist, ja viel - mehr der auch
f *dim.* *p* *cre - - scen-*
 Chri - stus ist hie der ge - stor - ben ist, ja viel - mehr der auch
f *dim.* *p* *cre - - scen-*
 Chri - stus ist hie der ge - stor - ben ist, ja viel - mehr der auch
 Chri - stus ist hie der ge - stor - ben ist, ja viel - mehr der auch

40 (hoch) - do - *f*
 auf - er - we(k) - ket ist, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver -
f *f* *f*
 auf - er - we(k) - ket ist, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver -
f *f* *f*
 auf - er - we(k) - ket ist, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver - tritt
 auf - er - we(k) - ket ist, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver -

45 *f*
 tritt uns, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver - tritt
f *f* *f*
 tritt uns, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver - tritt
f *f* *f*
 tritt uns, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver - tritt
 tritt uns, wel - cher ist zur Rech - ten Got - ttes und ver - tritt

50 *p* *pp* *ritard.*
 uns, un - ser Sin - - nen und Tun.
p *pp* *pp*
 uns, un - ser Sin - - nen, un - ser Sin - nen und Tun.
p *pp* *pp*
 uns, un - ser Sin - - nen, un - ser Sin - nen und Tun.
p *pp* *pp*
 uns, un - ser Sin - - nen, un - ser Sin - nen und Tun.

G. H. 6928

Abb. 68: Passions-Motette (Melchior Franck). In: *Schola cantorum* Heft 1. Copyright ©1927 Hug Musikverlage, Zürich.

Anlage VIII: Beiträge Lendvais sowie pädagogische Hinweise im *Lobeda-Singebuch für Männerchor* (1931/1933)

Nachfolgende Bearbeitungen beziehungsweise Neukompositionen Lendvais wurden in den *Lobeda-Singebücher* aufgenommen (auf methodische oder didaktische Hinweise wird hingewiesen):

Band 1 (1931)

1. Adoramus te, Christe [Erwin Lendvai]: mit Textübersetzung.
2. Auferstehung [Auferstehn, ja auferstehn (Carl Heinrich Graun; Text: Friedrich Gottlieb Klopstock)]: In diesem Chorsatz verwendet Lendvai die gestrichelten Taktstriche, mit denen er auch in *Schola cantorum* und *Der polyphone Männerchor* arbeitet.
3. Aus tiefer Not schrei ich zu dir [Martin Luther, 1524]: Mit Probehinweisen und Übungen versehen.
4. Dem Volke [Uns ward das Los gegeben, ein freies Volk (Weise: Freiheitslied der Geusen 1568; Text: Werner Gneist)].
5. Der Gerettete [Wer klopft an das Tor (Irische Ballade (Jomen o Nuk); Übertragung ins Deutsche von Hermann Erdlen; Irische Volksweise)].
6. Der Reiter [Der Reiter spreitet seinen Mantel aus; o. A.]: Mit Intonationsstudien zum Leitton.
7. Der rheinische Wein [Seht doch, wie der Rheinwein tanzt (Text und Lied: Adam Krieger)].
8. Deutsche Handelshymne [Wer schuf aus Strom und Meeren (Weise: Freiheitslied der Geusen 1568 (Neuere Weise))].
9. Deutsches Trinklied [Bacchus soll uns Führer sein (G.G. Gastoldi)].
10. Die Nachtigall [Sitzt ein schöns Vögelein (altes Scherzlied)].
11. Es ging ein Maidlein zarte [Volkslied]: Hier werden mit eckigen Klammern hervorzuhebende Stimmen im Notenbild gekennzeichnet, ferner werden Programmheftinweise gegeben.

12. Gute Nacht [Gute Nacht, gut Nacht, mein feines Lieb (Ein älteres Ständchen vom Mittelrhein; Volksweise)]: wird als „polyphone Chorstudie“ bezeichnet, mit hinzugefügten Intonationsstudie für den 1. Bass.⁵⁶⁶
13. Hans Spielmann [Hans Spielmann der hat eine einzige Kuh (Norwegisches Tanzlied)].
14. Ich habe den Frühling gesehen [(Pommersches Volkslied, Weise nach A. Birlinger und W. Crecelius, Deutsche Lieder, Heilbronn, 1876)]: Hinweis zum Chorklang durch Stimmeneinsätze. Chorschluss der zweiten Strophe mit zwei Möglichkeiten.
15. Jütländisches Tanzlied [Guten Abend euch allen hier beisamm (jütl. Tanzlied)]: Mit dirigiertechischem Hinweis zum 6/8 Schlag (=2/4).
16. Liebeszauber [Mädel, schau mir ins Gesicht (J.A.P. Schulz; Text: G.A. Bürger)]: Mit Übungen für Tenor und Bass versehen.
17. Lügenmärchen [Ich will euch erzählen (Scherzlied aus Pommern)]: Zusatz „Vers 5 rit.“
18. Mein Mädel [Mein Mädel hat einen Rosenmund (Wilhelm von Zuccalmaglio; Hessisches Volkslied)]: Hinweis „Vers 4 *molto rit.*“.
19. Nachtlied [Nacht und Still´ ist um mich her (H.G. Nägeli; Text: Heinrich Christian Ludwig Senf)].
20. Neujahrslied [Er ruft der Sonn und schafft den Mond (C. Ph. E. Bach; Text: Ch. F. Gellert)]: Mit probenmethodischen Studien primär für den 2. Bass.
21. Nicht so traurig, nicht so sehr [J. S. Bach, Melodie aus dem Jahre 1714; Text: Paul Gerhardt].
22. Raubfehdelied [Nu huß, sprach der Michel von Wolkenstein (Text und Lied: Oswald von Wolkenstein)].
23. Susani [Vom Himmel hoch, o Engel, kommt! (Weihnachtslied aus dem 17. Jahrhundert)].
24. Treue [Jetzt hab i mei Treuheit im Garten (Österreichisches Volkslied)].
25. Turnermarsch [Wohlan mit frischem, freiem Mut (Erwin Lendvai; Text: Manfred Kreps)].

⁵⁶⁶ Zu diesem Chorsatz siehe Brusniak 2008a, 202-205.

26. Vom Ritter und der Königstochter [Es ritt ein Ritter wohl durch den Ried (alte Volksweise aus Nicolais „Kleynem feynen Almanach“)].
27. Von der edlen Musik [Der hat hingegeben das ewige Leben (Valentin Rathgeber; „Augsburger Tafelkonfect“ 1733)].⁵⁶⁷
28. Wach auf, du Teutsches Reich! [Sichers Teutschland, schläfst du noch; aus dem 30jährigen Krieg].

Band 2 (1933)

1. Die ferne Geige [Berg und Ufersteige (Text: Max Geißler)].
2. Mondvögel [Mondvögel mit bleiernen Schwingen (Text: Alexander Bernus)].

Im Anhang des zweiten Bandes findet sich eine alphabetische Auflistung der „zeitgenössischen Mitarbeiter“. Hier finden sich neben Erwin Lendvai und Walter Rein auch Komponisten wie Hugo Distler, Armin Knab und Kurth Thomas.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Zu Valentin-Rathgeber-Bearbeitungen in den Volksliederbüchern siehe Brusniak 2007a, 77-106.

⁵⁶⁸ Vgl. Hannemann, C. (1933) *Lobeda-Singebuch für Männerchöre*. Hamburg: Deutschnationaler Handlungsgehilfen-Verband. Auf dem Umschlagblatt eines Sonderdrucks zu Walter Reins Männerchorsatz *Muß i denn zum Städtele hinaus* werden ebenfalls etliche Mitarbeiter namentlich erwähnt. Neben dem Herausgeber Carl Hannemann werden genannt: „Erwin Lendvai, Walter Rein, Armin Knab, Ludwig Weber, Ernst-Lothar von Knorr, Hans Lang, Hermann Erdlen, Karl Marx, Kurth Thomas, Ottmar Gerster, Hugo Distler, Otto Sigl, Paul Kickstat, Walter Kraft, Max Maier, [„u. a.“].“

Anlage IX: Anschreiben der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch für die Jugend mit Grundsätzen für die Bearbeitung (Juli 1928)

Staatliche Kommission
für das Volksliederbuch für die Jugend

Juli 1928
Berlin, im April 1927

Hochgeehrter Herr!

Namens der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch für die Jugend erlaube ich mir anzufragen, ob Sie geneigt wären, die Bearbeitung der beigegeführten Lieder zu übernehmen.

Bestimmung
des Werkes

Wir sind sicher, daß Sie uns helfen wollen, an einem Werke mitzuarbeiten, mit dem der Staat die Jugend und das ganze Volk beschenken will. Es ist unsere Absicht, die Schule in den Mittelpunkt der gesamten Volks- und Jugendmusikpflege zu stellen. Das Buch ist daher zunächst für alle Schulgattungen, Volks- und höhere Schulen, d. h. für junge Menschen vom 12. bis zum 19. oder 20. Lebensjahr, bestimmt, will aber darüber hinaus im weitesten Umfange der vokalen Jugend-, Volks- und Hausmusik dienen.

Dieser besondere Zweck des Buches erfordert für die Bearbeitungen gewisse Richtlinien, die wir in den beigegeführten »Grundsätzen« festgelegt haben.

Es dürfte indessen nützlich sein, zu Ihrer eigenen Orientierung hier noch einiges über die Absichten bei der Anlage und Durchführung des Werkes zu sagen.

Einteilung
des Werkes

Das ganze Werk erscheint in drei Bänden. Ein Band wird Kompositionen und Volksliedsbearbeitungen für gemischte Stimmen enthalten (gemischten Chor, 2, 3, 4 oder mehr Stimmen, zum Teil mit Instrumentalbegleitung — obligat oder ad libitum —). Ein weiterer Band soll nur Kompositionen und Bearbeitungen für gleiche Stimmen (einstimmig, zwei- bis vierstimmig, mit oder ohne Instrumentalbegleitung — obligat oder ad libitum —) bringen, ein dritter Band Sololieder mit Begleitung (Klavier, gelegentlich auch andere Instrumente). Der Inhalt jedes Bandes stellt eine Auswahl aus der gesamten Kunst- und Volksliedliteratur von der ältesten bis in die neueste Zeit dar.

Arten der
Bearbeitung

Ein großer Teil der alten und neueren Volkslieder soll aber von Meistern unsrer Zeit neu bearbeitet werden. Hierfür kommen alle Arten des Sanges in Betracht: Einstimmigkeit, Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit, mit und ohne Instrumentalbegleitung, obligat oder ad libitum. Es ist indessen unumgänglich notwendig, daß bei den Bearbeitungen die Gefahr der Gleichmäßigkeit vermieden wird, und dies veranlaßt uns, den geschätzten Mitarbeitern für jedes Lied eine Anregung wegen des Sanges zu geben, ohne daß dadurch dem künstlerischen Schaffen Fesseln angelegt werden sollen. Diese Anregungen sind das Ergebnis sorgfältiger Erwägungen. Wünscht jedoch der Bearbeiter in besonderen Fällen davon abzuweichen, so steht ihm dies selbstverständlich frei.

Da unser Werk in erster Linie für Schulen und auch darüber hinaus zunächst für jugendliche Stimmen gedacht ist, muß bei den neuen Bearbeitungen die Ausführbarkeit durch solche Stimmen stets berücksichtigt werden. In den beigegeführten »Grundsätzen« wird darüber ausführlich gesprochen.

Abb. 69: Anschreiben der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch für die Jugend mit kompositorischen Grundsätzen der Bearbeitung. In Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

Da der zweite Band (— mit Bearbeitungen für gleiche Stimmen —) für Mädchenschulen und auch für Knabenschulen, in deren Oberklassen nur jugendliche Männerstimmen sind, gleichmäßig brauchbar sein soll, so müssen diese Sätze für gleiche Stimmen möglichst derart gestaltet sein, daß sie von allen Stimmgattungen, also sowohl von Knaben- oder Mädchen- wie auch von jugendlichen Männerstimmen beliebig ausgeführt werden können.

Von besonderer Bedeutung ist dies für die Sätze mit Instrumentalbegleitung. Wenn diese in der Mehrzahl ebenfalls so eingerichtet werden, daß sie, ohne gegen die musikalischen Regeln zu verstoßen, beliebig für hohe oder tiefe Stimmen ausführbar sind, so wird dies einen außerordentlichen Vorteil für unser Werk bedeuten. Aus dieser Erwägung heraus wird auch vorgeschlagen, alle Sätze (auch A-cappella-Sätze), die nicht ganz ausdrücklich nur für Männerstimmen gedacht sind, in allen Stimmen im Violinschlüssel (eventuell mit einer in Klammer darunter zu setzenden 8) zu notieren.

Äußere
Bedingungen

Für den erwünschten Fall Ihrer Zusage, die Sie uns freundlichst auf beiliegender Karte übermitteln wollen, bitten wir, Ihre Bearbeitungen uns binnen 14 Tagen einzusenden. Sollte es Ihnen nicht möglich sein, diesen Zeitpunkt einzuhalten, so bitten wir um umgehende Mitteilung der Ihnen möglichen kürzesten Frist. Die Kommission ist an einen bestimmten, nahen Zeitpunkt des Erscheinens gebunden und deshalb leider gezwungen, auf größte Beschleunigung zu dringen.

Die Vergütung für jede Bearbeitung beträgt — wie bisher — 40 R./.

Im Auftrage der Kommission

Max Friedlaender, Dr. phil. et jur. h. c., Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Vorsitzender
Neue Adresse: Berlin-Lichkamp, Neuferrallee 7

Karl Lütge, Geschäftsführendes Mitglied der Kommission
Adresse: Charlottenburg 5, Dernburgstr. 46

Alle Sendungen und Zuschriften
werden an die Geschäftsstelle erbeten. Adresse: Herrn
Karl Lütge, Charlottenburg 5, Dernburgstr. 46.

Abb. 70: Anschreiben der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch für die Jugend mit kompositorischen Grundsätzen der Bearbeitung. In Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

Grundsätze für die Bearbeitung

Den Herren Bearbeitern wird die Beobachtung der folgenden, von der Arbeitskommission aufgestellten Grundsätze dringend ans Herz gelegt:

1. Unbedingte Innehaltung der hier angegebenen Stimmgrenzen:



Alle Sätze, die ebenso für jugendliche Männerstimmen wie für Knaben- oder Mädchenstimmen ausführbar gedacht sind, bitten wir im Violinschlüssel zu notieren (vgl. Anschrift!), also:



2. Vermeidung einer Zäufung der Grenztöne, besonders auch einer hohen oder tiefen Anfangslage.
3. Alle Stimmen sollen auch bei homophonem Satz sangbar und möglichst melodisch selbstständig geführt werden. Erwünscht sind auch Bearbeitungen mit der gegebenen Melodie in einer Mittelstimme oder der Unterstimme.
4. Dabei muß in der Stimmführung bei aller künstlerischen Gestaltung technische Einfachheit und innere Schlichtheit so weit gewahrt bleiben, daß nicht die Gefahr der Unausführbarkeit für Schulen eintritt.
5. Für die Verbindung von Instrumenten mit dem Vokalsatz kommen in Betracht: Geigen und andere Streichinstrumente (Bratschen möglichst selten), auch Flöte, Laute (diese beim Chorlied möglichst in Verbindung mit anderen Instrumenten) und in besonderen Fällen auch Klavier.
6. Für den Instrumentalsatz gelten Punkt 2 bis 4 in entsprechender Anwendung. Geigenstimmen sollten nur selten in die dritte Lage geführt werden.
7. Die melodische und rhythmische Fassung der Melodien bitten wir ebenso wie die Tonart der Vorlage beizubehalten.
8. Jede Nummer muß als einzelnes Manuskript geschrieben, keinesfalls dürfen mehrere Nummern auf einem Blatt vereinigt werden.
9. Bei Bearbeitungen mit Instrumentalbegleitung muß der Komponist möglichst genau seine Absichten aussprechen, ob die Instrumentalbegleitung obligat oder ad libitum sein soll, und ob bei Vokalsätzen für gleiche Stimmen die Ausführung für hohe (Knaben- bzw. Mädchen-) oder auch für tiefe (Männer-) Stimmen gedacht ist oder nur eins von beiden. Auch bei allen A-cappella-Sätzen für gleiche Stimmen ist die Angabe erwünscht, ob die Ausführung für hohe wie für tiefe Stimmen oder nur für eine der beiden Stimmgattungen gedacht ist.
10. Instrumentalbegleitungen sind partiturmäßig (nicht als Stimmen) zu schreiben. Auch der Vokalpartitur ist die für das Singen praktischste Form zu geben, homophone Drei- bzw. Vierrimmigkeit möglichst auf zwei Systemen; Stimmen werden nicht gedruckt.
11. Die Texte bitten wir für alle Strophen selbst genau unterzulegen, um zeitraubende Arbeit für die Drucklegung zu sparen.
12. Vortragszeichen sind auf das Mindestmaß zu beschränken.

Abb. 71: Anschreiben der Staatlichen Kommission für das Volksliedebuch für die Jugend mit kompositorischen Grundsätzen der Bearbeitung. In Landes-hauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 5.

Anlage X: Beiträge Lendvais im *Volksliederbuch für die Jugend* (1930)

Band I Chöre für gleiche Stimmen. Für Kinder-, oder Frauen-, oder Männerchor / Heft 1

1. dreistimmig, ohne Begleitung: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen
 - „Es flog ein klein Waldvögelein“

Band I / Heft 3

1. vierstimmig, ohne Begleitung: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen
 - „Ein Maidlein zu dem Brunnen ging“
 - Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn“
 - Wach auf, mein Hort“

Band I / Heft 4

1. zweistimmig, ohne Begleitung: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen
 - „Es saß ein schneeweiß Vögelein“

Band II Gemischte Chöre / Heft 5

1. vierstimmig, ohne Begleitung: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen 1. Teil
 - „Fröhlich muß ich singen“
 - „Ich armes Käuzlein kleine“
 - „Im Maien, im Maien hört man die Vöglein singen“

Band II / Heft 10

1. zweistimmig, ohne Begleitung: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen
 - „Ich hatt mir auserkoren“

- „Möchte ich dein begehren“
2. zweistimmig, mit Instrumenten: Alte und neue Volkslieder in neuen Sätzen
- „Der Wald hat sich entlaubet“

Band III Einstimmige Lieder mit Begleitung / Heft 11- 14

Hier finden sich keine Kompositionen von Lendvai.

Anlage XI: Erwin Lendvai: Giacomo Puccini

Giacomo Puccini (von Erwin Lendvai)

Puccini stammt aus einer wahren Künstlerfamilie, fast jeder seiner Vorfahren war an irgendeiner Stelle Wirkb. Organist oder Kantor, sein Großvater - der auch Giacomo hieß - hatte einen großen Ruf als Opernkomp. u. -

Unser Meister ist im Jahre 1858 in Livorno geboren. Seine ersten musik. Anweisungen empfing er bei seinem Vater, doch nicht lange, da dieser starb. Als seine Waise wurde gelang es ihm jedoch mit Hilfe seiner Krone in Mailand an Conservatorium einzutreten, woselbst er beim Meister Ponchielli (Komponist des Giocondo) Theorie u. Kontrapunkt studierte. Seine erste Orchesterkomposition - Sinfonia capriciosa - entstand im Jahre 1883 u. be- fand sich in d. Bibliothek d. Mailänder Conservatoriums. Man erblickte ihn sofort schon in d. ersten Takten die "Bollenne" in ihrem Einzugzustand. Einige Stellen sind unverändert geblieben. Nicht unwesentl. enthält uns die Sprache, der Ton in der Bollenne so einprägnant symphonisch, ist es doch eine un- terhaltliche Selbstbiographie des Maestro. Da ich sein einziges Schicksal bin, was es uns oft vorzönd, in unvorgef. Vörmittlungen oder auf dem Automobil -

waren kleine Einzelheiten aus seinem Mailänder Lebensleben zu erfahren. So erzählt d. Meister eines Tages folgendes:

Sie wohnen zu Dritt, sein Bruder Michele, der später in Amerika starb, sein Vater u. er. In d. Mannstüpfenbranche bewirbt er sich auch ein kleines schme- niges Wirtsbüchlein, auf dessen Umschlag Regis to die spaga - 1881 (Ausgaben- buch) zu lesen ist. Da findet man bis auf die letzten Centesimi vestitus -

Seine verzög. Quantitäten von Reis, Bran, Brot, Kaffee, Tabak u. Meisgen. gar oft gerührt es, daß man um einen Haug zum Abendbrot hatte.

Unser Tages hatten die jungen Leute eine große Überraschung: Die Königin Margherita schenkte dem jungen Maestro 1000 Lire zu seinem weiteren Studium - u. auch vom Königl. Senat erhielt er zugleich ein großes Stipendium. Groß war die Freude, als es aus Teuberg! Da haben wir unsere Typen aus d. Bollenne. Doch was fanden diese das Leben noch lustiger zu gestalten als jene. Zwar war es ihnen sehr peinlich, dem Wirt nichts schuldig bleiben zu können, denn da dieser selbst der Messias - der Geldbriefträger - war, hatte der gute Mann die Meute gleich abgezogen, nach dem verschiedenen Teilungen arrangierten sie stets Bett im Mädchen, da aber darin außer den 3 Bettstellen nur noch ein Tisch u. ein Klavier stand, waren sie glücklich, in dem Bett zu tanzen - ein lustiges Feiertag. Ja - aber der Tisch. Die Wirtin war ganz stolz auf ihn, da er kein poliert u. blank war wie ein Spiegel, u. verbot dem ^{junger} Kumpel, ihr Essen zu Hause zu bereiten. Über diesen Punkt entstand von Zeit zu Zeit ein über das andere; plötzlich fiel unsere Meister eine glänzende Lösung des Problems ein: so lange das zer- lassene Fett im Spirituskocher zischt, muß es ein altes Klavierkasten u. hämmerte mit voller Kraft drauf los bis das Essen fertig war. Dann ver- schimmerte plötzlich das Spiel die 3 Küchenbedienten die Meute. Auf diese Weise erlachte Puccini das Klavierspiel.

Zu den Wintermonaten schenkte ihnen ein in dem äußersten Winkel wohn- endes Holzhändler ihnen monatlich 10 kilo Brennholz, der Franzose

Abb. 72: Erwin Lendvai: Giacomo Puccini, o. D. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

Anlagen

Was aber nicht so einfach. Puccini nahm Jagu seinen Keiskopfe.
So traf er eines Tages seinen Abos Paulicelli auf der Straße, der, im Glauben,
sein Schützling wollte verraten, ihn darauf aufmerksam machte, daß es
vom Direktorium Jagu keine Erlaubnis gäbe. Beständig öffnete der
junge Mann den Koffer - das Holz darin riechte für ihn.

Bis zu seinem 35. Jahre hatte der Meischi ein recht sorgenvolles Leben.
Die, Bohémie - seine vierte Gyn - war es erst, die ihn brütlend machte.
Und er hatte es nicht so leicht, denn sein Kollege - von Divalität kaum
man nicht sprechen - Leoncavallo - hatte auch eine, Bohémie komponiert
kein fabrizisch. Nun ja, bis er folgte die Handlung, belästigend auf,
während Puccini tief aus der Seele schöpfte. Hatte er es doch nicht!

Und heute? Heute ist der Meischi - wie er es selbst sagt, Kraut-
Meischi. Es leidet an der Baukrankheit (Hautkrankheit).
Sagt ein eleganter Liebeshandy in Mailand besitzt er
3 Villen. Eine in Ghatrig, im romanischen Stil, worin, wie er
sagt, seine Bibliothek wohnt, eine in Abetone im Renaissance-
Stil u für seine abgelagte Garderobe. er selbst wohnt mit
seiner Frau gemeist in Torre del Lago eine Villa im altgriechischen
Stil mit großer Jagdrevier, Parkanlagen u. Fischzucht.

Oft arbeitet der Meischi im Garten an seinen Blumen,
beson im Schweizerkorn. Da kommen seine Engländer-
rinnen u. Amerikanerinnen mit ihrem Autogrammalbums
u. fragen ihn, ob der Meischi zu Hause sei. Er antwortet
bedauernd, der Meischi sei gerade auf der Jagd..

Ja, jetzt geht Puccini nicht mehr, um 10 kilo Holz u.
Wasser... kanyri passati:

Abb. 73: Erwin Lendvai: Giacomo Puccini, o. D. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

Anlage XII: Paul Fleischer: Drei Wochen bei Erwin Lendvai (1929)

Deutsche Arbeiter-Sänger-Zeitung
Organ des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes

30. Jahrgang Berlin, 15. September 1929 Nummer 9 S. 183

Drei Wochen bei Erwin Lendvai.

Erwin Lendvai veranstaltete in Stockdorf bei München in uneigennütziger Weise für Dirigenten unseres Deutschen Arbeiter-Sängerbundes einen Kursus "Chorpolyphonie". Der Meister, den man an erster Stelle nennen muss, wenn von zeitgenössischen Chorkomponisten die Rede ist, hat seine eigene Unterrichtsmethode. Er bezeichnet sie als "Handwerkslehre". In ihr sucht er praktisch zu erproben, was ihm, dem ungeheuer expansiven Lehrer und Menschen, innerlich vorschwebt. Abhold aller Schulbuchweisheit, weiss Lendvai die in jedem einzelnen seiner Schüler schlummernde schöpferische Begabung zu wecken und darüber hinaus den Schüler zur Selbsttätigkeit zu erziehen.

Lendvais Arbeitsprinzip, immer die Frage in den Vordergrund zu stellen, wie ist die Lösung der Aufgabe anzufassen, und anschliessend daran, vor den Augen der Lernenden das "Werden" zu zeigen, ist von einer so unglaublichen Intensität, dass jeder schon nach den ersten Stunden fühlt, wie seine eigenen Flügel wachsen, dass aber auch jeder neidlos auf das wachsende Können des Mitlernenden hinschaut. Wie daraus resultierend, ein friedlicher, aber zäher und begeisterter Wettkampf unter den Teilnehmern Stunde für Stunde sich abspielte, das hat jeder Teilnehmer an diesem Kursus als besonderes Erlebnis in sein Gedächtnis eingegraben. Was Lendvai zu geben weiss, wie keiner, ist der Einblick in die Werkstatt des produktiv Schaffenden, deshalb ist sein Unterricht so wertvoll.

Lendvais Lehrgeheimnis besteht darin, zwei Fächer zu verschmelzen, die an allen Schulen fein auseinandergehalten werden: Harmonielehre und Kontrapunkt. Erst Harmonielehre bis in ihre äussersten Kompliziertheiten (Alterationen usw.) zu studieren, und dann nach gewissen Regeln Kontrapunkt zu treiben, ist nach Lendvais Ueberzeugung einer der grössten Krebschäden unserer Schulmethodik. Es gibt - und diese Einsicht ist Lendvai aus dem Studium der Bachschen Technik geworden - keine Harmonielehre ohne Kontrapunkt und keinen Kontrapunkt ohne Harmonielehre. Beide sind fest verankert im Dreiklang als dem A und O aller Musik, als dem "Gesunden", das alle Irrungen, oder wie man sie sonstwie nennen mag, Überdauern wird. Wie die differenzierteste, schillerndste Harmonik zurückgeführt werden kann auf die Hauptdreiklänge, so auch das polyphonste Stimmengewebe aller "gesunden" Musik. Deshalb treibt Lendvai mit seinen Schülern nicht erst Polyphonie, nachdem die Harmonielehre bis in ihre entlegensten Winkel hinein absolviert ist, sondern lässt, sobald der Schüler den vierstimmigen Satz auf Grund der Diatonik beherrscht, die beiden Schwesterkünste, Harmonielehre und Kontrapunkt, innerhalb seines Unterrichtes nebeneinander hergeben. Um dem Schüler das "Fingerspitzengefühl" für feine Harmonisierung anzu-erziehen, greift Lendvai auf eine Kunst zurück, die heute an allen Schulen vernachlässigt wird, auf das Generalbassspiel, wie es die "Partimenti" bei den Italienern in konzentrierter Form fordern. Es war für jeden Teilnehmer von eminent instruktivem Wert, den Meister an der Seite sitzend, am Klavier Studien im Generalbassspiel zu machen, und wenn aus der Schule geplaudert werden darf, so mag verreten sein, dass hierbei das Sprichwort "Aller Anfang ist schwer" für jeden zur blutigen Wahrheit wurde!

./.

Abb. 74: Abschrift einer Kursrückschau aus der *Deutsche[n] Arbeiter-Sänger-Zeitung*. Berlin, 15. September 1929, 30. Jahrgang, Nummer 9, S. 183. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

Anlagen

Wie schon bei den ersten Versuchen auf dem Gebiete der Polyphonie Lendvai hinzuführen versteht ins Gebiet der Variationsform, aber auch in die Gefilde der Fuge vorzustossen weiss, und das alles kompositorisch dienstbar für den Schüler zu machen das pädagogische Geschick hat, z. B. zu zeigen, wie aus dem Chorsatz eine Orchesterbegleitung herauswächst, das mag dem Uneingeweihten zu viel auf einmal erscheinen, aber Lendvais meisterhafte Methode, sein entschiedener Sinn für Klarheit und Gesundheit, seine mit menschlichen Worten kaum zu kennzeichnende Abneigung gegen alles Dekadente, haben in den drei Wochen jedem Teilnehmer mit aller Deutlichkeit klargemacht, wie positiv solch ein Arbeiten ist. Eine Frage hat jeden bewegt, die beantwortet mag, wer sie kann: Warum gibt man dem Meister nicht Gelegenheit, an geeigneter Stelle Beweise von der Fruchtbarkeit seiner Lehrweise zu liefern? Ehemalige Schüler verschiedener Konservatorien waren es, die in diesen drei Wochen aus einem "Jungbrunnen" trinken durften, der uns neue Kräfte gegeben hat. Alle waren wir uns einig in der Ueberzeugung, dass es ein Segen wäre, wenn Lendvais Art des Lehrens in alle Hochschulen hineingetragen werden könnte, die es mit der künstlerischen Ausbildung von Musikern ernst nehmen. Und diese Ueberzeugung hat jeder mit nach Hause genommen, obgleich der Meister in der beschränkten Zeit eigentlich nur "Kostproben" verabreichen, nur ein Gerüst seiner "Handwerkslehre" geben konnte.

Eins muss noch gesagt werden, und damit will ich schliessen: es ist die Antwort, die Meister Lendvai auf die Frage gegeben hat, woher er die Kraft für sein künstlerisches Schaffen nimmt: "Drei Quellen sind es, Bach und Mozart und das deutsche Volkslied."

Paul Fleischer.

Abb. 75: Abschrift einer Kursrückschau aus der *Deutsche[n] Arbeiter-Sänger-Zeitung*. Berlin, 15. September 1929, 30. Jahrgang, Nummer 9, S. 183. In: Landeshauptarchiv Koblenz, Sammlungsbestand 700, 294, Sachakte Nr. 7.

Anlage XIII: Erwin Lendvai Anagramm „Devinal“

Siehe hierzu auch Fußnote 235 auf Seite 97.



Abb. 76: Abdruck der linken Hand Lendvais mit der einzigen nachweisbaren Unterschrift mit seinem Pseudonym „Devinal“. In: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv N.Mus.Nachl. 46 / C.9.

Anlage XIV: Zwei Beispiele aus Lendvais musikalischem ‚Vermächtnis‘

1. Einklang (aus: *Neue Dichtung*, Op. 19 Nr. 16)
2. Anno Domini 1917 (aus: *Neue Dichtung*, Op. 19 Nr. 13)

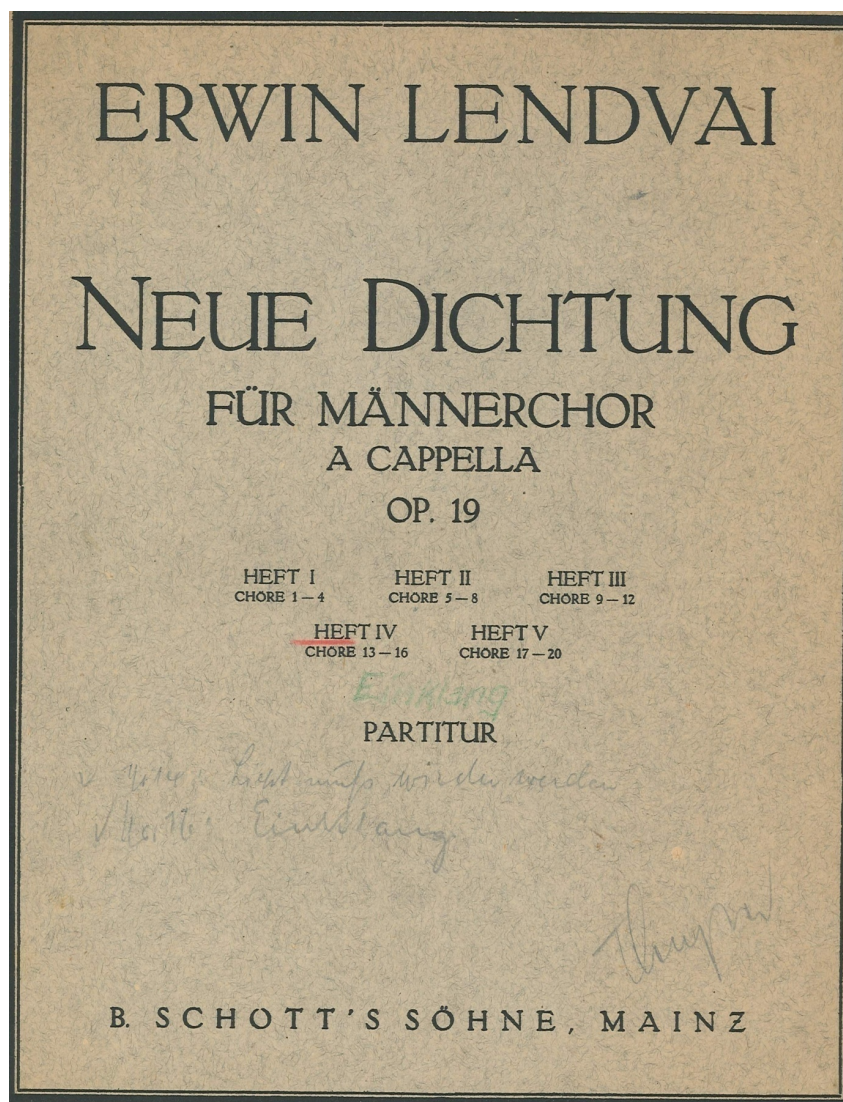


Abb. 77: Titelblatt zu *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

Dem Leipziger Lehrerchorverein zu seinem 50jährigen Jubiläum
und seinem Dirigenten Herrn Güntber Ramin
gewidmet vom Dichter und vom Komponisten

15

16 Einklang

(Reinhold Herfurth)

Einklang! *Gloria* der Welt!
In ewiggleicher Liebe fällt
sein Hammerchlag auf unfer Herz,
jauchzt von der Erde himmelwärts.

Du führst uns an der Schöpfung Tor,
lockst alle Kräfte rein hervor,
und nimmer endet dein *Te deum*:
Verföhnen! Werden! *Pax vobiscum!*

Feierlich

TENOR I
TENOR II
BASS I
BASS II

Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang!

Glo - ri - a der
Glo - ri - a der
Glo - ri - a der
Glo - ri - a der

Welt! *Glo - ri - a* der Welt! *Glo - ri - a*
Welt! *Glo - ri - a* der Welt! *Glo - ri - a* *Glo - ri - a*
- ri - a der Welt! *Glo - ri - a* der Welt! In e - wig - glei - cher
- ri - a der Welt! *Glo - ri - a* der Welt! In e - wig - glei - cher

Abb. 78: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

16

Glo - ri - a der Welt! In e - wig - glei - cher
 Glo - ri - a der Welt! In e - wig - glei - cher
 Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz. *Glo - ri - a!*
 Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz. *Glo - ri - a!*

Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz, *Glo - ri - a*, jauchzt
 Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz, *Glo - ri - a*, jauchzt
Glo - ri - a! In Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz, *Glo - ri - a*, jauchzt
Glo - ri - a! In Lie - be fällt dein Ham - mer - schlag auf un - ler Herz, *Glo - ri - a*, jauchzt, —

von der Er - de him - mel - wärts, — jauchzt von der Er - de him - mel -
 von der Er - de him - mel - wärts, — jauchzt — von der Er - de him - mel -
 von der Er - de him - mel - wärts, — jauchzt von der Er - de him - mel -
 jauchzt von der Er - de him - mel -

wärts. *f* Ein - klang! *f* *Glo - ri - a* der Welt!
 wärts. *f* Ein - klang! *f* *Glo - ri - a* der Welt!
 wärts. *f* Ein - klang! *f* *Glo - ri - a* der Welt!
 wärts. *p* Ein - klang! *f* *Glo - ri - a* der Welt!

Abb. 79: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

17

Etwas belebter

Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang!

p dolce Du führst uns an der Schöp - fung Tor, *pp* Ein - klang! *mf dolce espr.* Du führst uns

mf Ein - klang! *assai fe ben tenuto* Du führst uns an der Schöp - fung Tor, *mf* Ein - klang!

mf Ein - klang! *assai fe ben tenuto* Du führst uns an der Schöp - fung Tor, *mf* Ein - klang!

p lockst al - - le Kräf - - te *p* Kräf - - te rein her - vor, *p* Ein - klang!

p lockst al - - le Kräf - - te rein her - vor, *mf* Ein - klang!

f Ein wenig breiter

poco f rein her - vor, *f* Ein - klang! Und nim - mer, nim - mer en - det dein Te

poco f Ein - klang! *f* Ein - klang! Und nim - mer, nim - mer, nim - mer,

poco f Ein - klang! *f* Ein - klang! Und nim - mer, nim - mer en - det dein Te

Ein - klang! Und nim - - - mer, nim - - mer,

Abb. 80: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

18

de - um, und nim - mer, nim - mer en - det dein Te
 ni - mer en - det dein Te de - um, und
 de - um, und nim - mer, nim - mer en - det dein Te
 nim - mer en - det dein Te de - um, und nim - mer

Noch breiter

de um: Ver - söh - nen! Ver - söh - nen! Und nim - mer,
 nim - mer en - det dein Te de - um: Und nim - mer,
 de - um: Ver - söh - nen! Ver - söh - nen! Und nim - mer,
 en - det ein Te de - um: Ver - söh - nen! Und nim -

nim - mer en - det dein Te de - um! Und nim - mer
 nim - mer, nim - mer en - det dein Te
 nim - mer en - det dein Te de - um! Und nim - mer
 - mer, nim - mer, nim - mer en - det dein Te

sostenuto a tempo
 en - det dein Te de - um: Ver - söh - nen! molto p
 de - um: Ver - söh - nen! Ver - söh - nen! Ver - söh - nen! Ver - söh - nen!
 en - det dein Te de - um: Ver - söh - nen! Ver - söh - nen!
 de - um: Ver - söh - nen! Ver - söh - nen!

^{*)} In den Stimmen b, bezw. g 31497^d

Abb. 81: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

19

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are as follows:

- System 1: föh - nen! Wer - den! Pax vo - bis - cum! Nim - mer en - det dein Te de - ri - al
- System 2: Ver - föh - nen! Wer - den! Nim - mer en - det dein Te de - ri - al Glo - ri - al
- System 3: Pax vo - bis - cum! Nim - mer en - det dein Te de - ri - al Ver - föh - nen! Wer - den!
- System 4: Glo - ri - al Ver - föh - nung!

Abb. 82: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

The musical score is arranged in three systems. The first system includes vocal parts for Tenor I and Tenor II, and a basso continuo part. The lyrics are: "Pax vo - bis - cum! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! en - det dein Te de - um! Wer - den! Pax vo - bis - cum!". The second system is marked "Sehr wuchtig" and features the lyrics "Glo - ri - al! Ein - klang! Ein - klang! Ein - klang!". The third system includes the lyrics "Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Glo - ri - al! Pax vo - bis - cum! Pax vo - bis - cum! Pax vo - bis - cum! Ein - klang!".

Abb. 83: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 16. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

Anmerkungen!
 Alle Notizen, Änderungen usw.
 in den Chören sind vom Komponisten
 selbst gemacht!

K. KEUDER

Dem MGv FRAUENLOB zu Mainz
 und seinem Dirigenten Herrn Heinrich Werlé gewidmet

13
ANNO DOMINI 1917
 (Oskar Schürer)

Aufführungsrechte
 vorbehalten

Zum heiligen Stephansdome
 im alten deutschen Wien,
 da tragen die Mütter und Bräute
 ihre Gebete hin.

Und stecken die weißen Kerzen
 an goldenen Bildern auf,
 die flackern wie bittende Hände
 an dunkeln Säulen hinauf

und wachsen, wenn der Abend
 der Nacht des Doms sich gefüllt,
 Dann murmeln die heiligen Bilder
 leise das Beten der Welt.

*Requiem aeternam dona eis domine.
 Et lux perpetua luceat eis.
 Requiescant in pace.
 Amen.*

ERWIN LENDVAI, Op. 19

HEFT IV

Schlicht *(kein cresc!)*

TENOR I
 Zum hei - li - gen Ste - phans - do - me im al - ten deut - lichen Wien, da

TENOR II
 Zum hei - li - gen Ste - phans - do - me im al - ten deut - lichen Wien, da

BASS I
 Zum hei - li - gen Ste - phans - do - me im al - ten deut - lichen Wien, da

BASS II
 Zum hei - li - gen Ste - phans - do - me im al - ten deut - lichen Wien, da

Schlicht

1. TENOR
 2. TENOR
 1. BASS
 2. BASS

Bemerkung: Der zweite Chor, der sich vom ersten im Sinne eines goldenen Hintergrundes im Kolorit wesentlich unterscheiden soll, dürfte namentlich in den beiden Tenören von etwas nasal gefärbten, transparenten Stimmen gefungen werden. Die dem 2. Chor gegebenen dynamischen Zeichen sind relative Werte und sind abgeflusst, gedämpft zu nehmen.

Abb. 84: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

2

tra - gen die Müt - ter und Bräu - te ih - re Ge - be - te hin.
tra - gen die Müt - ter und Bräu - te ih - re Ge - be - te hin.
tra - gen die Müt - ter und Bräu - te ih - re Ge - be - te hin.
tra - gen die Müt - ter und Bräu - te ih - re Ge - be - te hin.

p Re - qui - em ae - ter - nam
p Re - qui - em ae - ter - nam
p Re - qui - em ae - ter - nam
p Re - qui - em ae - ter - nam

p Und stek - ken die wei - ßen Ker - zen an gold - nen Bil - dern auf, die
p Und stek - ken die wei - ßen Ker - zen an gold - nen Bil - dern auf, die
p Und stek - ken die wei - ßen Ker - zen an gold - nen Bil - dern auf, die
p Und stek - ken die wei - ßen Ker - zen an gold - nen Bil - dern auf, die

mf do - na e - is, Do - mi - ne. *molto* Re - qui -
mf do - na e - is, Do - mi - ne. *molto* Re - qui -
mf do - na e - is, Do - mi - ne. *molto* Re - qui -
mf do - na e - is, Do - mi - ne. *molto* Re - qui -

314973

Abb. 85: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

3

flak-kern wie bit-ten-de Hän-de an dun-keln Säu-len hin-
flak-kern wie bit-ten-de Hän-de an dun-keln Säu-len hin-
flak-kern wie bit-ten-de Hän-de an dun-keln Säu-len hin-
flak-kern wie bit-ten-de Hän-de an dun-keln Säu-len hin-

cresc. em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-
cresc. em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-
cresc. em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-
cresc. em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-

auf, hin-auf und wach-sen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-
auf, hin-auf und wach-sen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-
auf, hin-auf und wach-sen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-
auf, hin-auf und wach-sen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-

ne. Et lux per-
ne. Et lux per-
ne.
ne.

Abb. 86: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

4

fellt, —————
 fellt, —————
 fellt, —————
 fellt, —————
 Die wei - ßen Ker - zen
 Die wei - ßen Ker - zen
 Die wei - ßen Ker - zen
 Die wei - ßen Ker - zen
 pe - tua lu - ce - at e - is. Re - - - qui -
 pe - tua lu - ce - at e - is. Re - - - qui -
 Et lux per - pe - tu lua - ce - at
 Et lux per - pe - tu lua - ce - at
 Die wei - ßen Ker - zen flak - kern wie bit - ten - de Hän - de an dun - keln Säu - len hin -
 flak - kern wie bit - ten - de Hän - de an dun - keln Säu - len hin -
 Die wei - ßen Ker - zen flak - kern wie bit - ten - de Hän - de an dun - keln Säu - len hin -
 flak - kern wie bit - ten - de Hän - de an dun - keln Säu - len hin -
 em aë - ter - nam do - na e - is, Do - mi -
 em aë - ter - nam do - na e - is, Do - mi -
 e - is. Re - - qui - em aë - - - ter - - nam
 e - is. Re - - qui - em aë - - - ter - - nam

Abb. 87: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

5

poco accel. - - - - a tempo

auf, hin-auf und wach-fen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-

auf, hin-auf und wach-fen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-

auf, hin-auf und wach-fen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-

auf, hin-auf und wach-fen, wenn der A-bend der Nacht des Doms sich ge-

poco accel. - - - - a tempo

ne. Et lux per -

ne. Et lux per -

do-na e-is, Do - mi - ne.

do-na e-is, Do - mi - ne.

fellt! Dann mur-meln die hei-li-gen Bil-der lei-se das

fellt! Dann mur-meln die

fellt! Dann mur-meln die hei-li-gen

fellt! Dann mur-meln die hei-li-gen

pe-tua lu-ce-at e-is. Re-qui-em ae-ter-nam

pe-tua lu-ce-at e-is. Re-qui-em ae-

Et lux per-pe-tua lu-ce-at, lu-

Et lux per-pe-tua lu-ce-at, lu-

Abb. 88: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Anlagen

6

Be - - ten der Welt. *rit.*

hei - li - gen Bil - der lei - fe das Be - - ten der Welt.

Dann mur - mein die hei - li - gen Bil - der lei - fe das

Bil - - der lei - fe das Be - - ten der

do - na e - - is, *mf dim.* *rit.* Do - - mi -

ter - - nam do - - na

e - - is, lu - - ce - at

- ce - at

calando

pp Be - ten der Welt.

Welt.

calando *ppp*

ne! *pp* *più pp* A - men.

e - is, Do - mi - ne. *ppp* A - men.

e - is, Do - mi - ne. *ppp* A - men.

e - is. Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men.

Abb. 89: Aus *Neue Dichtung für Männerchor a cappella* op. 19, Nr. 13. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.