

Eike Feß, Gerold Gruber, Michael Haas, Katja Kaiser, Horst Weber | Gerold Gruber (Hg.)

# TRIANGEL DER WIENER TRADITION

## Zemlinsky – Schönberg – Hoffmann



böhlau

**mjw**  
universität  
für musik und  
darstellende  
kunst wien





# TRIANGEL DER WIENER TRADITION

## Zemlinsky – Schönberg – Hoffmann

Eike Feß  
Gerold Gruber  
Michael Haas  
Katja Kaiser  
Horst Weber

Herausgegeben von Gerold Gruber

Ausstellung des Exilarte Zentrum der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Böhlau



**ZukunftsFonds**  
der Republik Österreich



**NATIONALFONDS**  
DER REPUBLIK ÖSTERREICH FÜR OPFER DES NATIONALSOZIALISMUS

Alexander Zemlinsky  
**Fonds**  
bei der  
Gesellschaft der Musikfreunde  
in Wien

Exilarte Zentrum der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Eike Feß, Gerold Gruber, Michael Haas, Katja Kaiser, Horst Weber | Gerold Gruber (Hg.)  
Triangel der Wiener Tradition. Zemlinsky – Schönberg – Hoffmann

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

© 2024 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;  
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,  
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Gestaltung, Layout und Satz: Iby-Jolande Varga  
Lektorat: Michael Haas, Dorothea Punzengruber  
Design der Ausstellung und der Zeitleiste (S. 108–109): Thomas Reinagl  
Umschlagfotos: Arnold Schönberg Center, Wien; Nachlass Louise Zemlinsky, Alexander Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)  
ISBN 978-3-205-22102-9

## INHALT

<b>Vorwort</b>	<b>7</b>
Michael Haas	
<b>„Triangel“ oder ein geschlossener Kreis?</b>	<b>8</b>
Katja Kaiser	
<b>Wiener Künstler:innen-Treffpunkt</b>	<b>21</b>
Horst Weber	
<b>Verlust der Heimat. Zur künstlerischen Biographie Alexander Zemlinskys</b>	<b>27</b>
Katja Kaiser	
<b>Freiheit nach Schikanen</b>	<b>39</b>
<b>Flucht über den Atlantik</b>	<b>51</b>
<b>Kulturelles Erbe, das Europa verloren ging</b>	<b>54</b>
<b>Exilwerke   Was hat die Flucht mit den Menschen gemacht?</b>	<b>55</b>
<b>Immigration weltweit – Flüchtlinge und Lebensretter</b>	<b>56</b>
Eike Feß	
<b>Arnold Schönberg als Schüler und Lehrer</b>	<b>58</b>
Gerold Gruber	
<b>Der Nachlass Richard Hoffmanns am Exilarte Zentrum</b>	<b>80</b>
Katja Kaiser	
<b>Treffpunkte in den USA</b>	
<b>New York City</b>	<b>101</b>
<b>Black Mountain College</b>	<b>102</b>
<b>Kalifornien</b>	<b>105</b>
<b>Zeitleiste</b>	<b>108</b>
<b>Bildnachweise</b>	<b>120</b>



Katja Kaiser

## VORWORT

2024 wird weltweit der 150. Geburtstag von Arnold Schönberg gefeiert. Das Exilarte Zentrum der mdw beschäftigt sich mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld des Begründers der Zweiten Wiener Schule. Besonderes Augenmerk richten wir sowohl auf Alexander Zemlinsky, der Schönberg unterrichtete und ihn in die Wiener Musikkreise einführte, als auch auf den Schönberg-Schüler und späteren Assistenten Richard Hoffmann, dessen Nachlass sich seit 2021 im Archiv des Exilarte Zentrum befindet.

Unzählige weitere Freigeister des frühen 20. Jahrhunderts aus Musik, Literatur, bildender Kunst und Architektur wie auch wohlhabende Kunstfreunde und Mäzene trafen zum künstlerischen Austausch und zu rauschenden Festen in der vom Architekten Josef Hoffmann (nicht verwandt mit Richard Hoffmann) geplanten Künstlerkolonie im damals schon noblen 19. Wiener Gemeindebezirk aufeinander. Der Großteil von ihnen hatte jüdische Wurzeln und wurde von den Nazis verfolgt. Viele konnten emigrieren, viele kamen ums Leben.

Arnold Schönberg emigrierte als einer der Ersten bereits 1933, Richard Hoffmann 1935 und Alexander Zemlinsky nach dem „Anschluss“ 1938. Wie sehr verändert das erzwungene Exil einen Menschen, einen Künstler in seinem Schaffen?

Die Frage, wie das Leben in Europa ohne Hitlers Nationalsozialistische Rassenlehre für Millionen betroffener Menschen ausgesehen hätte, lässt sich nicht mehr beantworten und der Verlust, den Europa an künstlerischem Potenzial dadurch erlitten hat, nicht bemessen. Mit willkürlicher Bürokratie schikanierte man jüdische und systemkritische Menschen.

Zemlinsky und Schönberg gelang die Flucht per Transatlantik-Dampfschiff in die USA, Richard Hoffmann immigrierte nach Neuseeland. Flucht-Schicksale, Wege an Orte des Exils waren vielfältig. Viele Komponist:innen und Musiker:innen aus der damaligen Gesellschaft um Zemlinsky, Schönberg und Hoffmann trafen einander im Exil wieder – so zum Beispiel in der Villa Aurora in Los Angeles, Kalifornien, in New York City oder im Black Mountain College in North Carolina. Anderen gelang der Weg in die Freiheit nicht. Sie lebten im Untergrund oder wurden von den Nazis ermordet.

„Triangel der Wiener Tradition“ betitelt die Verbindung dreier Musiker, die als Komponisten, Pädagogen und Freunde ein ähnliches Schicksal teilten: sie waren jüdischer Herkunft und somit Verfemte und Verbannte.

Michael Haas

## „TRIANGEL“ ODER EIN GESCHLOSSENER KREIS?

Wenn wir Alexander Zemlinsky (1871-1842), Arnold Schönberg (1874-1951) und Richard Hoffmann (1925-2021) als ‚Triangel‘ betrachten, können wir sofort erkennen, dass es sich nicht um ein gleichseitiges, sondern vielmehr um ein gleichschenkeliges Dreieck handelt. Als Richard Hoffmann geboren wurde, waren Zemlinsky und Schönberg bereits mehr als ein halbes Jahrhundert alt. Eine andere geometrische Analogie wäre vielleicht die Abweichung einer elliptischen Form zu einem vollen Kreis. Alle drei wurden in Wien geboren, aber nur Zemlinsky und Schönberg wuchsen in Wien auf und wurden dort ausgebildet. Hoffmann erhielt seine Ausbildung in Wien nur bis zu seinem zehnten Lebensjahr, bis zu jener Zeit, als seine Familie nach Neuseeland floh. Im Alter von 22 Jahren wurde er Schönbergs Schüler in Los Angeles. Er studierte eher beim ‚amerikanischen‘ Schönberg als beim ‚Wiener‘ Schönberg. Doch der Pianist und Theoretiker Steven Cahn erwähnte über Hoffmann unter anderem, dass er „eine authentische Verbindung zur Welt des modernen Europas – seiner Ästhetik und Ethik – hatte“, und beschrieb ihn als jemanden, der „durch die Fassaden hindurch sehen und zum Wesen der Dinge vordringen konnte.“<sup>1</sup> Richard Cockett beschreibt in seinem kürzlich erschienenen Buch *Vienna - How the City of Ideas Created the Modern World* die einzigartige Wiener Denkweise der Zwischenkriegszeit, die

empirisch und wissenschaftlich war, und kontrastiert diese Qualitäten mit einem eher metaphysischen Wien des *Fin de Siècle*, das Konzepte wie Ethik und Ästhetik diskutierte.<sup>2</sup>

Aus diesem Grund ist diese Ausstellung weniger eine biographische Reise als vielmehr eine Untersuchung der Lehrer-Schüler-Beziehungen im Kontext von Vertreibung und Exil. Genauer gesagt geht es um Lehrer-Schüler-Beziehungen, bei denen sowohl Lehrer als auch Schüler künstlerisch, wenn auch nicht kompositionstechnisch gleichwertig sind. Unvermeidlich geht es auch um Fragen des Exils und die Auswirkungen der physischen Verpflanzung von einer Kultur in eine andere. Was wird beibehalten und was wird aus existenzieller Notwendigkeit einfach zurückgelassen?

Über die Vorzüge und Nachteile von Schönbergs amerikanischen Jahren sind unzählige Bände geschrieben worden, und es ist nicht die Absicht dieser Ausstellung oder dieses Katalogs, diese Frage weiter zu vertiefen. Doch das Wichtigste, was Schönberg auf der Flucht vor den Nazis behalten zu haben scheint, sind genau diese Lehren von Ästhetik und Ethik sowie die Fähigkeit, „durch die Fassaden hindurch“ zu sehen. Eine ebensolche faszinierende Beziehung wird durch die Schüler-Lehrer-Dynamik zwischen Zemlinsky und Schönberg

1 Steven Cahn in einer E-Mail vom 13. Februar 2024 an den Autor.

2 Richard Cockett, *Vienna - How the City of Ideas Created the Modern World*, New Haven – London 2023.

sinnfällig. Der Altersunterschied zwischen den beiden ist kaum vorhanden, was bedeutet, dass es sich nicht um eine Interaktion zwischen Generationen, sondern zwischen Kollegen und Freunden handelt. Diese Ambivalenz zwischen Generationen bzw. Freundschaften wird auch in der unterschiedlichen Bewertung sichtbar, indem entweder Johannes Brahms oder Gustav Mahler als die Leitfigur der Zeit angesehen wurde (wie unter anderem Egon Wellesz in Vorträgen in Oxford und Wien hervorhob<sup>3</sup>). Diese beiden Einflüsse verbinden sich in der Beziehung und dem Unterricht, den Zemlinsky Schönberg zukommen ließ und der von Schönberg an seine eigenen Schüler weitergegeben wurde.

Die Beziehung zwischen Schönberg, Zemlinsky und Hoffmann bietet eine zusätzliche Dynamik: die des sagenumwobenen Wiener *Fin de Siècle* und seiner einflussreichen Verbreitung im Ausland. Die Interaktion zwischen Schönberg und Zemlinsky war die zwischen zwei Wiener Komponisten, die ein gemeinsames Umfeld mit einer gemeinsamen Weltanschauung teilten, die zu einer bestimmten Zeit an einem

bestimmten Ort entwickelt wurde. Die Übertragung dieser ideellen Voraussetzungen auf Richard Hoffmann ist insofern aufschlussreich, als er weniger ein Kind des Wiener *Fin de Siècle* der Vorkriegszeit, sondern des *Roten Wien* der Zwischenkriegszeit war. Hoffmanns kurze Zeit in Wien fiel in die Zeit des gesellschaftlichen Wiederaufbaus nach dem verheerenden und weitreichenden Verlust von Krieg und Monarchie. Wenn die Ethik von Schönbergs und Zemlinskys Wien Ludwig Wittgensteins Beobachtung repräsentierte, dass „Ethik und Aesthetik sind Eins“,<sup>4</sup> wie es in Satz 6.421 in seinem *Tractatus Logico-Philosophicus* heißt, so war die Ethik des *Roten Wien* der Zwischenkriegszeit sozial definiert und empirisch kalibriert. Wittgensteins Beobachtungen stammten aus einem Zeitalter des Reichtums und der Macht. Hoffmann wurde in ein Zeitalter des Überlebens hinein geboren. Was aber alle diese Menschen – Wittgenstein, Schönberg, Zemlinsky und Hoffmann – gemeinsam hatten, war deren österreichisch-jüdisches Erbe.

### Das Wien von Schönberg und Zemlinsky

Wenn sich Egon Wellesz, wie oben zitiert, bei ähnlichen Vorträgen über das Wien des *Fin de Siècle* scheinbar selbst widersprach, indem er in dem einen Vortrag sagte, dass Johannes Brahms dominierte, während er in dem anderen Gustav Mahler nannte, so widersprach er nicht sich selbst, sondern bemerkte etwas, das jedem Wiener seiner Generation klar

war. Es gab ein erstaunliches Zusammentreffen von Ereignissen, die sich auf das Jahr 1897 zurückführen lassen. Es war das Jahr, in dem Johannes Brahms starb und in dem Gustav Mahler zum Christentum konvertierte und als Direktor an die Wiener Hofoper bestellt wurde (Schönbergs Konversion folgte ein Jahr später 1898). Ebenfalls im Jahr 1897 gründete

3 Egon Wellesz, *Gustav Mahler und die Wiener Oper* – Festrede 26. Juni 1960, Frankfurt am Main 1960 (Vortrag in Oxford nur als Tonbandaufnahme vorhanden, undatiert).

4 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York – London 1922, S. 182.

der Freundes- und Kollegenkreis von Gustav Klimt die Secessionsbewegung, und der notorische Antisemit Karl Lueger wurde nach seiner Wahl 1895 von einem widerwilligen Kaiser Franz Joseph letztendlich als Bürgermeister von Wien vereidigt. Zufälligerweise war es auch das Jahr, in dem ein zehnjähriger jüdischer Junge aus der Wiener Leopoldstadt den Entschluss fasste, Komponist zu werden, nämlich Ernst Toch. Jahre später sollte dieser gemeinsam mit Paul Hindemith das künstlerische Konzept der *Neuen Sachlichkeit* international verbreiten. Außerdem wurde 1897 Erich Wolfgang Korngold geboren, dessen Vater Julius 1901 mit der Familie nach Wien übersiedelte, wo er als Chefkritiker der *Neuen Freien Presse* über das Wiener Musikleben urteilen sollte. Dieses entscheidende Jahr des *Fin de Siècle* 1897 stellte eine Wegkreuzung dar, die in eine Vielzahl musikalischer Richtungen führte und Antworten auf ästhetische und ethische Fragen verlangte. Während Schönberg sich in eine extreme Richtung bewegte, sollte sich Zemlinskys Schaffen in den kommenden Jahrzehnten eher organisch entwickeln. Die jüngere Generation von Ernst Toch und Erich Wolfgang Korngold orientierte sich jedoch in andere, entgegengesetzte Richtungen.

Seit der langsamen Integration jüdischer Komponist:innen in die Spielpläne von Opernhäusern und Orchestern war ihnen ein ausgeprägter Konservatismus und ein striktes Festhalten an der klassischen Konvention gemeinsam. Das Festhalten an Konventionen war auch ein Markenzeichen von Johannes Brahms, obwohl seine Musik in jeder Hinsicht unkonventionell und von Genialität geprägt war. Brahms repräsentierte den Höhepunkt des Klassizismus, dessen *Maxime* kurz lautete: die Form bestimmt den Inhalt. Er war von Bewunderern und Nachahmern umgeben, unter denen viele jüdische Komponist:innen waren, die aber alle von Julius Korngolds Vorgän-

ger bei der *Neuen Freien Presse*, Eduard Hanslick, wegen mangelnder Phantasie und Erfindungsgabe gerügt wurden. Der vermeintliche Gegenpol zu Brahms war Richard Wagner, der mit solchen Schranken brach und der Meinung war, dass die Künste vereint werden müssten, frei fließend, ohne Unterbrechungen und Zwänge. Das Konzept des Gesamtkunstwerks sah vor, dass der Inhalt die Form bestimmt oder sogar ganz auf die Struktur verzichtet. Opern wurden als Einzelwerke ohne Nummern und Ensembles konzipiert. Im Idealfall sollten die Musik und die Bühne miteinander verschmelzen, ebenso wie die dramatischen Figuren und die Sänger. Die Kunst war zu groß, um sie der Gnade von Interpret:innen auszuliefern, die den Applaus brauchten – die Emotionen sollten ohne Unterbrechung aufgewühlt und aufgebaut werden. Es war ein Konzept, das mit Gustav Mahlers Ankunft an der Wiener Oper seinen Höhepunkt fand. Mit dem Secessionisten Alfred Roller konnte er Aufführungen inszenieren, in denen Beleuchtung, Requisiten, Kostüme und Bühnenbild ebenso zentral waren wie die Musik selbst. Mahler übernahm die Ideale der *Neudeutschen Schule*, wonach der Inhalt die Form bestimmt, und komponierte Tondichtungen, die er zu Symphonien verknüpfte. Da er jedoch ein Opernregisseur (wenn auch kein Opernkomponist) war, waren seine Symphonien selbst theatralisch, mit Stimmen, Chören, Ensembles im Off und – obwohl er es leugnete – mit ausgedehnten programmatischen und nicht minder weltanschaulichen Konzepten. Er führte nicht nur Wagners Idee des Gesamtkunstwerks im Opernhaus fort, sondern seine Symphonien waren auch der kulminierende Höhepunkt von Franz Liszts *Neudeutscher Schule*, die in der Literatur und sogar in der Philosophie das architektonische Konzept der Komposition sah. Wie Adolf Weißmann betonte, hatte Mahler als Jude durch

die Synthese der Ideale der *Neudeutschen Schule* mit der Symphonie der ‚alten deutschen Schule‘ das vereint, was die deutschen Komponisten zuvor getrennt hatte.<sup>5</sup>

Das Konzept, philosophische Ideen in der Musik auszudrücken, war bereits von Richard Strauss in *Also sprach Zarathustra* demonstriert worden. Was die *Neudeutsche Schule* mit diesem Konzept jedoch initiierte, war die Idee, dass Musik einen ethischen Zweck haben könnte. Bis dahin glaubten Hanslick und sein Kreis, dass Musik ‚klassisch‘ in dem Sinne war, dass sie von Emotionen, Ethik oder anderen menschlichen Attributen gereinigt sei. Musik war einfach da und existierte in ihrem eigenen ästhetischen Bereich, in dem andere Werte nicht notwendig waren. Hanslick polemisierte sogar gegen das Konzept von Musik und Emotionen und strebte nur einen Hegelschen Purismus an, einen fast sakralen Geist, der weit davon entfernt war, ‚klassisch‘ zu sein, und vor allem ‚jüdischer‘ war, als Eduard Hanslick zugeben mochte.<sup>6</sup> Ideen, die nicht ausgedrückt werden können, wie zum Beispiel ‚Gott‘, wurden am besten als unaussprechlich anerkannt. Es war ein Konzept der intellektuellen Reinheit, das Ludwig Wittgenstein in seinem bereits erwähnten *Tractatus* entwickelt hatte: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“<sup>7</sup> Paradoxerweise war die Idee, dass Musik über ihren angeborenen ästhetischen Wert hinaus einen ‚Zweck‘ verfolgt, etwas, das in der Zwischenkriegszeit stark florierete.

Diese dominierende Idee der ‚Ethik‘ sollte einen Großteil der Literatur und der Kaffeehauskultur des Wiener *Fin de Siècle* bestimmen. Am deutlichsten wurde sie in der von Karl Kraus selbst verfassten Zeitschrift *Die Fackel*, die Heuchelei, Korruption, Doppelmoral, Vetternwirtschaft und Unehrllichkeit mit einer Schärfe anprangerte, die noch Jahre später als charakteristisch für die Wiener Diaspora nach 1938 angesehen werden sollte. Kraus lebte, wie so viele Schiedsrichter im Laufe der Geschichte, in einem Glashaus, aus dem er seine Steine warf. Die Emanzipation der Juden und Jüdinnen in der Verfassung von 1867 hatte auch die Freiheit gebracht, dem Judentum zu entfliehen, was viele Juden und Jüdinnen, darunter Schönberg und Mahler, aus verschiedenen beruflichen, emotionalen oder sogar konfessionellen Gründen taten.

Diese komplexe Vorstellung von Ethik und Kunst wurde vielleicht von der Journalistin und Salonnière Berta Zuckerkandl auf den Punkt gebracht, als sie 1902 schrieb, Künstler seien Baumeister unserer ethischen Eigenschaften.<sup>8</sup> 1903 wurde das ultimative konzeptionelle ‚Kunstwerk‘ vollbracht: Otto Weininger war eine brillante dreiundzwanzigjährige Sensation, dessen Buch *Geschlecht und Charakter*<sup>9</sup> das intellektuelle Wien im Sturm eroberte. Am 4. Oktober 1903 erschoss er sich auf dramatische Weise in dem Haus, in dem Beethoven gestorben war. Hitler und auch Ludwig Wittgenstein bewunderten ihn als jemanden, der den Mut hatte, aus seiner eigenen nihilistischen Weltanschauung die ultimative ‚ethische‘ Schlussfolgerung zu ziehen.

5 Adolf Weißmann, *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925, Zitat Julius Korngold, in: *Neue Freie Presse*, 19. Dezember 1925.

6 Eduard Hanslick wuchs in Prag auf. Aufgrund seiner jüdischen Mutter war er immer wieder Angriffen von Antisemiten ausgesetzt.

7 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York – London 1922, S. 26.

8 Vgl. Berta Zuckerkandl, „Minne“, in: Berta Zuckerkandl, *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Wien 1908, S. 47.

9 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter – eine prinzipielle Untersuchung*, Wien – Leipzig 1903.

Wenn Kraus und Weininger die Ethik dessen vertraten, was manche als den ‚therapeutischen Nihilismus‘<sup>10</sup> Wiens bezeichnet haben, so führte Adolf Loos diesen Puritanismus mit seinem Manifest aus dem Jahr 1908 namens *Ornament und Verbrechen*<sup>11</sup> in eine andere Richtung. Es war eine Hetzschrift gegen das nicht-funktionale Dekorative. Für Loos, Zuckerkandl, Mahler, Schönberg und andere waren die Wiener zu sehr geneigt gewesen, sich in der ästhetischen Komfortzone der Schönheit um der Schönheit willen zu verlieren. Für ethische innere Wahrheiten, die über den äußeren Schein hinausgingen, war für die Wiener um 1900 kein Platz. Loos und andere dachten dabei zweifellos an die miserablen Arbeiterwohnungen in den Außenbezirken der Stadt, hinter deren palastartigen Fassaden sich das große Elend verbarg. Solange die Fassade des Gebäudes spektakulär aussah, spielte es keine Rolle, wie viele Menschen in winzigen dunklen Räumen mit unzureichenden sanitären Einrichtungen zusammengepfercht waren. Für die Wiener Intellektuellen mit jüdischen Wurzeln gab es ein Gedächtnis der Ungerechtigkeit, das auch für viele Gedankengebäude die Grundlage gebildet haben muss. Es war ein Bekenntnis zu einem umfassenderen Konzept von Recht und Unrecht, nicht nur zu dem, was gesellschaftlich akzeptiert oder von der Kirche verordnet war.

Die Ethik, die im Wien des *Fin de Siècle* entstand, repräsentierte eine Ehrlichkeit, die keine Rücksicht auf andere nahm. Dieses Bedürfnis nach brutaler Ehrlichkeit gegenüber sich selbst, dem auch Taten folgten, führte unweigerlich zu Dis-

sonanzen in den Künsten. Die Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs war in den Knochen jedes kreativen Menschen zu spüren. Das erste von Schönbergs *Fünf Stücke für Orchester* op. 16, komponiert 1909, trägt den Titel *Vorgefühle*. Ihr innerer Ausdruck spiegelt den von Richard Gerstls Porträt der Familie Schönberg aus dem Jahr 1908 wider, das eher Farben als klare Umrisse oder Formen verwendet. Auch Gerstl war von der figurativen, äußerlichen Schönheit zum abstrakten, inneren Ausdruck übergegangen. Wie Weininger war es ein Aufschrei des Nihilismus, der ebenfalls im Selbstmord endete. Es ist ein Übergang, den Schönberg in seiner *Harmonielehre* festhält:

„Ist man einmal geheilt von dem Wahn, daß der Künstler der Schönheit halber schaffe, und hat man erkannt, daß nur das *B e d ü r f n i s z u p r o d u z i e r e n* ihn nötig, hervorzubringen, was nachher vielleicht als Schönheit bezeichnet wird, dann begreift man auch, daß Verständlichkeit und Klarheit nicht Bedingungen sind, die der Künstler ans Kunstwerk zu stellen nötig hat, sondern solche, die der Beschauer erfüllt zu finden wünscht.“<sup>12</sup>

Wie andere Denker seiner Zeit versuchte auch Schönberg sich gleichzeitig von der Romantik des vorigen Jahrhunderts zu lösen und zu den Werten der Aufklärung zurückzukehren. Was innerlich war, war rein und ethisch, auch wenn es nicht als schön und ansprechend empfunden wurde. Diese Ehrlichkeit war für Schönberg eine Form von musikalischer

10 Claudia Wiesemann, „Nihilismus, therapeutischer“, in: Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil, Wolfgang Wegner (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin – New York 2005, S. 1050 f.

11 Franz Glück (Hrsg.), *Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden* 1, Wien – München 1962, S. 276 ff.

12 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 32.



Richard Gerstl, Portrait der Familie Schönberg, 1908, Öl auf Leinwand  
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Bildarchiv (MUMOK)

*Haskala*,<sup>13</sup> die bei nicht-jüdischen Zeitgenossen wie Strawinsky nicht wirklich wahrgenommen wurde. Man könnte argumentieren, dass Schönberg versuchte, die inneren Werte des aufgeklärten achtzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen, während Strawinskys Neoklassizismus deren äußerer Erscheinung Ausdruck verlieh.

Diese ethische Überzeugung sollte noch in den folgenden Generationen nachhallen, wie sein Schüler Hanns Eisler feststellte:

„Er hat lange vor der Erfindung des Flugzeugs bereits die Schrecken der Menschen im Luftschutzkeller unter den Bombardements vorgefühlt. Er ist der Lyriker der Gaskammern von Auschwitz, der Konzentrationslager von Dachau, der ohnmächtigen Verzweigung des kleinen Mannes unter dem Stiefel des Faschismus. Das ist seine Humanität. Es zeugt von der Genialität und dem Instinkt Schönbergs, daß er das zu seiner Zeit ausdrückte, als für den kleinen Mann die Welt noch sicher schien. Was immer man gegen ihn auch vorbringen möge, er hat nicht gelogen.“<sup>14</sup>

Eisler mag wohl an *Vorgefühle* gedacht haben, als er die obigen Worte auf einem Kongress von Komponist:innen und Kritiker:innen im Jahr 1948 sprach.

In dieser Zeit scheint Alexander Zemlinsky als Schnittstelle zwischen dem Brahms'schen Klassizismus und dem Bestreben, tiefere, verstörende Ideen auszudrücken, zu fungieren. Er genoss das Vertrauen von Gustav Mahler und war der Lehrer von Alma Schindler, der späteren Gattin Mahlers, sowie von Erich Wolfgang Korngold. Für Zemlinsky und letztlich auch für Schönberg selbst konnte das Verlassen festgelegter Pfade nur nach dem Erlernen des Gehens erfolgen, und das be-

deutete eine solide Grundlage von Tonsatz, Harmonielehre, Kontrapunkt, Orchestration und Formanalyse. Bei Zemlinsky und Schönberg ging es um eine Rückbesinnung auf klassische Werte und nicht um die Nachahmung der Klassik von Haydn und Mozart. Deshalb lohnt es sich, einen Blick auf die Motive und Grundlagen der beiden Skandalkonzerte von 1913 zu werfen: Das erste war das sogenannte *Watschenkonzert* am 31. März im Wiener Musikverein mit Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, *Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck* op. 13 (es wurden daraus vier Gesänge uraufgeführt) von Alexander Zemlinsky, Arnold Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 und Alban Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten* von Peter Altenberg op. 4 (es sollten zwei Lieder uraufgeführt werden). Das Konzert wurde abgebrochen, bevor die *Kindertotenlieder* von Mahler aufgeführt werden konnten. Das zweite Skandal-Konzert fand am 19. Mai im Pariser Théâtre des Champs-Élysées statt. Es handelte sich um Strawinskys *Le Sacre du Printemps*, aufgeführt durch *Ballets Russes* von Sergei Djagilew. Der Skandal in Paris bestand im Wesentlichen aus der Vorführung der neuen Choreographie, während Strawinskys dissonante Musik fast zweitrangig war. Der Skandal in Wien war allein auf die Musik zurückzuführen. In Paris war es das Visuelle, in Wien das Akustische, oder wie Schönberg und Zemlinsky es gesehen haben könnten: in Paris war es das ‚Äußere‘, das skandalös war, während es in Wien das ‚Innere‘ war.

Zemlinsky folgte Schönberg nicht, ebenso wenig wie die anderen Gründungsmitglieder der Vereinigung schaffender Tonkünstler, zu denen die Komponisten Karl Weigl, Oskar Karl Posa und Joseph von Wöss, der Journalist Rudolf Stephan

13 Vgl. Shmuel Feiner, *Haskala – Jüdische Aufklärung. Geschichte einer kulturellen Revolution*, Hildesheim 2007.

14 Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*, Leipzig 1982, S. 17 f.

Hoffmann, der Dirigent Bruno Walter und Gustav Mahler als Ehrenpräsident im Jahr 1904 gehörten. Sie sollte die musikalische Antwort auf Klimts Secessionsbewegung sein. Obwohl sie nur ein oder zwei Saisonen andauerte, waren ihre Grundprinzipien ähnlich, obwohl zu diesem Zeitpunkt die Wiener Kompositionstechnik, wie sie von Zemlinsky, Schönberg, Webern, Schreker und Wellesz vertreten wurde, Elemente des französischen Impressionismus als Tor zum Wiener Expressionismus nutzte. Sowohl in Schönbergs *Pelleas und Melisande* als auch in Zemlinskys *Seejungfrau* finden sich Elemente, die an Debussy erinnern, aber in dunkleren, tieferen Farben gemalt sind. Weberns *Im Sommerwind* von 1903, Franz Schrekers *Der Wind* von 1909 oder Egon Wellesz' 1912 komponierter *Vorfrühling* nehmen Elemente des französischen Impressionismus auf, die vom Sonnenlicht auf Seerosen bis zur Nachtluft in einem tiefen Wald reichen: Licht wird gesehen, Wind wird gefühlt. Darin lag der Unterschied.

### Das Wien von Richard Hoffmann

Das Wien von Richard Hoffmann war etwas ganz anderes. Wenn das Wien des *Fin de Siècle* die Apokalypse vorwegnahm, so war sie zur Zeit von Richard Hoffmanns Geburt im Jahr 1925 bereits eingetreten und faktische Wirklichkeit. Die Verwüstung ließ Österreich ohne ein Kaiserreich zurück und reduzierte es auf eine kleine Alpenrepublik mit Wien als Bastion der sozialistischen Ideologie. Die Verzweiflung und Degeneration, die in den letzten Tagen der Habsburger Monarchie so offensichtlich waren, wurden durch das Konzept des ‚Neuen Menschen‘ ersetzt. Im Mai 1919 wurde Karl Luegers Partei der Christlich-Sozialen von Jakob Reumanns Sozialde-

Wie sein Freund und Zeitgenosse Franz Schreker vollzog Zemlinsky nach dem Ersten Weltkrieg einen deutlicheren stilistischen Wandel, der sich allerdings bereits in seinen *Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck*, seinem *Zweiten Streichquartett* und seinem *Psalm 23* abzeichnete. Wie bei Schreker hatte auch in seinem dramatischen Werk die Erotik Einzug gehalten. Seine Oper *Eine florentinische Tragödie*, gefolgt von *Der Zwerg*, bot verbotene Erotik mit Erlösung als ultimative Konfrontation mit der Wahrheit (oder der Realität der Hässlichkeit, wie sie im Spiegel gesehen wird). Wenn Zemlinsky und Schreker Erotik mit schimmernden Orchestrierungen anboten, so schenkt uns Schönberg in seinem 1909 komponierten Monodrama *Erwartung* die musikalische Umsetzung von Edvard Munchs *Der Schrei*. Das gemeinsame Thema all dieser Werke ist der ernüchternde Schrecken der Konfrontation mit der Realität.

mokraten abgelöst. Die Partei sollte bis 1934 und dem Einzug des Austrofaschismus unter Engelbert Dollfuß und Kurt Schuschnigg an der Macht bleiben.

Das Rote Wien konnte viel mehr umsetzen, als nur nach ethischen inneren Wahrheiten zu suchen. Vielmehr ging es um ethische äußere Veränderungen, die die palastartigen Fassaden der Arbeiterkasernen durch saubere, helle Wohnräume, Bildung, Kinderbetreuung, Möglichkeiten zur Selbstentfaltung und eine grundlegende Gesundheitsversorgung ersetzten. Wien war aus einem berausenden Traum erwacht. Es litt an einer Ernüchterung, die nur durch ständige Aktivität geheilt

werden konnte. Sein philosophischer Motor war der Wiener Kreis, eine Gruppe von Intellektuellen, Soziologen, Mathematikern, Physikern, Ökonomen und anderen führenden Wissenschaftlern wie Hans Hahn, Philipp Frank, Otto Neureuth, Rudolf Carnap, Richard von Mises, Kurt Gödel und vielen anderen. Im Gegensatz zum Wien des *Fin de Siècle* interessierte man sich weniger für Abstrakta wie die Ethik oder das Konzept von Gut und Böse, da diese nicht empirisch belegbar waren. Es war die Einführung eines Zeitalters der Objektivität, so wie auch die künstlerische Bewegung, die in dieser Zeit entstand, genannt wurde: *Neue Sachlichkeit*. In wissenschaftlicher Hinsicht hatte sie wenig Platz für alles, was nach Metaphysik roch. War das Wien des *Fin de Siècle* bürgerlich, so war das *Rote Wien* proletarisch, auch wenn viele seiner führenden Köpfe selbst aus dem jüdischen Bürgertum Wiens stammten.

Während vor 1914 Künstler, Intellektuelle und Schriftsteller den Ton angaben, waren es nach 1919 Wissenschaftler, Soziologen, Ärzte, Physiker und Mathematiker. Das Wort ‚Volk‘ wurde an jede Initiative angehängt, die eine Möglichkeit zur Selbstverbesserung bot. Öffentliche Bäder, Sportzentren und Erwachsenenbildung waren für das ‚Volk‘ gedacht. Ernst Toch, der 1897 nach dem Tod von Johannes Brahms den Entschluss fasste, Komponist zu werden, zog nach Frankfurt, wo er 1909 zusammen mit Paul Hindemith an Dr. Hoch’s Konservatorium/Musikakademie bei Bernhard Sekles studierte. Gemeinsam versuchten sie, die Musik ‚nüchterner‘ zu machen und sie mit praktischen Anwendungen zu versehen. Wissenschaft und Technik waren dabei nützlich. Wenn Musik relevant bleiben sollte, musste auch sie ‚nützlich‘ und vor allem

‚wissenschaftlich‘ sein. Es war kein Platz dafür, der Musik zu gestatten, die dunkleren Ecken des menschlichen Geistes zu erforschen oder an seine exzentrische Natur zu erinnern. Das war der Expressionismus von gestern und führte in die Apokalypse des *Ersten Weltkriegs*. In der neuen Nachkriegsordnung musste die Musik effizient und nützlich sein. Da Politiker nach Empfehlung von Soziologen Umschulungen versuchten, die ehemaligen Untertanen des Hauses Habsburg in Bürger einer Republik zu verwandeln, wurde Musik benötigt, um die Menschen zu erziehen und insbesondere ihren physischen und nicht ihren geistigen Zustand zu verbessern. Wie Bertolt Brecht es gekonnt formulierte: „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“.<sup>15</sup>

Man kann argumentieren, dass dieser Wandel des Zeitgeistes Schönberg motiviert hat, in der Unordnung des kakophonischen Expressionismus nach Ordnung zu suchen. Wie sein großer Förderer und Mentor David Josef Bach (1874-1947), Wiens sozialistischer Kulturminister, glaubte auch er daran, dass die Musik die physische Existenz des arbeitenden Mannes und der arbeitenden Frau aktiv verbessern würde. Schönbergs Konzept der Zwölftonkomposition ermöglichte es, die Musik von der Hierarchie der Diatonik zu befreien und gleichzeitig Entwicklungen fortzusetzen, die sich von den Zwängen der traditionellen Melodie und des Rhythmus entfernten. Seiner Ansicht nach würde eine neue ‚Tonalität‘ schließlich neue und vermutlich bessere Menschen hervorbringen. Wie so vieles in den 1920er Jahren musste alles, was relevant war, in die Zukunft weisen, um die Umwälzungen der Gegenwart zu rechtfertigen.

15 Ballade aus *Die Dreigroschenoper* über die Frage „Denn wovon lebt der Mensch?“, in: Bertolt Brecht, *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt am Main 1978, S. 191.

Die meisten Juden des Wiener Bürgertums waren Sozialdemokraten, auch solche, die früher Monarchisten waren. Die Habsburger waren aktiv philosemitisch eingestellt. Andere politische Parteien wie die Christlich Soziale Partei und verschiedene agrarische und gesamtdeutsche Parteien waren offen antisemitisch. Viele Politiker der Sozialdemokratischen Partei waren ebenfalls Juden, nicht zuletzt der Parteigründer Viktor Adler, der am 11. November 1918, einen Tag vor der Ausrufung der Ersten Republik Österreich, auf tragische Weise ums Leben kam, als Symbol für Moses, der sein Volk ins Gelobte Land führte, aber vor der Ankunft starb.

### Exil in Amerika

Das Exil in Amerika scheint sich unter dramatischen Umständen unterschieden zu haben: Zemlinsky überlebte kaum mehr als ein paar Jahre und starb 1942 in Armut, noch vergessener und unversorgter als Béla Bartók. Schönberg gelang es, eine Lehrtätigkeit in Los Angeles zu erlangen, und wurde zu einer Art musikalischem Leuchtturm für ehrgeizige, talentierte Amerikaner, ohne jedoch sein Meisterwerk *Moses und Aron* vollenden zu können. Richard Hoffmann gehörte zu einer Generation, die mit einem einzigen Ziel nach Amerika kam: Assimilation, auch wenn ‚Dickie‘ Hoffmann seinen Wiener Akzent beim Sprechen des Englischen beharrlich beibehielt. Er gehörte jedoch zu einer Generation von Emigranten, die als junge Erwachsene oder sogar als Kinder in der neuen Heimat ankamen und die Kämpfe ihrer Eltern miterlebten, um sich so schnell wie möglich anzupassen. Andere Komponisten aus Hoffmanns Generation wie der bereits erwähnte Walter Arlen (1920-2023), weiters Lukas Foss (1922-

Der Lehrer des jungen Richard Hoffmann war Georg Tintner, nur acht Jahre älter als Hoffmann. Doch diese Beziehung unterstreicht nur das musikalische Biotop Wiens zu dieser Zeit. Der junge Walter Arlen, der damals Walter Aptowitzer hieß, wurde im Alter von sechs Jahren zu Otto Erich Deutsch, dem Schubert-Gelehrten, gebracht, um seine musikalischen Fähigkeiten beurteilen zu lassen. Arlens bester Freund am örtlichen Gymnasium war Paul Hamburger, der nach seiner Emigration nach England ein bekannter Kammermusiker und Liedbegleiter werden sollte.

2009) oder André Previn (1929-2019) verstanden sich nicht mehr als Österreicher oder Deutsche. Auch Joseph Horowitz (1926-2022) oder Alexander Goehr (geb. 1932) betrachteten sich nicht als Österreicher bzw. Deutsche, sondern sahen sich als Teil des britischen Musikestablishments. Ursula Mamlok (1923-2016) wurde erst bewusst, dass sie als Opfer der Nazi-Verfolgung angesehen wurde, als sie 2010 nach Berlin zurückkehrte. Ruth Schonthal (1924-2006) wurde als Kind von Wiener Eltern in Deutschland geboren und kam im Alter von zweiundzwanzig Jahren nach einer ausgedehnten Odyssee nach Amerika. Beide Frauen setzten sich erst später mit ihrer jüdischen Identität auseinander, nachdem sie von außen Aufträge für Werke zur Erinnerung an die Shoah erhalten hatten. Vor diesen Aufträgen war es keiner von ihnen in den Sinn gekommen, ihren jüdischen, ehemaligen Flüchtlingsstatus als Identität zu betrachten. Natürlich haben alle diese Personen unterschiedliche Erfahrungen gemacht, und trotz Wal-

ter Arlens scheinbar vollständiger Assimilation blieb er sich innerlich bewusst, dass er sich immer noch als Österreicher empfand. Schonthal und Mamlok kamen über Lateinamerika in die Vereinigten Staaten, wobei Mamlok später erklärte, dass Berlin ihre Geburtsstadt sei, ihre Heimat aber die Musik. Als Lukas Foss in Berlin von einem Journalisten gefragt wurde, wie es sei, „wieder zu Hause“ zu sein, antwortete Foss, dass er sich auf die Rückkehr nach New York freue.<sup>16</sup> Nach Hoffmanns Ansicht war Europa zu 90 % katholisch, aber zu 100 % barbarisch.<sup>17</sup>

Bemerkenswert für junge amerikanische Musikemigranten war jedoch die Kontinuität der europäischen Ausbildung: Schonthal konnte bei Paul Hindemith studieren, Mamlok bei Eduard Steuermann, Hoffmann bei Schönberg und Foss bei Rosario Scalero und Fritz Reiner. Aber was, wenn überhaupt, hatten diese europäischen Lehrer ihren nicht mehr europäischen Schülern zu bieten? Amerika war ein Land der Einwanderer, und so war der Status des ‚Exils‘ nur von kurzer Dauer, bevor er in ‚Immigrant‘ und schließlich in ‚Bürger‘ überging. Christopher Hailey weist in seinem Essay *Emigranten im Klassenzimmer* auf einen 1940 vom *Bureau of Music Research* veröffentlichten Band mit dem Titel *Music and Dance in California* hin.<sup>18</sup> Er stellt in dem Verzeichnis von 532 prominenten Musiker:innen fest, dass nur 100 tatsächlich in Kalifornien geboren wurden, während 250 aus anderen Teilen Amerikas und ein Viertel der Gesamtzahl aus Europa stammten, vor allem aus England, Frankreich, Italien sowie Russland, Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei. Von der

Gesamtzahl waren nur vierzig Deutsche oder Österreicher. Der ungewöhnlich hohe Einfluss der Österreicher und Deutschen hatte jedoch mit ihren Positionen und ihrer Verteilung über den ganzen Staat in verschiedenen Institutionen zu tun. Hinzu kamen die offensichtlichen emigrierten Orchestermusiker:innen und Solist:innen sowie die Dirigenten Bruno Walter, Otto Klemperer und Georg Szell.

Diese Streuung unterschiedlicher österreichischer und deutscher Traditionen wird noch deutlicher, wenn man sich die Liste der vielen Wiener Lehrer ansieht, die in den gesamten Vereinigten Staaten tätig waren und allesamt vor der Verfolgung durch die Nazis flohen: Hanns Eisler, Karl Geiringer, Max Graf und Robert Hernreid unterrichteten an verschiedenen Institutionen sowohl an der Ost- als auch an der Westküste der Vereinigten Staaten. Darüber hinaus unterrichteten Heinrich Jalowetz in North Carolina, Oswald Jonas in Chicago, Karol Rathaus in New York, Karl Weigl in Boston, Richard Stöhr in Philadelphia, Richard Hoffmann am Oberlin College in Ohio und Walter Bricht in Indiana, während Walter Arlen, Ernst Kanitz, Ernst Krenek, Paul Pisk, Arnold Schönberg, Ernst Toch und Erich Zeisl in Kalifornien tätig waren.

Doch wie Hailey betont, war das Land bereits durch die Einwanderung geprägt, und die Amerikaner hinterfragten schnell die sogenannte ‚Überlegenheit‘ deutscher Musik gegenüber Musik aus Frankreich und Italien. Als die ‚Exilanten‘ zu ‚Einwanderern‘ wurden, mussten sie bereits mit einem neuen Leben und neuen Herausforderungen zurechtkommen. Die selbst aufrechterhaltenen Mythen von der ‚überlegenen

16 Zitat aus dem Beiheft zur CD von Lukas Foss, *Elegy for Anne Frank*, Milken Archive, Naxos 2005.

17 Steven Cahn in einer E-Mail vom 13. Februar 2024 an den Autor.

18 Christopher Hailey, „Emigranten im Klassenzimmer“, in: Werner Hanak, Michael Haas, Karin Wagner (Hrsg.), *Musik des Aufbruchs. Endstation Scheinheiligenstadt. Erik Zeisls Flucht nach Hollywood*, Wien 2005, S. 79 ff.

europäischen Kultur' wurden von den Jugendlichen, die von der populären Musik und neuen Entwicklungen stärker ausgesetzt waren als ihre Altersgenossen im Wien der Vorkriegszeit, auf die Probe gestellt.

Hoffmann war, wie bereits erwähnt, zwei Generationen jünger als sein Lehrer Arnold Schönberg. Sie haben in ihrer Alt-Wiener Aussprache miteinander gesprochen und eine tiefe Verbundenheit erlebt, die Hoffmann Schönberg nähergebracht haben könnte als seine anderen amerikanischen Schüler. In der Nachkriegszeit, als die neuen musikalischen Entwicklungen in den Darmstädter Ferienkursen Einzug hielten, wurde Hoffmann Zeuge, wie Webern auf Kosten Schönbergs immer mehr in den Mittelpunkt rückte. Er war enttäuscht über diese Diskrepanz, da sie eine unausgewogene Sicht auf Schönbergs musikalisches Erbe darstellte. Hoffmann war unglücklich darüber, dass Schönbergs Partituren kaum zugänglich gemacht wurden, während Weberns Partituren von den Darmstädter Komponistengenerationen eine größere Bedeutung beigemessen wurde.

Hoffmann blieb trotz der Schönbergschen Zugehörigkeit ein Kind seiner Zeit. Einerseits komponierte er nicht auf Bestellung. Dies wäre ein direktes Erbe seiner Schönberg-Beziehung gewesen. Andererseits zeigen seine eigenen Werke die Raffinesse des Webernschen Einflusses. Er war von neuen Ideen fasziniert und teilte mit seinem Freund Roman Haubstock-Ramati die Begeisterung für die ‚graphische Partitur‘, die er in seinem Orchestrierungsunterricht weiter einsetzte. 1975/76 experimentierte er auch mit aleatorischer Musik in

einem Werk namens *Souffleur*. Nach Angaben seines Schülers Steven Cahn war er von dem Ergebnis nicht ganz überzeugt, obwohl Cahn zugab, dass er das Werk „aufregend“ fand. Hoffmann war von der Idee des Computers und der Komposition fasziniert. Cahn erinnerte sich an ein exquisites Quartett mit Tonband und Hoffmanns Spekulationen, dass der Computer die Zukunft der Komposition bedeuten würde, obwohl er nach einer Zeit der Arbeit mit Musik und Computern am MIT seine Ansicht revidierte. Cahn fuhr fort, dass Hoffmanns eigene Werke sehr raffiniert waren, ohne grob zu sein.<sup>19</sup>

Steven Cahn erinnert sich an Reden, die er anlässlich der Pensionierung eines Kollegen gehalten hat und die so weit gingen, wie es Anstand und Takt erlaubten. Seine Laudatio war mit unbequemer Direktheit gewürzt. Auch mitteleuropäische Schalkhaftigkeit war ein Merkmal Hoffmanns. Cahn erinnerte sich, dass er ein einnehmender Gesprächspartner war, der die Bildung schätzte, während er seine eigene Bildung dialektisch mit skatologischen Anspielungen und Witzen vermengte. Die größte Freude bereitete ihm offenbar ein von ihm komponiertes Werk, in dem er das Thema der Fuge in Beethovens *Hammerklavier-Sonate* ohne Tonhöhen auf dem Schlagzeug ausklopfen ließ, während er Freunde und Student:innen fragte, ob sie es identifizieren könnten.

Doch was ist mit dem Erbe von Zemlinsky und Schönberg? Cahn äußerte sich dazu wie folgt: „Sein Sinn für das Ende der Musik war brahmsianisch. Ich komme immer wieder auf das Wort Verfeinerung zurück, weil es seine Arbeit und seinen Unterricht durchdringt.“<sup>20</sup>

(Übersetzung: Gerold Gruber)

19 Steven Cahn in einer E-Mail vom 13. Februar 2024 an den Autor.

20 Ebd.



## Ausstellungsansicht

© Maria Noi

Katja Kaiser

## TREFFPUNKT WIENER KÜNSTLER:INNENKREISE

Die Idee, eine Künstlerkolonie zu errichten, hatte das Ehepaar Yella und Emil Hertzka. Auf ihrem Grundstück in der Kaasgrabengasse/Ecke Suttingergasse wurden in den Jahren 1912/13 nach den Plänen des Architekten Josef Hoffmann (nicht verwandt mit Richard Hoffmann) vier Doppelhäuser mit zusammenhängender Grünfläche gebaut. In diesem Park veranstaltete Yella Hertzka Gartenfeste, an denen Persönlichkeiten der Wiener Musikavantgarde und international bekannte Komponist:innen wie Darius Milhaud, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Maria Hofer und Ernst Krenek teilnahmen, die alle mit dem von Emil Hertzka geleiteten Musikverlag Universal Edi-

tion in Verbindung standen. Eine Haushälfte dieser Künstlerkolonie bezog der Musikwissenschaftler und Komponist Egon Wellesz mit seiner Frau Emmy. In derselben Gegend bewohnten die Maler Koloman Moser und Carl Moll ein Doppelhaus in der ebenso von Josef Hoffmann entworfenen Künstlerkolonie Hohe Warte, einem Ort der Begegnung zwischen Künstler:innen aller Genres. In der Innenstadt waren es Kaffeehäuser wie das Café Griensteidl, Café Museum oder Café Central, in denen sich Persönlichkeiten aus der Kunstszene trafen, aber auch private Salons wie jene von Berta Zuckerandl oder Alma Mahler waren beliebt.



Hans (Johann) Schließmann (Schliessmann)  
Zeitungsleser im Kaffeehaus, Karikatur, um 1900  
Wien Museum, Grafik- und Fotosammlung (WM)



Café Griensteidl, 1., Michaelerplatz, Wien 1896  
Gemälde von Reinhold Richard d. J. Völkel  
Wien Museum, Grafik- und Fotosammlung (WM)



„Im Café Griensteidl“: Das Künstlerzimmer

Foto von Carl von Zamboni für die illustrierte Wochenzeitschrift *Die vornehme Welt*, vor 1897

Wien Museum, Grafik- und Fotosammlung (WM)



Treffen im Garten der Villa von Carl Moll, Hohe Warte, 1905

Gustav Mahler (stehend), Max Reinhardt, Carl Moll, Hans Pfitzner (sitzend v. l. n. r.), Josef Hoffmann (im Vordergrund)

Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien (A-Was)

Einladung zur *Garden-Party* von Yella und Emil Hertzka an Herrn und Frau Professor Arnold Schönberg, 1927

Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien (A-Was)

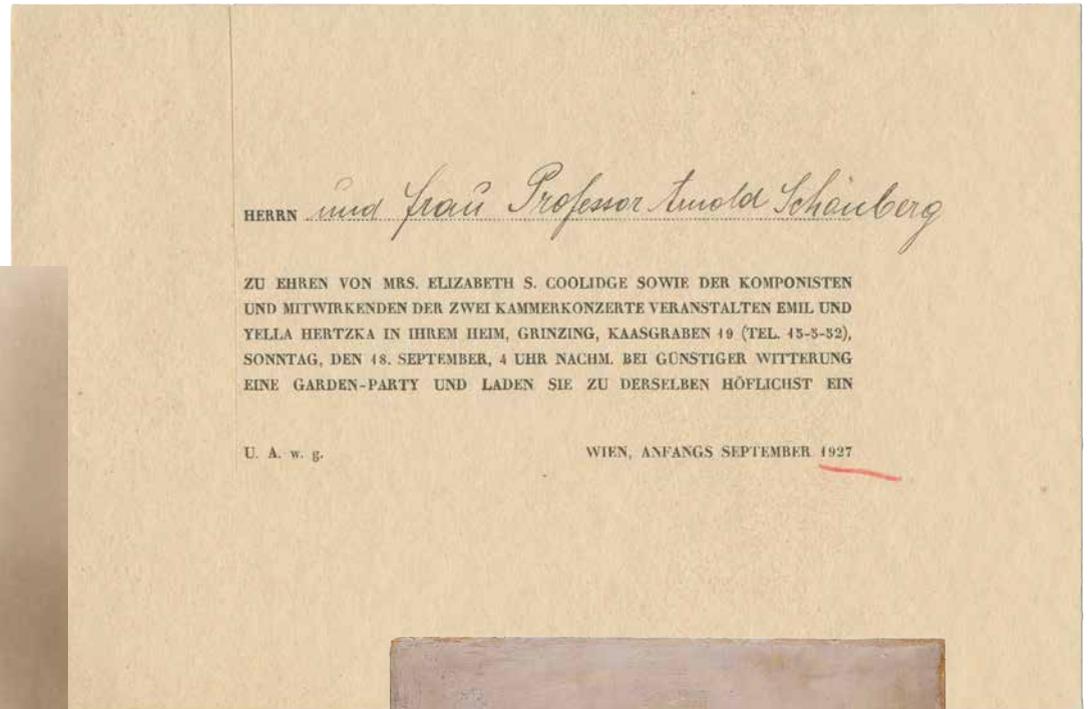


Egon Wellesz aus dem Fotoalbum „Dem Lehrer Arnold Schönberg“ zum 50. Geburtstag von Arnold Schönberg

Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien (A-Was)

Arnold Schönberg, Portrait von Emil Hertzka, Öl auf Pappe, ca. 1910

Arnold Schönberg Center Privatstiftung, Wien (A-Was)



HERRN *und Frau Professor Arnold Schönberg*

ZU EHREN VON MRS. ELIZABETH S. COOLIDGE SOWIE DER KOMPONISTEN UND MITWIRKENDEN DER ZWEI KAMMERKONZERTE VERANSTALTEN EMIL UND YELLA HERTZKA IN IHREM HEIM, GRINZING, KAASGRABEN 49 (TEL. 43-3-32), SONNTAG, DEN 4. SEPTEMBER, 4 UHR NACHM. BEI GÜNSTIGER WITTERUNG EINE GARDEN-PARTY UND LADEN SIE ZU DERSELBEN HÖFLICHEST EIN

U. A. w. g.

WIEN, ANFANGS SEPTEMBER 1927

