

Joseph Suder
Autobiographische Skizze

Joseph Suder hat seiner Frau Hilde Suder im Februar 1971, also im Alter von 78 Jahren, offenbar in mehreren Sitzungen einen ziemlich ausführlichen Bericht über seine Jugendjahre diktiert. Dabei stand naturgemäß die Betrachtungsweise unter dem Aspekt der Berufswahl. Erstaunlich sind die vielen Einzelheiten, an die sich der Komponist nach so langer Zeit noch erinnern konnte. Der nachfolgende Text ist eine Abschrift der Ausführungen; ergänzt wird er durch Tagebuch-Aufzeichnungen Joseph Suders aus den vierziger Jahren.

Wenn man versucht, das Werden einer Künstlerpersönlichkeit zu erklären, richtet sich das Augenmerk naturgemäß zunächst auf die „Herkunft“. So sicher es ist, dass geniale Naturen zu allen Zeiten sozusagen plötzlich erscheinen, d.h. nicht aus ihrer Ahnenreihe und dem sie umgebenden Milieu erklärlich oder sogar selbstverständlich hervorgehen, so ist doch gerade auf dem Gebiet der Musik festzustellen, dass die Mehrzahl der großen Meister schon seit ihrer Geburt mindestens in einer musikliebenden und –ausübenden Umgebung aufwuchsen. Bekannt ist, dass Bach sozusagen das Erbe ganzer musikalischer Generationen „mitbekommen“ hat, dass bei Mozart und Beethoven die Väter ausübende Musiker waren, dass bei Haydn und Schubert musikliebende Eltern frühzeitig (Haydn kam z.B. schon mit fünf Jahren zum Vetter Franck in die Lehre) für musikalische Erziehung sorgten, dass etwa bei Wagner ein wenn auch nicht spezifisch musikalisches, so doch allgemein künstlerisches Milieu vorhanden war. Es scheint, dass die ja so schwierige musikalische Technik gar nicht so oft in einem einzelnen Individuum, sozusagen vom Nullpunkt beginnend bis zur höchsten Höhe sich entwickeln kann.

Wenn ich solchen Gedanken nachgehe, so scheinen mir die Schwierigkeiten meiner künstlerischen Existenz unschwer erklärlich. Soweit mir meine Ahnen und Verwandten direkt oder indirekt bekannt wurden, habe ich nichts erfahren können von auch nur einer irgendwie musikalisch bedeutenden oder auch nur profilierten Gestalt, ja sogar von einer nur allgemein künstlerisch orientierten Natur kann ich nur bei meinem Vater Spuren erkennen oder erahnen. Von ihm weiß ich, dass er, Handwerkers Sohn und seine Bahn als Maurer beginnend, Kunstliebe gehabt hat (seine Sammlungen beweisen dies) und dass er mit Eifer und Freude die damals beliebten und verbreiteten Lieder und Opernarien von Lortzing, Verdi und Bizets Carmen wohlklingend und rein oft zu singen pflegte.

Dass sie rein gesungen waren, merkte ich schon früh. Von einer planmäßigen Musikpflege hingegen war aber in unserem Haus sonst nichts zu spüren, außer einem ganz anfängerhaften Klavierspiel meiner Mutter, die diese Beschäftigung aber bald zugunsten meiner Schwester Elly aufgab. Getreu den Gepflogenheiten „gehobener Bürgerkreise“ sollte bei uns Kindern nichts versäumt werden, und da das Klavierspiel auch zur Repräsentanz dieser Kreise gehörte, erhielt also zunächst meine Schwester Elly etwa im Alter von 6 oder 7 Jahren Klavierunterricht. Leider machte sich nun bei der Wahl der Lehrkraft die mangelnde Vertrautheit meiner Eltern mit

den Erfordernissen eines guten Unterrichts geltend, und während man sonst in der Lebenshaltung - mein Vater war inzwischen durch seine Bautätigkeit ziemlich vermögend geworden - sozusagen das Beste gerade gut genug fand, begnügte man sich mit einer „sehr billigen“ Lehrkraft. Diese wurde in den Bürgerfamilien „herumgereicht“ und besaß weder Kenntnisse noch Ehrgeiz, um über die damals üblichen albernem „Weihnachtsfantasien“ oder Salonstücke hinaus zu gehen. Aus meinen etwas späteren Gesprächen mit ihr erinnere ich mich noch, wie sie als höchstes Fernziel von dem Adagio aus der „pathétique“ (auf mainzerisch ausgesprochen) von Beethoven und mit Grauen und Abscheu von dem „Feuerzauber“ aus der „Walküre“ sprach (dessen Studium sie aber aus guten Gründen verweigerte!).

Die Töne des Klaviers zogen mich, den Fünfjährigen, magisch an, so dass ich im Nebenzimmer den Unterricht meiner Schwester belauschte und versuchte, es ihr nachzutun. Mein Interesse wurde bald bemerkt und bald durfte auch ich diesen Klavierunterricht genießen. Nun war mein, nennen wir es einmal musikalisches Gemüt, nicht ohne eine gewisse Pflege geblieben, und zwar durch den Gesang der Dienstmädchen. Die damals noch zahlreich vorhandenen, hingebungsvoll singenden „Hausangestellten“ - sie waren meine künstlerischen Nährmütter, und ich sehe mich noch unter dem Tisch zusammengekauert, tränenüberströmt den - natürlich sentimental - Liedern schier atemlos lauschen. Ich konnte dann bald eine beträchtliche Anzahl nachsingen und erweiterte meine Kenntnisse noch durch die täglich bei uns vorbeiziehende Militärmusik. In Kürze konnte ich nicht nur alle gangbaren Märsche nachsingen, sondern auch durch die verschiedenen Besetzungen der Militärkapellen (Infanterie-, Artillerie- und Kavalleriebesetzung) nur nach dem Gehör den vorbeiziehenden Truppenteil erkennen. Ich erinnere mich auch (ich dürfte damals etwa vier Jahre alt gewesen sein), in den Kurkonzerten in Schlangenbad und Homburg auf einem Tisch stehend eifrig mitdirigiert zu haben.

Zwischen meinem fünften und etwa neunten Lebensjahr war „Soldat spielen“ meine Lieblingstätigkeit, und wie fast alle meine Tätigkeiten betrieb ich dies mit großer Leidenschaft und systematischem Aufwand. So marschierte ich z.B. in unserem Hof unzählige Runden, jede Runde in einem anderen militärischen Dienstgrad, immer ausgerüstet mit den dazu nötigen Waffen, Abzeichen und Instrumenten. Ebenso wie damals die Abfolge einer Militärformation, marschierte ich zuerst als „Tambourmajor“, dann als „Trommler“, „Pfeifer“, „Musikmeister“, Träger von allerhand Blasinstrumenten, Schellenbaum, großer Trommel und Becken, dann als Kommandeur, Adjutant, Unteroffizier, Gefreiter und schließlich - in mehrfacher Auflage - als gewehrtragender Landser. Soweit nicht trommeln und pfeifen mich in Anspruch nahmen, war dieser Kolonnenmarsch mit Absingung einer beträchtlichen Menge von Militärmärschen verbunden, die ich alle entsprechend der in unserer großen Garnison vorhandenen Regiments-Usancen produzierte. So war ich für

zahlreiche Stunden mein Alleinunterhalter, der sich durch manche Zuschauer aus den Fenstern der Nachbarschaft durchaus nicht irritieren ließ.

Eine andere Art des Soldatenspielens bestand in großen Schlachten, ausgeführt von Bleisoldaten, von denen ich Deutsche und Franzosen zur Verfügung hatte. Die Schlacht bestand darin, dass ich aus den jeder Armee zugeteilten Geschützen mit Gummi-Granaten abwechselnd von jeder Seite aus die andere beschoss, es bestand aber dabei die Regel, dass a) die Deutschen immer etwas in der Minderheit sein mussten und b) die Franzosen immer die größeren Verluste hatten und schließlich das Schlachtfeld verließen.

Zum Klavierunterricht zurückkehrend kann ich nur sagen, dass meine technischen Kenntnisse fast gleich Null waren, während mein musikalisches Verständnis und das Interesse für Musik an sich bald wuchs. Ich erinnere mich noch, auf dem Boden liegend, die bedruckten Umschlagdeckel der Noten eifrig studiert zu haben; die Namen unserer großen Komponisten und ihre Werke wurden mir bald recht vertraut. Nun muss ich bekennen, dass ich zu irgendwelchen technischen Studien nicht zu bringen war. Die musikalisch ja naturgemäß dürftigen Fingerübungen und Tonleitern lehnte ich als dumm ab und die Klavierlehrerin war nicht imstande, meinen Widerstand zu brechen, und konnte mir so nicht einmal ihr eigenes bescheidenes Können vermitteln.

So war es denn ein Glücksfall, dass meine Eltern beschlossen, ihre Kinder zu einem häuslichen Trio zu erziehen; ich sollte als der einzige Bub Cello spielen lernen. So schön gemeint dieser Entschluss der Eltern war, so entbehrte er doch der Fachkenntnisse, denn bei meiner leider sehr kleinen Hand war mir schon rein anatomisch die Möglichkeit, ein sehr guter Spieler zu werden, versagt. Selbst in meinen Jünglingsjahren konnte ich nie ohne übermäßige Anstrengung die relativ weiten Griffe auf dem Violoncello bringen.

Jedenfalls also begann ich, nachdem in der Person des 2. Cellisten im Städtischen Orchester Adolf Töpfer (auf Empfehlung der Klavierlehrerin) ein Lehrer gefunden war, mit dem Studium des Instruments im Herbst 1902 (oder 1903). Auf einem kleinen Instrument konnte ich mich bereits an Weihnachten mit einem Solostück innerhalb der ersten vier Lagen vor meinem erfreuten Vater - ihm war das Cellospielen verheimlicht worden - und in einer Weihnachtsfeier des Schützenvereins hören lassen. Bei diesen Weihnachtsfeiern im großen Saal des „Schießhauses“ spielten wir, meine Schwester Elly am Klavier, die Tochter Linchen meines Lehrers Violine und ich am Cello alljährlich eine von ihm geschriebene und sehr geschickt unserem Können angepasste, potpourrihafte Musiknummer, meist in siegreicher Konkurrenz gegen ein anderes Kinderensemble, gebildet von den Spröss-

lingen des Geigenbauers, bei dem meine Mutter das noch heute in meinem Besitz befindliche Cello und später für meine jüngere Schwester eine Geige kaufte.

Die letzte dieser Weihnachtsveranstaltungen, die noch durch die Mitwirkung meiner jüngeren Schwester „bereichert“ wurde, ist mir, wie auch meiner älteren Schwester, in unauslöschlicher Erinnerung geblieben. Klugerweise hatte Töpfer die Mitwirkung der Jüngsten, deren Kenntnisse nur wenig sich über den Nullpunkt erhoben, derart eingesetzt, dass sie alle paar Takte beim Weihnachtslied in C Dur lediglich den Dominantton g in verschiedenen Oktaven anzuschlagen hatte. Dieses g wurde zur Rettung, denn Elly geriet plötzlich in Geistesabwesenheit, hörte auf zu spielen und nach einigen qualvollen Sekunden der Lähmung brachte ein mehrfaches Anschlagen von Marias g , unbeirrt fortgesetzt, die Darbietung wieder in Fluss. So ging es dann noch ohne Eklat zu Ende, der Schreck allerdings, den ich hatte, wirkte noch länger als ein Jahrzehnt als Alptraum weiter. Maria sollte dann später Violine lernen, kam aber nicht weit und anlässlich einer Streiterei, die über mein ständiges Tadeln ihres mangelhaften Spielens entstanden war, zerbrach der Violinbogen an meinem Kopf.

Adolf Töpfer, dessen ich heute noch liebe- und achtungsvoll gedenke, wurde wichtig für meinen Entwicklungsgang, zumal er dann auch mein Klavierlehrer wurde. Zum ersten Mal kam ich mit einem „wirklichen“ Musiker zusammen, und seine große Verehrung für die Wiener Klassiker (weiter reichte sein Gesichtskreis nicht) war mir sehr nützlich. Wenn ich vorher sagte, dass ich nach einem Vierteljahr mich bereits in den ersten vier Lagen des Cellos tummelte, so heißt das nicht, dass diese Lagen systematisch erarbeitet wurden, sondern mit dem Ausspruch „Dummer Bub, da musst Du halt mit der Hand hinrutschen“ ohne weiteres nach einigen Wochen bereits verlangt wurden. Man kann daraus schließen, dass von der umständlichen Systematik, mit der normalerweise das Lagenspiel studiert wird, keine Rede war. Man kann auch vermuten, dass Musikalität, Gehör und Intelligenz beim Schüler vorhanden waren, aber eine von Grund aus solide und umfassende Kenntnis wurde nicht aufgebaut. Töpfer selbst war kein großer Techniker und hier komme ich auf einen entscheidenden Punkt in meiner ganzen musikalischen Ausbildung: keiner meiner Lehrer war ein großer Könnler. Alle meine Lehrer, von Töpfer angefangen, waren wirkliche Musiker, keiner ein Techniker, und dies führte dazu, dass ich auch keiner wurde. Die Lehrer waren zufrieden, manchmal fasziniert von meinem musikalischen Verständnis und ließen sich von meiner Abneigung, energische technische Studien zu betreiben (Czerny und dgl. bezeichnete ich als langweilig und dumm!) davon abbringen, auf gründliche Fingerausbildung zu dringen, die mir bei meiner kleinen und wenig biegsamen Hand mit dem schlecht sitzenden Daumen so nötig gewesen wäre. So konnte ich ziemlich früh selbst schwierige und komplizierte Musik verhältnismäßig gut darstellen, aber kaum die ersten Etüden der Schule

der Geläufigkeit stolpernd spielen. Dies sah ich erst viel später ein, habe mir dann in meiner Münchner Zeit allmählich mit großer Beharrlichkeit eine halbwegs brauchbare Technik verschafft.

Nun bin ich den Ereignissen weit vorausgegangen, denn zunächst war weder bei mir, noch bei irgendeinem Menschen meiner Umgebung die Rede davon, dass ich Musiker werden wollte oder gar sollte. Wenn ich auf meine Kinderzeit zurückblicke, so war sie von folgenden Neigungen, fast muss ich sagen Leidenschaften, bestimmt: Vom „Soldat spielen“ und vom „mit Bleisoldaten spielen“ war schon die Rede, dazu kam „Schule spielen“, weiterhin Religion und „Pfarrer spielen“, etwa in der Zeit meiner Erstkommunion. Dann folgte die technische Welle, Elektrizität, und erst ungefähr seit meinem 15. Jahr wurde die Musik, die bislang nur neben den anderen Tätigkeiten betrieben wurde, bestimmend.

Das „Pfarrer spielen“ war zugleich Ausdruck einer starken Religiosität, ich lernte die ganze katholische Liturgie und Zeremonien, war auch als Ministrant („Messdiener“) - allerdings mit Widerwillen gegen meine Genossen - eine Zeit lang eifrig tätig. Ich lernte auch die gregorianischen Intonationen und Gesänge (sie wurden allerdings, wie ich glaube, in nicht allzu guter Form dargeboten). Jeden Tag hielt ich in vorschriftsmäßiger Gewandung meine Messe, genau nach den Vorschriften, hatte meine Altargeräte und vor allem einen reichen Vorrat an Monstranzen, für die ich noch heute eine an Faszination grenzende Vorliebe habe. Meist hatte ich auch einen Messdiener, der dann zu meinem Gehilfen bei meinen Spielen und Studien mit der Elektrizität hinüberwechselte. Bald nach meiner Erstkommunion - ich dürfte damals etwa 13 Jahre alt gewesen sein - verblasste das Religiöse und wuchs sich mit zunehmender Beschäftigung mit Literatur allmählich zur Gleichgültigkeit, ja Kirchenfeindlichkeit aus. Aus meiner Studentenzeit, etwa 1912, erinnere ich mich noch gut an nächtliche Dispute mit Kollegen, bei denen, etwa anlässlich des Wagnerschen „Parsifal“, wir uns schwuren, uns niemals auf einen Rückfall in kirchlich-religiöse Haltung einzulassen. Noch heute ist dies meine äußere Haltung, obwohl mein künstlerischer Werdegang mich immer im Tiefsten den Kern einer Religiosität (im eigentlichen Sinn des Wortes) erfüllen ließ und ich heute sicher bin, dass kein eigentliches Kunstwerk ohne diesen möglich ist. Eine wirkliche künstlerische Inspiration ist mir ohne die „unio mystica“ nicht denkbar, und den auch körperlich fühlbaren schöpferischen Moment kann ich in jedem meiner Werke genauestens präzisieren.

Nun habe ich mit dieser Betrachtung wieder weit vorgegriffen und will versuchen, die Kunsterlebnisse aufzuführen, die mich zum Musiker werden ließen. Wenn auch, wie ich schon sagte, vom Elternhaus keine musikalischen Impulse auf mich wirksam werden konnten, so wurden mir nach dem frühen Tod meines Vaters 1905

keinerlei Hindernisse in den Weg gelegt und ich konnte, was damals in Mainz und in den Nachbarstädten an künstlerischen und musikalischen Darbietungen gebracht wurde, - ohne Anleitung - in mich aufnehmen. Ein früh sich regender Sinn für Qualität ließ mich bald drei Leitsterne, um nicht zu sagen Götter, finden: Bach (h-moll-Messe), Beethoven (Klaviersonaten und Symphonien, besonders 3.,5.,9.) und Wagner (Nibelungen-Ring, Tristan, Meistersinger) wurden damals bereits und für immer meine Vorbilder, zu welchen etwas später dann noch Brahms, Schubert, Schumann und Mozart kamen.

Die Aufführung der h-moll-Messe, wenn es auch 65 Jahre her ist, ist mir in ihrer Gesamtheit wie in unzähligen z.T. lustigen Einzelheiten noch in genauester Erinnerung. Die weißen Hemdbrüste und schwingenden Frackschöße, verbunden mit heftigem Kopfwackeln des Männerchors bei dem „cum sancto spiritu“ sehe ich noch ebenso lebhaft vor mir, wie mir die erhabene Trauer des „crucifixus“ und zahllose Einzelheiten der Musik einen unauslöschlichen Eindruck hinterließen und mir in weiter, weiter Ferne ein Berg mit in der Sonne glänzendem Eisgipfel vor Augen trat, den ich dereinst erklimmen sollte (Messe).

Auf dem Theaterzettel, der uns täglich ins Haus gebracht wurde, las ich die Titel der Opern, die ich nun auch kennen lernen durfte; das Wort „Götterdämmerung“ wirkte mit magischer Gewalt. Nachdem ich „Aida“ und „Tannhäuser“ mit Interesse und Wohlgefallen gehört hatte, kam dann die „Walküre“. Die gewaltige Dichtung verzauberte mich gänzlich, obgleich sie verstandesmäßig dem Knaben nur ahnend zugänglich wurde. Vieles in den Einzelheiten war mir völlig unverständlich und ich erinnere mich noch, einige Tage lang vergeblich über das Wort „Blutschande“ gegrübelt zu haben. Mit unendlicher Gewalt empfand ich die tragische Gestalt des Siegmund, das mystische Verhältnis Brünnhilde - Wotan - Siegmund und völlig verzaubert verließ ich die Aufführung.

Die angenehme Sitte, anlässlich der Erstkommunion reiche Geschenke zu erhalten, brachte mir den Erwerb aller Klavierauszüge der Wagnerschen Werke, die ja damals noch recht teuer waren, und mit namenloser Inbrunst begann ich diese, vor allen Dingen den Ring des Nibelungen, zu studieren. (Die dem Ring vorhergehenden Werke konnten mich nicht im entferntesten derart zum Studium anreizen.) Nun hatte ich ja gar keine Klaviertechnik und ich brauchte oft einen ganzen Tag für eine einzige Seite.

Die Wagnersche Harmonik war mir ein Buch mit sieben Siegeln, denn wenn es den Fachleuten erst gegen das Jahr 1920 gelang, dieses ungeheure Gebäude zu analysieren, konnte ich mit meinen bescheidenen Kenntnissen natürlich erst recht nicht zu einem verstandesmäßigen Begreifen kommen. Meine Kenntnisse in Harmonie-

lehre wurden mir von meinem Cello-Lehrer, der inzwischen auch zum Klavier- und Theorie-Lehrer avanciert war, vermittelt. Ich lernte die einfachsten Grundbegriffe sozusagen von selbst und hatte wohl nach etwa drei Monaten (wenigstens nach Meinung meines Lehrers und seiner Autoritäten Lobe und Richter) den Kursus in Harmonielehre absolviert. Allerdings bestanden diese Kenntnisse nur in einer nicht ganz exakten Technik der tonalen Harmonieverbindungen mit den üblichen schulmäßigen Modulationen sowie den in der Klassik üblichen alterierten Akkorden. Das war nun so, dass ich allenfalls das harmonische Gefüge eines klassischen Werkes analysieren konnte, aber von hier aus führte kein Weg zur komplizierten Harmonik schon etwa der Frühromantik, geschweige denn zu dem Wunderbau etwa der Tristan-Harmonik. Nun ist hier etwas Sonderbares zu bemerken. Von Haus aus fehlte ja jede Anregung und mein Lehrer war stockkonservativ, über den mittleren Beethoven ging sein theoretisches Verständnis nicht hinaus, der späte Beethoven, Brahms, Bruckner und Wagner galten als kaum verständlich, übertrieben, irgendwie suspekt. Ich war mit meiner Begeisterung für Wagner, wie man heute sagen würde, avantgardistisch, d.h. also dem Neuen zugeneigt. Soweit ist das nun nicht merkwürdig, sondern eher, dass mich instinktiv etwa Strauss und Reger nicht völlig begeistern konnten - das ist etwas verwunderlich, denn sie waren ja noch moderner und hätten mich eigentlich noch mehr anziehen sollen. Mein inneres Verstehen und „Mitgehen“ erstreckte sich mühelos bis zu Wagner und Bruckner hin, so wenig diese Kühnheiten auch durch meinen Lehrer gebilligt oder gar begünstigt wurden. Aber vor den Errungenschaften der harmonischen Übertreibungen und Überladungen, wie sie mir bei Strauss und Reger erschienen, scheute ich zurück. Wenn auch ein halbes Jahrhundert Fortentwicklung auf dem Gebiet harmonischer Bereicherung heute damalige Schockwirkungen der harmonischen Komplizierung nicht mehr aufkommen lassen, so möchte ich heute doch glauben, dass mein damals sich äußernder Instinkt eine bedeutungsvolle Berechtigung hatte, worauf einzugehen aber erst später der richtige Zeitpunkt sein dürfte.

Ein zweites bemerkenswertes Moment meiner künstlerischen Veranlagung erblicke ich darin, dass ich beim Komponieren fast nie von der Basis der sogenannten hochromantischen Harmonik ausging, sondern dass meine frühen Kompositionen sich merkwürdigerweise (weil ich diese Meister ja gar nicht schätzte oder zu würdigen wusste) etwa auf der Basis der Frühklassik bewegten. Nur gelegentlich bei nicht zu Ende gebrachten Lied-Entwürfen spielte diese eine wichtige Rolle. Instinktiv, wie ich heute sagen kann, scheute ich zurück vor der Ausführung von Skizzen und Entwürfen, deren ich, wie ich dunkel fühlte, noch nicht Herr geworden wäre. So sind z.B. thematische Bildungen meiner I. Symphonischen Musik, die ja erst nach 1940 gestaltet wurde, bereits im Jahre 1914 aufgezeichnet worden. (Bei späterer Besprechung einzelner Werke wird auf diesen Punkt noch mehrfach zurückzugreifen sein.)

Meine allerersten Kompositionen, wenn ich sie etwas übertrieben als solche überhaupt bezeichne, waren einige Walzerchen, etwa im Alter von 12 Jahren geschrieben. Diese bieten natürlich über die bloße Erwähnung hinaus keinen Anlass zur Erörterung. Aus diesen Jahren erinnere ich mich noch des Entwurfs einer Ouvertüre, die sich auf das Märchen „Der gelbe Zwerg“ bezog, und etwas später eines Präludiums in g moll für Klavier, mit welchem ich, da ich einige enharmonische Umdeutungen anbrachte, bei meinem Lehrer erheblich aneckte. So unfertig dieses Stückchen auch ist, so ließ es mich doch bereits das unzureichende Können meines Lehrers erkennen. Was er mir vermitteln konnte, hat sich aber doch in einem nicht ganz unbrauchbaren Stück niedergeschlagen: einem Scherzo im klassischen Stil für Orchester, geschrieben im Frühjahr 1909 für (großes!) Orchester in F Dur. Dieses wurde im Sommer 1909 in den Stadthalle-Konzerten des Mainzer Städtischen Orchesters uraufgeführt und erlebte auch später noch, besonders im Rundfunk und durch Dilettanten-Orchester, einige Aufführungen.

Im Cellospielen war ich bei nicht übertriebenem Fleiß so weit gekommen, dass ich meine „Konzerttätigkeit“ mit Absolvierung mehrerer Kirchenkonzerte begonnen hatte. Diese wurden von einem „fahrenden Organisten“, dessen Name ich vergessen habe, in der Provinz veranstaltet. Manchmal war auch der junge Max Strub, der sich ja später als Geiger einen bedeutenden Namen machte, dabei beteiligt.

Die Darstellung des musikalischen Werdegangs unterbrechend, wende ich mich häuslichen und Erziehungsverhältnissen zu. Zu den am meisten behandelten Problemen gehören ja heutzutage die der Erziehung, und die Schlagwörter von Abschaffung der autoritären und repressiven Methoden sind in aller Munde und schlagen sich in den antiautoritären Erziehungssystemen in Haus und Schule nieder. Unsere Erziehung war streng (autoritär) und liebevoll, und, was meine Person betrifft, halte ich sie im Großen und Ganzen für richtig, zumal da sie, nachdem mein Vater in meinem 13. Lebensjahr starb, sich in ihrer Strenge gerade in den Jahren, wo meine Eigenpersönlichkeit sich entwickelte, durchaus milderte.

Schon zu Lebzeiten meines Vaters war die Erziehung fast ganz in der Hand meiner Mutter, die väterliche Autorität trat nur ganz selten in Erscheinung. Nun hatte der Wohlstand, um nicht zu sagen die Opulenz, sich eine beträchtliche Einwirkung verschafft, die sich auf Grund der sehr kleinbürgerlichen Herkunft meiner Eltern, besonders meiner Mutter, in der Erziehung als folgenreich erwies. Beide Eltern hatten eine sehr harte Jugend. Durch die starke Begabung meines Vaters, der sich vom Maurergesellen zum Baumeister und Architekten und Inhaber eines ziemlich großen Bauunternehmens emporschwang, entwickelte er sich zum kunstsinnigen Großbürger. Meine Mutter erbte von einer alten Tante, bei der sie als Vollwaise eine sehr harte, wenn auch nicht gänzlich lieblose Lebensschulung erfahren hatte,

einige Bauplätze, mit deren Bebauung der Grund zur Karriere meines Vaters gelegt wurde. Beiden Elternteilen waren großer Fleiß, hohe Anforderung an die Leistungsfähigkeit und intensives Streben zum Höherkommen zu eigen. Meiner Mutter waren diese Begriffe maßgebend in ihrer Erziehung, die sie in ihren Kindern zu entwickeln unablässig bemüht war und die sich früh abzeichnende Begabung namentlich der zwei älteren Kinder machte der Anwendung ihrer Erziehungsziele keine Schwierigkeiten.

Meine ältere Schwester und ich wurden sozusagen Musterkinder. Die Strenge meiner Mutter, unsere natürliche Begabung und unsere Fügsamkeit machten uns zu ausgezeichneten Schülern, mit denen meine Mutter nicht wenig „renommierte“. Da aber meine jüngere Schwester in ihren schulischen Leistungen nicht Schritt halten konnte und da in meiner älteren Schwester und mir durch den Ehrgeiz meiner Mutter eine gewisse Ängstlichkeit und übertriebenes Leistungsstreben wuchsen, ist es erklärlich, dass beide Schwestern, wenn auch aus verschiedenen Gründen, rückblickend ihre Erziehung nicht als „richtig“ betrachten. Was mich angeht, so glaube ich, wenn ich auch in den ersten etwa acht Jahren meiner Schulzeit unter einer ständigen Angst litt, die sich in sehr häufigen körperlichen Störungen bemerkbar machte, dass in summa der Nutzen der Erziehung die Schäden überwog. Wie hätte ich denn sonst, als ich vor dem finanziellen Nichts stand, es fertig bringen können, mit geradezu unermüdlicher Arbeitskraft die Existenzschwierigkeiten zu bemeistern und kaum einen Augenblick von der Befolgung meiner künstlerischen Ziele abzulassen. Ich glaube wenigstens das Eine bestimmt sagen zu können, dass meine eigentliche Person und mein künstlerisches Selbst keinen allzu schweren Schaden genommen hat und deshalb stehe ich im Rückblick positiv zu den Erziehungsmaximen im elterlichen Haus. Es wäre auch nichts falscher, als wenn man meinen sollte, wir hätten eine freudlose Jugendzeit gehabt - nein, abgesehen von den strengen Anforderungen in Bezug auf Leistung wurde uns, zumal bei der günstigen finanziellen Lage, alles geboten, was eine liebende Mutter nur zu bieten hatte. Die Einschränkung, die durch ihr bescheidenes Bildungsniveau und ihre Kunstfremdheit gegeben war, konnten wir und haben wir überwunden, da wir instinktiv von bildungsbegeisterten Mitschülern und Bekannten auf vieles von Kunst und Literatur hingewiesen wurden, dessen wir uns eifrigst bemächtigten. Zwar fehlte in dem allgemein bürgerlich geführten Leben die Verbindung zu geistig und künstlerisch interessierten gleichaltrigen Leuten, wie z.B. den beiden Zuckmayers Eduard und Carl. Nur mit dem später als Filmregisseur bekannt gewordenen Ludwig Bamberger, der Klassenkamerad von mir war, hatte ich engere Verbindung und kam oft in das Haus von dessen Vater, in dem die kunstsinnige Mutter, eine gute Pianistin und Schülerin von Clara Wieck, eine künstlerische Atmosphäre geschaffen hatte. Unsre mütterliche „Zensur“ (ich erinnere mich z.B., dass Vischers „Auch Einer“ zunächst verboten und versteckt war) hörte bald auf und meine Mutter spürte wohl, dass der

Punkt erreicht war, wo ihre Befehlsgewalt ihr Ende fand. Ohne uns Schwierigkeiten zu bereiten ließ sie uns, vor allem mich, unseren Weg gehen, zumal dieser ja auch ihrem mütterlichen Ehrgeiz zwar sonderbar - weil unbürgerlich -, aber doch respektabel in seinen Anfangserfolgen erschien.

Wenn ich heute so oft aus meiner Umwelt von Examensängsten und -nöten höre, kommt es mir fast unwahrscheinlich vor, dass ich mit 17 ½ Jahren mein Abitur machte - eingerahmt in die Vorbereitung zu einem Tennis-Turnier -, mit 20 Jahren mein erstes Schlussexamen in Komposition, mit 21 Jahren das in Klavier bestand - und das alles sozusagen nebenbei und völlig durchdrungen von dem einzigen Wollen, ganz in der Kunst aufzugehen.

An dieses Halbjahr nach dem Abitur denke ich gerne zurück, konnte ich diese Zeit doch völlig sorgenfrei meinen zwei Leidenschaften: Musik und Tennis, widmen. Die Abende bestanden meist darin, dass einige Freunde zum Zuhören zu mir kamen und ich ihnen die genaue Bekanntschaft, vor allem mit den Beethovenschen Klaversonaten und den Wagnerschen Werken vermittelte. Die Freunde waren im Zuhören ebenso unersättlich wie ich im Spielen und Singen. Nach unseren heutigen Anforderungen bez. Perfektion muss es ein recht zweifelhafter Genuss gewesen sein, zumal ich alle Partien „sang“, vom Waldvogel bis zum Fafner! Aber es blieb nicht ohne Eindruck, denn noch in den letzten Jahren erhielt ich mehrere Nachrichten über die unvergessliche Wirkung. Wenn es gegen Mitternacht ging, brach dann die ganze Corona zum Spaziergang auf, bei dem wir allerhand Possen trieben.

Nach meinem Abitur im Juli 1910 blieb ich, zwar entschlossen Musik zu studieren, noch bis gegen Ostern 1911 in Mainz. Ich machte meine Klavierstudien beim städtischen Kapellmeister Albert Gorter und Violoncello wie bisher bei Adolf Töpfer. Bei Gorter hatte ich auch Kontrapunkt- resp. Kompositionsunterricht, doch waren dessen Kenntnisse im Kontrapunktischen nicht bedeutend (z.B. falsche Beantwortungen von Fugenthemen). Er war als Komponist einiger Opern (etwa „Der Schatz des Rampsenit“ und „Das süße Gift“) hervorgetreten, über die ich nichts aussagen kann, außer dass mir noch ein einfaches, aber nettes Thema im Gedächtnis ist. Er war etwas modern orientiert, so dass in Mainz eine der ersten „Rosenkavalier“-Aufführungen unter seiner Leitung zustande kam, wodurch ich infolge meiner Teilnahme an den Proben dieses Werk ziemlich genau kennen lernte. Außerdem brachte Gorter als zweifelhaften Gewinn die Original-Besetzung des „Nibelungen-Ring“ erstmals in Mainz. Zweifelhaft deshalb, weil zwar der Farbenreichtum der Bläser deutlich wurde, überdeutlich aber, da die Zahl der Streicher bei den immerhin bescheidenen Theaterverhältnissen nicht im entferntesten der Bläsermasse die Waage halten konnte. Vor Gorter war unter dem eminent begabten Emil Steinbach (ein Bruder des berühmter gewordenen Fritz Steinbach) der „Ring“ in einer ver-

kleinerten Bläser-Besetzung gespielt worden, bei der die Stimmen der Tubisten in die normale 4-Hörner-Besetzung einbezogen waren und überhaupt die Holzbläser höchstens dreifach besetzt waren. Ich glaube, dass für alle mittleren und kleineren Theater diese Verringerung des Bläser-Apparates vorzuziehen ist, da weder Geld noch Platz vorhanden ist, um den Streicherbestand entsprechend zu erhöhen. Gorter war kein schlechter Kapellmeister, aber kaum ein Pädagoge. Ich erinnere mich an dieses Halbjahr nach dem Abitur, dass beim Klavierspiel das Ideal einer ruhigen Handhaltung angestrebt wurde, indem auch bei schwierigen Stücken ein auf den Handrücken gelegtes 2-Mark-Stück von Anfang bis Ende nicht etwa herunterfallen durfte! Mehr brauche ich zu diesem Punkt wohl nicht zu sagen. Natürlich war die mir durch ihn gebotene Möglichkeit, viel im Theater zu sein, ein großer Gewinn für mich.

Wohin sollte oder wollte ich nun im Sommersemester des Jahres 1911 gehen? Hier wiederum wirkte meine und meiner Erzieher und Berater Unkenntnis bestimmend. Wäre ich nach Berlin gegangen, das sich ja bald der „Moderne“ verschrieb - vielleicht wäre meine Entwicklung anders verlaufen; aber auf Zureden Gorters und auch, weil mich der Unterricht bei Felix Mottl, der damals Direktor der Münchener Akademie der Tonkunst war, anzog, entschloss ich mich, an die Isar zu gehen. Und bei ihr resp. ihrem Nebenflüsschen Würm habe ich dann 60 Jahre treulich verharret.

Zunächst war es gar nicht so leicht, mitten im Schuljahr an der Akademie aufgenommen zu werden, und es kostete einige Mühe, die Erlaubnis zu erhalten, das Aufnahme-Examen außerhalb des Normaltermins, der im September oder Oktober war, zu machen. Nun entstand eine komische Situation, als ich gefragt wurde, für welche Klasse (es gab je drei Klassen in Harmonielehre und Kontrapunkt bzw. Komposition) ich mich einer Prüfung unterziehen wollte. Da meine Kenntnisse zwar nicht ganz klein, aber doch recht wild waren, meldete ich mich für alle sechs Klassen und bestand insofern ganz gut, als ich in den im Lauf befindlichen 5. Kurs aufgenommen wurde, mit dem Zusatz „auch noch im letzten Harmonielehrekurs hospitieren zu dürfen“. Und so begann ich dann nach Ostern mit dem Unterricht bei Friedrich Klose.

Klose leitete einen der dreijährigen Kompositionskurse, die anderen beiden wurden von Anton Beer-Walbrunn und Viktor Gluth gegeben. Klose, ein Bruckner-Schüler, hatte sich durch ein hübsch instrumentiertes Orchesterstück „Elfenreigen“ und seine Oper „Ilsebill“ einen geachteten Namen als Neutöner gemacht. Später lernte ich noch seine Oratorien „Ein Festgesang Neros“ und „Der Sonne Geist“ kennen. Was war damals ein Neutöner? Es war die Zeit, in der die Richtungen Schumann-Brahms gegenüber Wagner-Bruckner-Strauss standen und ihre Anhänger sich aufs heftigste bekämpften. Klose stand so völlig auf dem Boden Wagner-

Bruckner, dass er für Brahms keine Spur von Verständnis oder gar Hochschätzung hatte und mehr noch, dass er laut eigener Aussage für die Klassik und Vorklassik, die er mehr oder minder nur als Vorstufen zu seinem Ideal ansah, nicht viel Interesse hatte und z.B. die ganze Kammermusik als etwas Untergeordnetes und keines genauen Studiums für würdig hielt. Sein Ausspruch „Brahms bedeutet keinen Fortschritt in der Musik“ war mir, dem inzwischen Brahms (auch durch meinen Klavierlehrer Prof. Roesger) zu einem meiner Leitsterne geworden war, ein schweres Ärgernis und Grund dafür, dass mein Verhältnis zu Klose erst am Ende meiner Studienzzeit etwas wärmer wurde.

Nun drängt sich mir unter der Aufzählung der historischen Abläufe eine Bemerkung auf, die chronologisch eine Vorwegnahme bedeutet, deren Wichtigkeit aber für meine musikalische Gesamtentwicklung so groß ist, dass sie hier ihren Platz finden soll. Im Verlauf meines Werdens wurde das „συμφορνειν“ uneingeschränkt das Zentrum des musikalisch Schöpferischen in Bezug auf die Gestaltung größerer Werke. Lässt ein kurzes Musikstück formal sich als eine Art Stimmungsbild, „Apercu“, „Impromptu“ etc. etc. gestalten, so bedarf das ausgedehnte, mehrsätzige Werk einer Gestaltung, die von spontaner „Erfindung“ ebenso wie von „Konstruktion“ her bestimmt wird, die die reichen und zahlreichen Einzelheiten als Glieder eines großen Gesamtbaus ausweist und eine mehr oder minder deutlich gemachte Einheit erkennen bzw. erfüllen lässt. Themen zueinander passend zu erfinden (besser gesagt: zu konstruieren) hat im höheren Sinn keinen Wert, sondern ist rein artistisch-technisch. Aber zu bemerken und zu bewirken, dass zwei oder mehrere Themen, die als Entwicklungslinien einer Materie (d.h. eines Satzes oder eines Werkes) erfunden wurden und sogar gegensätzlich waren, schließlich mitsammen verschmelzen, eins werden, das mag wohl als eigentliche Kunst gelten, da es sowohl den technischen Möglichkeiten des Tonmaterials im höchsten Maß Genüge tut als auch eine eigentliche künstlerische Wirkung ausübt. Die thematische Synthese wurde mir - zunächst fast ungewollt und unbewusst - zum eigentlichen Ziel meines Schaffens. Wenn man nun eine solche Synthese nicht durch die Mittel einer „Schachtelpolyphonie“ (Wagner, Bruckner, Strauss) anstrebt, sondern als Ergebnis einer realen Stimmführung, so ist deren Erreichung einzig durch Kontrapunkt möglich.

Natürlich war ich im Jahre 1911 nicht im entferntesten fähig, solche Einsichten zu haben, und außer etwa Reger war ja damals wohl auch niemand, der an solches dachte. Man war damals allgemein vollständig fasziniert von der enormen Bereicherung des Harmonischen, die Wagner gebracht hatte, und ganz außerstande, die weit über die in die Ohren dringende Klangbereicherung hinausgehende Architektur Wagners zu bemerken. Man suchte im Gegenteil ja nur das Neue und formal Ungebundene. Obwohl ich damals nicht völlig gegensätzlich zu diesen Strömungen

empfand, schien mir nun der Kontrapunkt-Unterricht bei Klose völlig sinnlos. Ich erinnere mich noch genau einer solchen Lehrstunde, die wie folgt verlief: An die Tafel wurde ein „Thema“ geschrieben, entnommen irgendeiner kontrapunktischen Komposition des 17. oder 18. Jahrhunderts. Der Lehrer - nach Feststellung der vermutlichen Tonart des Themas, deutete auf dessen ersten Takt und sagte etwa: „Wir haben eine halbe Note c, dann zwei Viertel aufsteigend e und a. Was können wir zu diesen Tönen als richtigen Kontrapunkt setzen?“ Es galt nun, nach den üblichen alten Regeln von Konsonanzen und „erlaubten“ Dissonanzen irgendetwas Passendes zu „setzen“, „wir können“, sagte, der Meister, „wenn sich nichts Passendes findet, einmal auch eine Pause schreiben“. So entstand dann eine absolut leblose, lediglich den Ge- und Verboten entsprechende neue Stimme, bei der man noch von Glück sagen konnte, wenn sie gleichzeitig mit dem Thema zu Ende ging, und die man dann kritisch betrachtete, um eventuelle gar zu alberne Tonwiederholungen oder sonstige unglücklich klingende Wendungen zu verbessern. Der Gedanke, zu dem gegebenen Thema eine charakteristische und selbständige Gegenstimme zu schreiben, stand gar nicht zur Diskussion. So ist verständlich, dass man nur wenig auf solche Art lernen konnte, dass niemand Freude daran hatte, sondern jeder das als alten Zopf betrachtete, den man, um im Vergleich zu bleiben, für eine moderne Haartracht nicht im mindesten verwerten konnte. Die Folge für mich war, dass ich diesen Unterricht nur ziemlich selten besuchte, was allerdings vielleicht insofern einen Schaden hatte, als ich die Schreibgeschicklichkeit mir nicht aneignete. Klose folgte bei seinem Unterricht auch einem Brucknerschen Prinzip, der ja, wenn ich richtig berichtet bin, in seinem Unterricht aufs strengste jede Freiheit als „fehlerhaft“ ankreidete und nicht im geringsten daran dachte, seine eigenen Neuerungen und Kühnheiten etwa seinen Schülern zu erlauben.

Es liegt nun gerade in dem Verhältnis Lehrer zu Schüler hier ein ganz kritischer, ja entscheidender Punkt. Die Feinfühligkeit des Lehrers muss bemerken, wie Satzfehler des Schülers zu bewerten sind: Ob lediglich deutliches Nichtkönnen und Nichtwissen die Fehler herbeiführen oder ob ein respektables „Wollen“ des Schülers noch nicht sich mit der nötigen Geschicklichkeit aussprechen kann, wo dann die feinfühligkeitsbessernde Hand des Lehrers den richtigen Weg weist.

Die immer wieder zu erörternden Probleme der Komposition unterbrechend wende ich mich jetzt in Streiflichtern meinen damaligen Lehrern an der Akademie zu. Mein Klavierlehrer, Prof. Roesger, hat mich sehr gefördert, mich auch nach Abschluss an der Akademie noch privatim - unentgeltlich - weiter unterrichtet und wir waren bis zu seinem Tode fast freundschaftlich verbunden, so sehr, dass ich ihm höchst unpassender Weise das „Du“ anbot. In seinem Haus und Familienkreis habe ich viele angenehme Stunden verbracht. Roesger war sehr musikalisch und im Gegensatz zu Klose ein ganz eingefleischter „Brahmine“, und durch ihn wurde mir

das gesamte Klavierwerk von Brahms bestens vertraut. Besonders die späten (kleinen) Klavierstücke von Brahms op.116 – 118 haben großen Einfluss auf meine auch meist einsätzigen Klavierstücke (1911 bis etwa 1918) gehabt. Roesger gab alljährlich seinen Klavierabend (Brahms stand bei seinen Darbietungen stets im Mittelpunkt), war aber kein eigentlicher Konzertspieler, und so war sein Musizieren im stillen Kämmerlein, wo er mir stets seine Konzertprogramme vorspielte, schöner als beim öffentlichen Auftreten. Ich glaube, er war stets durch Lampenfieber beeinträchtigt und kam daher meistens bei der Kritik nicht gut weg. Im Gegensatz zu heutigen Bräuchen war ein Konzert des Lehrers auch eine wichtige und feierliche Angelegenheit für die Schülerschaft, die vollzählig anwesend war und den Meister mit Blumen und Kränzen feierte. In seinem künstlerischen Ernst, seiner Brahms-Begeisterung und seiner großen menschlichen Wärme bleibt er mir unvergessen.

Anders war's mit meinem Cello-Lehrer, dem damals sehr angesehenen Virtuosen Heinrich Kiefer. Ich konnte ihm nicht viel verdanken, weil ihm das Unterrichten wahrscheinlich überhaupt nicht lag und weil ich ihm wegen meiner geringen manuellen Begabung vermutlich kein Interesse abzwängen konnte. Ein massiger, typischer Bayer, saß er Zigaretten rauchend im Stuhl, hörte sichtlich gelangweilt meinen Bemühungen zu, ergriff gelegentlich das Instrument, um, ohne es in die richtige Haltung zu nehmen, mir mit schwindelnder Virtuosität etwas vorzuspielen, mit den Worten: „So müssen's des halt machen“. Ich gab dann, da mich meine anderen Fächer ungleich mehr interessierten, ja völlig absorbierten, das Cello-Studium auf und dachte nicht im entferntesten daran, dass ich etwa ein Jahrzehnt später, als ich in der Inflation gänzlich mittellos dastand, als Cello-Lehrer an höheren Schulen nebenamtlich den größten Teil meines Lebensunterhalts verdienen musste. In meiner Erinnerung verblieben ist, dass der Unterricht bei Kiefer immer höchst „kommod“ verlief, zahlreiche Gespräche über die besten Einkaufsmöglichkeiten für elegante Kleidung, besonders Krawatten, unterbrachen den Ernst des Dienstes. Einige nette Anekdoten seien noch erzählt:

- 1.) „Herr Professor, ich habe gehört, dass Sie vor einigen Tagen das D-Dur-Konzert von Haydn unter Weingartner so schön gespielt haben“. Er, unwirsch, „Was? Unter! Ich spiele nie unter einem!“
- 2.) In Bewunderung seines großen Brillantringes sagt der Schüler zu ihm: „Was haben Sie für einen wundervollen Solitär da, Herr Professor.“ Er, grantig: „Was? Solitär? Des is a Diamant, a Brillant, mei Liaba!“
- 3.) Pädagogische Anmerkung: „Ja, der Daumenaufsatz ist halt net so angenehm wie der Damenaufsatz, gelln's!“

Viel belacht wurde auch, dass er mit dem Bratschisten des Hoforchesters Hösl im gleichen Haus wohnte - „Unter-Hösl“ und „Ober-Kiefer“ waren die Spitznamen.

Drei Wochen nach dem Examen begann der 1. Weltkrieg. Noch im August meldete ich mich als Kriegsfreiwilliger und zog mir alsbald ein mehrere Jahre dauerndes Leiden zu, weshalb ich vom Militärdienst befreit wurde. In dem 1917 erworbenen Haus in Pasing wurde eifrig musiziert, zum Freundeskreis gehörten der Maler Otto Ackermann, der Schriftsteller Fritz Reck-Maleczewen und meine Schwester Elly mit ihrem Mann, dem Dichter und Maler Rolf Schott.

Durch die Inflation verarmte ich völlig und geriet in schlimme Zeiten. In der näheren und weiteren Umgebung suchte ich Tandler auf, bei denen ich damals noch große Werte, Möbel zumeist, fand, die ich in einem winzigen gemieteten Laden in der Gruftstraße in München eigenhändig „restaurierte“ und weiterverkaufte.

Meiner erfolgreich begonnenen Dirigenten-Karriere - ich hatte in Pasing ein ganz respektables Musikleben, das seinen Höhepunkt in der nur mit eignen Kräften veranstalteten Aufführung der 9. Symphonie fand, in Gang gebracht - musste ich entsagen, um für meine Familie und mich den nötigen Lebensunterhalt zu erwerben.

Zuerst aus Not, dann mit steigender Freude und Interesse wandte ich mich der Unterrichtstätigkeit zu, der von nun an der größte Teil meiner Zeit gehörte. 1923 bot sich durch einen meiner „Quartetengenossen“, den Geiger Walther Bader, die Gelegenheit, am Luitpold-Gymnasium, wo dieser Violin-Unterricht gab, eine „nebenamtliche“ Stellung als Cello-Lehrer zu bekommen. Es war eine sehr schlecht bezahlte Tätigkeit (sie weitete sich dann auf mehrere Schulen aus) und war völlig ungesichert, da sie jedes Jahr - je nach Schüler-Interesse - bestätigt werden musste.

Trotzdem erfüllt mich ein Rückblick auf mein pädagogisches Wirken mit Freude. In vielen jungen Menschen - es werden wohl mehr als 1000 sein, die privat oder in der Schule von mir unterrichtet wurden -, konnte ich Liebe und Begeisterung für die Kunst erwecken und ihnen durch die Beherrschung eines Instruments und Eindringen in die Kunstgesetze etwas für ihr ganzes Leben mitgeben. So hat sich vielfach eine große Anhänglichkeit, ja Anhängerschaft ergeben. Auch mancher großen Begabung hatte ich das Glück förderlich sein zu dürfen, so nenne ich mit Freude Staatskapellmeister Heinrich Hollreiser, München, Kapellmeister Ernst Schmidt, Neu Strelitz, Otto Wirthensohn, Magdeburg, Johannes Weißenbach, der sich als Dirigent im Marionettentheater hervortat.

Ganz zum Erliegen war auch meine Dirigiertätigkeit nicht gekommen. Außer dem Pasinger Orchesterverein habe ich in früheren Jahren manche Dilettantenchöre und –orchester geleitet und erzielte gegen Ende der zwanziger Jahre mit dem Münchner Orchesterverein „Privatmusikkränzchen“ recht achtbare Leistungen, die in einer Erstaufführung des „Lazarus“ von Schubert gipfelten.

Jede freie Minute aber - es waren oft nur sehr wenige - gehörte der Komposition. Mein Entwicklungsgang dabei ist so einfach und geradlinig wie möglich und wurde von keiner der vielen Strömungen und Moden beeinflusst. So erfüllt es mich mit tiefer Befriedigung, dass so manches meiner Werke, sei es auch vor 10, 20 oder 30 Jahren geschrieben, sich heute immer noch ganz gut anhören lässt - und dass ich so gar kein Werk habe, das als „nicht zeitgemäß“ im hintersten Winkel des Schrankes auf eine andere „Konjunktur“ warten muss. Meine Kammerinfonie, 1925 während des wildesten Trubels des Internationalismus, Futurismus, Expressionismus (und wie die ismen alle hießen) geschrieben, hat die Jahre und Richtungen gut überstanden und hat immer wieder Erfolge gebracht. Mit diesem Werk hatte ich meinen eigentlichen Stil gefunden, nach einigermaßen brauchbaren Vorläufern des ersten Streichquartetts und der ersten Violinsonate.

Dieser Stil will durch eine fassliche und ohne weiteres eingängige Melodik und Thematik dem Hörer gefallen, ihn womöglich fesseln und ergreifen, und ihn dadurch erst reizen, in die Probleme kontrapunktischer und formaler Art einzudringen. Gute thematische Einfälle und eine ungesuchte Schreibweise wurden mir wiederholt bestätigt. Meine Idee der „Synthese“ ist bisher bei der Beurteilung meiner Werke noch meist außer Acht gelassen worden. Dieser nach meiner Meinung naturnotwendig gewordene Schritt im formalen Aufbau eines Sonatensatzes, den ich in meinen großen Werken mit und nach der Kammerinfonie getan habe (erste und zweite Symphonische Musik, Klavierquartett, zweites und drittes Streichquartett, Bläserquintett), stellt vielleicht das Wesentlichste meiner Kunst dar.

Auf dem Gebiet der dramatischen Kunst habe ich mich mit einer Oper „Kleider machen Leute“ versucht. Den Text schrieb ich mir selber, wobei mir Gottfried Kellers gleichnamige Novelle den von mir psychologisch anders unterbauten Stoff bot. Auch bei meinen Liedern kam ich in den letzten Jahren dazu, nur noch eigene Texte zu komponieren, aus ähnlichen Gründen der Vereinheitlichung des künstlerischen Stoffes.

Im Krieg wurde der Unterricht in den Schulen so weit wie möglich durchgeführt. Im September 1943 wurde die Ludwigs-Oberschule, die sich in der Maxburg befand, durch Luftangriff zerstört. Bad Reichenhall war das Ausweichquartier, die „Kinderlandverschickung“ (KLV) verlegte Schüler samt Lehrkörper noch im Sep-

tember in mehr oder weniger leerstehende Villen, der Unterricht wurde dort fortgesetzt.

Das fünfte und sechste Kriegsjahr machte sich immer stärker bemerkbar. Die Tyrannei, die jede selbständige Regung durch Spitzeltum und Todesdrohungen unterband, das Leiden über das entsetzliche Morden und Wüten einer sicherlich verrückt gewordenen Menschheit drückten mich noch mehr nieder als die Angst um das eigene Leben und die immer größer werdenden Entbehrungen und Schwierigkeiten aller Art. Die ständig stärkeren und häufigeren Fliegerangriffe machten jede Kunstplanung illusorisch. Das große Opernkonzert, worauf ich so viele Mühe verwandt hatte, musste wegen der Zerstörung der Tonhalle kurzfristig abgesagt werden, nachdem die Plakate schon hingen. Es war noch ein Glück, dass wenigstens Leben und Noten nicht verloren gingen. So stand's Ende Februar 1944.

Seit der Verlegung nach Bad Reichenhall pendelte ich ständig; anfangs war ich jede halbe Woche zuhause, ab Mitte des Jahres 1944 gab es nur noch etwas kürzere Aufenthalte, da ich bis Juli in München an der Damenstiftstraße (Theresiengymnasium) beschäftigt war. Ab Juli, wo die großen Angriffe auf München mit Zerstörungen aller Schulen einsetzten, gab es für mich keinen Schulunterricht mehr in München. Meine Mappe mit Entwürfen habe ich immer hin und hergeschleppt - fast stets umsonst. An den großen Entwürfen für Symphonie, 2. Violinsonate und 3. Streichquartett konnte ich fast gar nichts arbeiten. Gegen Jahresende bearbeitete ich die Kammerinfonie vierhändig, im Sommer Sarabande und Fuge für Streicher. Ein Verlag, seit langem der erste wieder, hätte Sarabande und Fuge gewollt - Kriegsverhältnisse machten es unmöglich.

Nachdem Ende 1944 der Krieg immer ungünstiger verlief, den Versprechungen und Vorspiegelungen nur eine immer furchtbarere Wirklichkeit antwortete, wurde das Leben noch schwerer. Die wöchentlichen Fahrten nach München, die mich immer entweder in Fliegerangriffe hineinführten oder unmittelbar danach in die brennende Stadt, wurden zu wahren Drangsalen. Fahrtdauer oft 12 – 15 Stunden, ungeheizte, fensterlose Züge, dreistündige Fußmärsche bei Kälte und Regen durch die zerstörte Stadt, von Qualm, Feuer, Explosionen, Einstürzen bedroht, mit Gepäck beladen, in Sorge um die Angehörigen, oft in Angst um das Leben, nahmen mich sehr mit. Bei einer Anwesenheit in Pasing traf urplötzlich, gänzlich unerwartet und zu Unrecht, ein Gestellungsbefehl ein, demzufolge ich innerhalb von drei Tagen zur Flak nach Stephanskirchen einrücken sollte. Krankheit und mancherlei Ver- und Gesuche um Verschiebung oder Rückgängigmachung hatten die Wirkung, dass ich erst (!) am 5. März 1945 nach Stephanskirchen zur Flakabteilung II musste.

Militärdienst für einen Menschen meines Alters und meiner körperlichen und seelischen Konstitution - wie fürchterlich! Der Dienst in Stephanskirchen war an sich nicht schlimm, keinerlei Waffenausbildung, im ganzen nur zwei- bis dreimal etwas Arbeitsdienst, Kohlen holen, Schnee schaufeln etc., und im ganzen etwa zehnmal „Antreten“ mit Herumstehen etc.. Durch Vermittlung Reichenhaller Freunde wurde ich Anfang April nach Reichenhall „kommandiert“. Grund: Jurierung eines musikalischen Wettbewerbs und andere musikalische Aufgaben.

Das KLV-Lager traf ich in voller Desorganisation an, Flucht der Buben. Pflichtgemäß schritt ich dagegen ein. Mein Kommando wurde verlängert, bis ich eine Verlängerung des Kommandos wegen Lager- und Schulangelegenheiten erhielt. Dieser zweite Termin lief auch ab - und wurde hinfällig durch Entlassung (der a.v.-Leute), wodurch ich am 2. Mai frei wurde - kurz bevor die Amerikaner kamen. Der am 25. April erfolgte Fliegerangriff auf Bad Reichenhall betraf unser Haus in der Frühlingsstraße stark, es verlor das Hinterhaus. Vor meinem Zimmer entstand ein großer Bombentrichter, aber außer Fensterschäden gab es glücklicherweise fast keine Verluste (nur durch Plünderung seitens der Amerikaner).

Erst im November 1945 konnte ich nach München zurückkehren. Das Haus stand noch, wenngleich in einem miserablen Zustand und mit Zwangs-Untermietern belegt. In fürchterlicher Enge wurde der Unterricht wieder aufgenommen, ja sogar der Schulunterricht! Die Geigenkurse für die Schülerinnen der Pasinger Mädchenschule fanden bei mir statt, da deren Schulräume z. T. zerstört waren.

Anfang der vierziger Jahre, als die Tragik des fürchterlichen Kriegsgeschehens immer quälender lastete und als persönliche Krisen (Krankheit der Schwester u.a.) mich bedrängten, begann sich eine gewisse Stilwandlung abzuzeichnen. In „Urlicht“ - dessen Komposition durch ein Schreiben der Schwester angeregt und durch tiefe Leiden entbunden war, zeigt sich diese in deutlichem Unterschied gegen die vorhergegangenen Liedkompositionen (Zurücktreten der Alterationsharmonik zugunsten mehr diatonischer Schritte, Ganzton- und Quintenfolgen). In Sarabande und Lustige Fuge tritt die Vorliebe für strenge kontrapunktische Arbeit hinzu, das Adagio der 2. Violinsonate stellt in der unterschiedlichen Harmonik von Haupt- und Mittelsatz die neue und die frühere Art der Harmonik als Träger des Übersinnlichen und Sinnlichen sozusagen einander gegenüber. „Finsternis außen und innen“, wie sie in den letzten Jahren des bisher letzten Weltkriegs über uns lag (und auch in der Nachkriegszeit nicht von uns wich), führten meine Gedanken und Empfindungen zum Metaphysischen, Religiösen (im weitesten Sinn), mein künstlerisch-musikalisches Wollen zur musica sacra, zur katholischen und protestantischen Kirchenmusik. Je mehr diese Stimmungen und Anschauungen von mir Besitz ergriffen, um so mehr musste ich zu einer ablehnenden Haltung gegenüber einem

großen Teil der Kirchenmusik kommen und es scheint mir tatsächlich so, dass nach Bach und Händel da nicht mehr viel „Richtiges“ geschrieben wurde - unbeschadet der Schönheit und Größe, die die geistlichen Werke der Wiener Klassik und der Romantik „an sich“ auszeichnen. Die Folge dieser Gedanken und Empfindungen war die Komposition der Festmesse „Dona nobis pacem“, die an Ostern 1948 in Gräfelfing bei München uraufgeführt wurde.