

„Sudetendeutsche Komponisten“ – Annäherungen an eine schwierige Kategorie

Andreas Wehrmeyer

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde es üblich, die deutschsprachige Bevölkerung Böhmens, Mährens und Österreichisch-Schlesiens im Sinne eines Sammelbegriffs als „Sudetendeutsche“ anzusprechen. In diesem Begriff begannen sich rasch kulturelle und sprachliche Bezeichnungsgelände mit politischen Aspekten zu vermengen. Schon bald hatte der Begriff kaum mehr nur eine unverfänglich geographische, sondern auch eine ethnische Bedeutung. Noch vor dem Ersten Weltkrieg kam die Vorstellung einer Ethnie von Sudetendeutschen auf – als Antwort auf die sogenannte „tschechische Frage“, d. h. Bestrebungen einer Proklamierung tschechischer Identität.

Nach der Gründung der Tschechoslowakei wurde in Teilen der deutschsprachigen Bevölkerung von einer „Sudetendeutschen Volksgruppe“ gesprochen, obwohl vage blieb, worin deren kollektive Identität bestehen könnte. Einige Stimmen deuteten sie als eigenen „Stamm“ des deutschen Volkes, andere betonten ihre Bindungen zu den unterschiedlichen „Stämmen“ jenseits der Grenze, d. h. zu den Bayern, Franken, Sachsen, Schlesiern oder Österreichern. Dritte wiederum argumentierten politisch und leugneten eine sudetendeutsche Identität als illoyale Haltung gegenüber der deutschen Nation als Ganzes. Ungeachtet dieser Divergenzen konnte sich nach und nach in Teilen der deutschsprachigen Bevölkerung Böhmens die Vorstellung eines Sudetendeutschtums als politisches Konzept durchsetzen. Dieses Konzept konnte dann in den 1930er Jahren zum Hebel der Sudetendeutschen Partei Konrad Henleins und seiner Unterstützer im Deutschen Reich werden, um den Tschechoslowakischen Staat zu zerstören. Die weitere Geschichte ist hinreichend bekannt und braucht hier nicht weiter skizziert zu werden.

Das Adjektiv „sudetendeutsch“ fand unter anderem auch Anwendung im Musikjournalismus und der Musikwissenschaft, darunter in Texten so gebildeter Musikschriftsteller wie Paul Nettl und Erich Steinhart. Mehr noch, der bedeutende Wiener (jüdische) Musikwissenschaftler Guido Adler, geboren in Eibenschütz [Ivančice], erklärte sich in seiner Autobiographie (1935) selbst zu

einem ‚überzeugten Sudetendeutschen‘. Die nationalistische Färbung des Begriffs spielte dabei offenbar keine Rolle.

Seit den Verbrechen der Nationalsozialisten und ihrer Anhänger in den Jahren 1938 bis 1945 ist der Begriff des „Sudetendeutschen“ politisch belastet und kann, nach Meinung vieler, nicht wirklich von dieser Bedeutungsdimension abgekoppelt werden. Und das ist wohl auch der Grund, warum nur selten von „sudetendeutschen Komponisten“ die Rede ist. Zu politisch sind die Implikationen; und das auch dort, wo der Begriff nur im Sinne eines Sammelbegriffs bemüht wird.

Zum vergleichsweise stärker verbreiteten Terminus „sudetendeutsche Musik“ äußerten sich Jiří Vysloužil und Jiří Fukač pointiert wie folgt:

Unter tschechischen und deutschen Musikwissenschaftlern hat sich heute die Überzeugung durchgesetzt, dass die Musik der Deutschen in den böhmischen Ländern in der Gesamtheit ihrer geschichtlichen Kontinuität und Diskontinuität und ihrer spezifischen Gebundenheit an die Entwicklung der Musik der böhmischen Länder wissenschaftlich nicht mithilfe des Terminus „sudetendeutsche Musik“ interpretiert werden kann (das wäre eine ahistorisch übertragene Konzeption, die erst in der Folge politischer Spannungen und Wendungen Ende des 19. und namentlich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Entfaltung kam).¹

In Musik-Nachschlagewerken deutscher Sprache fehlt das Lemma „sudetendeutsche Musik“ – mit Ausnahme des *Lexikon zur deutschen Musikkultur Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien* (zwei Bände, München 2000), das eine (Ehren-)Rettung des Begriffs versucht, und das übrigens über den gut begründeten Referenzzeitraum des späten 19. und 20. Jahrhunderts hinaus.

Bedient man sich des Sammelbegriffs „sudetendeutsche Komponisten“, ist es angezeigt, ihn historisch möglichst eng zu fassen. Denn nicht wirklich plausibel lässt sich von „sudetendeutschen Komponisten“ vor dem Ende des 19. Jahrhunderts oder in Bezug auf die Nachgeborenen der ausgesiedelten Sudetendeutschen sprechen. Erschwerend kommt hinzu, dass es keine auch nur annähernd homogene Gruppe „sudetendeutscher Komponisten“ gibt. Vielmehr hat man es mit großen Unterschieden, ja Gegensätzen in den Biographien zu tun: Da gibt es den an der Wiener Musiktradition orientierten Komponisten, mit nostalgischen Gefühlen der Kultur des Habsburger Reiches gegenüber; da gibt es den lokalen „Heimat-Komponisten“; da gibt es den im Prager hauptstädtischen Milieu sozialisierten Komponisten, häufig mit jüdischen Wurzeln. So wenig

¹ Jiří Vysloužil – Jiří Fukač, Artikel „Sudetendeutsche Musik“, in *Slovník české hudební kultury* (Prag 1997), 885.

sinnvoll hier von einer geschlossenen Gruppe „sudetendeutscher Komponisten“ auszugehen ist, so unterschiedlich fallen auch die Kontakte zum tschechischen Umfeld, zur tschechischen Kultur als solcher aus.

Dieses breite Spektrum soll nachfolgend an fünf Komponistenporträts ausgemessen werden, mit knappen Skizzen der Biographien und Schaffensansätze im Einzelnen. Es handelt sich um Komponisten von Rang, die in ihrem jeweiligen Kosmos Bemerkenswertes, vielleicht auch Bedeutendes geleistet haben. Die Porträts erfolgen in chronologischer Abfolge, d. h. die ältere Generation steht zu Beginn.

Porträts

I. Heinrich Rietsch (1860–1927)

Heinrich Rietsch wurde am 22. September 1860 als Heinrich Löwy in Falkenau [Sokolov] geboren und war väterlicherseits jüdischer Herkunft. Im Jahre 1883 entschied er, den Mädchennamen seiner Mutter anzunehmen. Rietsch erhielt bereits in jungen Jahren Klavier- und Orgelunterricht und erlernte das Violinspiel. Er studierte zunächst Jura an der Wiener Universität, hörte parallel dazu aber auch Vorlesungen in Musikgeschichte bei Guido Adler und Eduard Hanslick und nahm Unterricht in Musiktheorie bei Robert Fuchs, Franz Krenn und Eusebius Mandyczewski. Durch diese Persönlichkeiten gewann er rasch auch Kontakte zum Kreis um Johannes Brahms. Weitere Impulse empfing er durch Begegnungen mit Anton Bruckner.

Im Anschluss an seine musikwissenschaftlichen Studien an der Universität Wien konnte Rietsch bereits 1885 die Vorlesungen Guido Adlers über ältere Musikgeschichte übernehmen. 1895 habilitierte er sich an der Wiener Universität zum Privatdozenten für Musikwissenschaft, 1898 folgte er Eduard Hanslick dort als Professor nach. Als Adler dann, zwischenzeitlich in Prag lehrend, nach Wien zurückberufen wurde, wurde Rietsch 1900 zu dessen Prager Nachfolger ernannt. Er stand dem Prager Institut für Musikwissenschaft an der Prager Deutschen Universität ohne Unterbrechung bis zu seinem Tod im Jahre 1927 vor. Als Hochschullehrer genoss er hohes Ansehen; zu seinen Schülern gehörten z. B. Max Brod, Paul Nettl, Rudolf Quoka, Erich Steinhardt, Václav Štěpán und Theodor Veidl.

Rietschs musikwissenschaftliche Interessen waren weitgespannt, er beschäftigte sich z. B. mit dem deutschsprachigen Lied, mit Fragen der Musiktheorie und Musikästhetik. Darüber hinaus publizierte er zu einzelnen Komponisten wie Puccini, Mozart, J. J. Fux, J. S. Bach und legte eine für die damalige Zeit

gewichtige musikhistorische Darstellung vor (*Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 1900; 2. Auflage 1906).

Rietschs nicht sehr umfangreiches kompositorisches Œuvre umfasst kaum mehr als 30 Werke, die der Spätromantik zuzuordnen sind. Ein größerer Teil davon ist ungedruckt geblieben, darunter eine Oper *Walther von der Vogelweide* oder die Orchesterwerke *Tauferer Serenade*, *Hochzeitsserenade* und *Münchhausen*. Diverse Klavierlieder, Klavier- und Kammermusik erschienen in verschiedenen Verlagen in Leipzig, Wien und Prag. Die *Zwei Frauenchöre mit Klavierbegleitung op. 13* (Leipzig 1905) erfreuten sich zu seinen Lebzeiten einiger Beliebtheit.

In seiner Funktion als Prager Professor begegnete Rietsch der Staatsgründung der Tschechoslowakei skeptisch. Er bedauerte den Zusammenbruch des Habsburger Imperiums, der auch auf sein Verhältnis zur tschechischen Kultur abfärbte, an der er nicht substantiell interessiert war. Er nahm die tschechische Musik vor allem im Prisma einer nationalen Musik wahr, die nicht an die universale Musik Österreichs und Deutschlands heranreicht. Rietsch war gleichsam ein nostalgisch empfindender Österreicher, was für seine Generation bis zu einem gewissen Grade verständlich und nachvollziehbar ist. Wollte man ihn als Sudetendeutschen reklamieren, dann im Sinne eines überholten, naiven Nationalstolzes, der sich auf künstlerische Errungenschaften der Vergangenheit beruft. Wie sein Lehrer Guido Adler ließe er sich als ein „überzeugter Sudetendeutscher“ (ohne Beimengung politischer Aggression) beschreiben.

Rietsch war ein konservativ-akademisch orientierter Komponist, der höchste Ansprüche an sich selbst stellte. Dafür steht beispielhaft sein *Klavierquintett D-Dur* aus den 1920er Jahren, sein wohl bedeutendstes Kammermusikwerk. Der langsame zweite Satz in dichter, beziehungsreicher Faktur (absteigende chromatische Linie) ist von einem an Brahms erinnernden Lyrismus geprägt – wie das Werk insgesamt als eine Verneigung vor den großen Meistern der deutsch-österreichischen Musik gedeutet werden könnte.

II

Ein wenig breit

1. Geige *pp* *N* *ruhig* *p*

2. Geige *pp* *ruhig* *p*

Bratsche *pp* *ruhig* *p*

Violoncello *pp* *ruhig* *p*

Klavier *Ein wenig breit* *N* *pp* *ma*

poco rit.

pp *pp* *pp* *p*

poco rit.

pp

Tempo zart *p* *0* *allmählich wärmer* *mf* *p*

zart *p* *0* *allmählich wärmer* *mf* *p*

Tempo p *p* *0* *allmählich wärmer* *mf* *p*

Notenbeispiel 1. Heinrich Rietsch, *Klavierquintett D-Dur*, 2. Satz („Ein wenig bewegt“), S. 25²

² Zitiert nach der Ausgabe: Heinrich Rietsch, *Quintett in D – Klavier, zwei Geigen, Bratsche und Violoncell* (Wien, Verlag der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik in Prag – Verlag Ludwig Doblinger, 1930), 25.

II. Rudolf Leberl (1884–1952)

Das Schaffen von Rudolf Leberl hat bis heute kaum ansatzweise die Anerkennung erfahren, die ihm gebührt. Sein knapp 1.500 Werke umfassendes Œuvre besteht schwerpunktmäßig aus etwa 300 Stücken für Gitarre solo (zusammengestellt in mehr als 30 größeren Sammlungen), ferner gibt es Orchesterwerke, Klavier- und Kammermusik, Lieder und Umgangsmusik. Dass Leberl keine größere Beachtung erfuhr, ist wesentlich den politischen Wirren seiner Zeit geschuldet.

Geboren 1884 in Hoch-Semlowitz [Semněvice] in Westböhmen, studierte Leberl Musik und Komposition in Prag und Wien. Mit dem Untergang der Habsburger Monarchie fand sich Leberl unerwartet wieder als Vertreter einer ethnischen Minorität (der sogenannten „Sudetendeutschen“) in der neu gegründeten Tschechoslowakei. Von 1922 bis 1938 wirkte er als Dozent („Professor“) für Musik an der Lehrerbildungsanstalt in Böhmisches-Budweis [České Budějovice], von 1938 bis 1941 – die Behörden hatten ihn dorthin genötigt – in Prachatitz [Prachatice]. 1941 drängten ihn die Nationalsozialisten in den vorzeitigen Ruhestand; 1946 floh er nach Bayern. In seinen letzten Lebensjahren war er materiell abhängig von seiner Tochter. Seine auf der Flucht zurückgelassenen Werke konnten von ehemaligen Schülern gerettet werden. Leberl starb verarmt, vergessen und blind im Alter von 68 Jahren in der Nähe von Regensburg.

Leberls Kompositionsstil ist von drei charakteristischen Elementen bestimmt: der Verwurzelung in der Musikromantik; der Liebe zur deutsch-romantischen Lyrik; der Affinität zur österreichischen und böhmischen Volksmusik. Diese Elemente verbindet der Komponist in origineller Weise mit den Spieltraditionen und -techniken der modernen Gitarre. Seine Stücke sind dabei satztechnisch stets gediegen; die Anverwandlung an Gesten und Tonfälle des lyrischen Klavierstücks gelingt ungezwungen. In der Melodiebildung, im Rhythmischen und Klanglich-Harmonischen folgt Leberl vertrauten Idiomen; darin liegt kein Mangel an Originalität – die eigentliche Leistung ist der Transfer auf die Gitarre.

Leberl schrieb Dutzende von Ländlern (ein beliebter Volkstanz Österreichs). Andere Stücke nehmen ihren Ausgang von böhmischen Volksliedern und -tänzen. Gerne ging der Komponist mit seiner Gitarre in den böhmischen Wäldern wandern, um sich zu neuen Stücken inspirieren zu lassen.

Die *Acht Spielstücke für Gitarre* aus dem Jahre 1928 sind Hausmusik im besten Sinne des Wortes. Das erste Stück, ein „Ländler“ in G-Dur („gemütlich“), ergeht sich in Terzenseligkeit; das zweite, eine „Studie“ in C-Dur („ruhig“) verbindet kunstvoll Melodie und Begleitung und ist dabei klanglich differenzierter.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two parts: '1. Ländler.' and 'Studie.'. The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first part, '1. Ländler.', spans the first five staves. It begins with a tempo marking 'allegretto vivace' and a dynamic marking 'f'. The second part, 'Studie.', spans the remaining five staves. It begins with a tempo marking 'Andante' and a dynamic marking 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'mf', and 'p'. The piece concludes with a double bar line and the text '8. VIII. 28.'.

Notenbeispiel 2. Rudolf Leberl, *Acht Spielstücke für Gitarre*, Werk 91 (1928), 1. und 2. Stück („Ländler“ und „Studie“)³

³ Kopie des Autographs, Sammlung des Sudetendeutschen Musikinstituts (Träger: Bezirk Oberpfalz), Regensburg.

Eine Auswahl der Gitarrenwerke Rudolf Leberls ist vor einigen Jahren auf CD beim Label Naxos erschienen;⁴ eine Notenedition ist in Vorbereitung.

Leberl war seinem Selbstverständnis nach ein „Böhmerwäldler“ – kein Sudetendeutscher. Er würde es abgelehnt haben, als Sudetendeutscher titulierte zu werden, wie seine Tochter Gertrude Leberl-Bauer versicherte.⁵ Die politischen Implikationen des Begriffs „sudetendeutsch“ missfielen ihm. Zu den Nationalsozialisten hatte er eine komplizierte, von wechselseitiger Abneigung geprägte Beziehung, die sich darin äußerte, dass er sich als „Böhme“ definierte, und eben nicht als Sudetendeutscher (d. h. Reichsdeutscher) – was es mit sich brachte, dass die Nationalsozialisten ihn seiner Lehrtätigkeit entbanden und vorzeitig in den Ruhestand zwangen.

Rudolf Leberls romantische Gitarrenmusik harrt noch der Entdeckung – gemessen an der Fortschrittsideologie seiner Epoche, erscheint er als ein schrulliger, in seinen Ideen versponnener Komponist, der sich den Zeitströmungen verschloss (falls er sie überhaupt zur Kenntnis nahm). Seine Heimat und sein eigentliches Zuhause waren das 19. Jahrhundert und der Böhmerwald.

III. Hans Winterberg (1901–1991)

Hans Winterberg wurde 1901 in einer deutschsprachigen jüdischen Familie in Prag geboren. Er studierte bei Fidelio Fritz Finke und Alexander Zemlinsky an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, später dann auch am Prager Konservatorium bei dem tschechischen Avantgardisten Alois Hába (dort gehörte der jüngere Komponist Gideon Klein zu seinen Klassenkameraden).

Bei der Volkszählung von 1930 hatte sich Winterberg als Tscheche erfassen lassen, aber es ist offensichtlich, dass er sowohl zu Hause als auch unter seinen Musikkollegen deutsch sprach. Es sei daran erinnert, dass die meisten der ehemals jiddisch sprechenden Juden sich nach der habsburgischen „Emanzipations“-Verfassung vom Dezember 1867 (die allen Ethnien eine Gleichbehandlung zusicherte) der deutschsprachigen Minderheit Böhmens angeschlossen hatten. 1930 heiratete Winterberg die römisch-katholische, deutschsprachige Komponistin und Pianistin Maria Maschat. Nachdem Prag 1939 von den Nationalsozialisten besetzt worden war, genoss Winterberg zunächst einen gewissen Schutz durch das „Privileg“ seiner „gemischtrassigen Ehe“. Im Verlauf des Zweiten Weltkriegs wurden nichtjüdische Ehepartner jedoch zunehmend ähnlichen Demütigungen ausgesetzt wie die jüdische Bevölkerung selbst. Eine Scheidung brachte es in der Regel mit sich, dass der nichtjüdische

⁴ = Rudolf Leberl (1884–1952), *Selected Works for Guitar Solo* – Fabian Hinsche, Guitar, Naxos 9.70244-45, 2016.

⁵ Gespräche des Autors mit Gertrude Leberl-Bauer in den Jahren 2007 und 2008.

Ehepartner wie jeder andere Bürger nicht weiter behelligt wurde, dem jüdischen Partner jedoch die Abschiebung und physische Vernichtung drohten. Nachdem die Winterbergs sich im Dezember 1944 hatten scheiden lassen und Hans Winterberg der Deportation nach Theresienstadt [Terezín] entgegensah, vertraute er seiner ehemaligen Frau im Januar 1945 sein schöpferisches Archiv zur Aufbewahrung an. Als er fünf Monate später befreit und als Tscheche nach Hause zurückkehren konnte, musste er feststellen, dass seine Exfrau zwischenzeitlich als Deutsche nach Bayern ausgesiedelt worden war.

Die meisten deutschsprachigen Juden der Tschechoslowakei widersetzten sich nach dem Zweiten Weltkrieg aus guten Gründen einer Abschiebung nach Deutschland. Sie verblieben in der Regel so lange in ihrer Heimat, bis ihnen ein Opferstatus zuerkannt oder Visa zur Ausreise in andere Länder ausgestellt worden waren. Winterberg reiste 1947 mit einem tschechischen Pass nach Deutschland aus; nach dem kommunistischen Putsch von 1948 kehrte er nicht wieder nach Prag zurück. Schon in den 1930er Jahren hatte sich Winterberg wiederholt im Rahmen von Konzerten mit Musik „sudetendeutscher Komponisten“ präsentiert. Durch seine dritte und letzte Ehefrau sollten sich seine sudetendeutschen Kontakte intensivieren, die er bis in seine letzten Lebensjahre unterhielt. Nach Tätigkeiten beim Bayerischen Rundfunk und als Dozent am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium wurde Winterberg in Bad Tölz (Oberbayern) ansässig, wo er sich, in wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen, hauptsächlich dem Komponieren widmete. Er starb 1991 im Alter von 89 Jahren. Hans Winterberg war Mitglied der Künstlergilde in Esslingen, einer Art Selbsthilfvereinigung von Künstlern aus den ehemaligen Siedlungsgebieten der Deutschen in Mittel- und Osteuropa. Für sein kompositorisches Schaffen wurde er 1963 mit dem Sudetendeutschen Kulturpreis ausgezeichnet und 1964 mit der Ehrengabe zum Johann-Wenzel-Stamitz-Preis.

Winterbergs Œuvre ist auf die Instrumentalmusik konzentriert. Er schrieb Orchesterwerke, Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen, Klavierwerke sowie angewandte Musik, darunter Hörspielmusiken für den Bayerischen Rundfunk. Winterberg nahm in seiner Entwicklung ebenso Anregungen von der Wiener Schule Arnold Schönbergs wie aus Werken von Alexander Zemlinsky, Leoš Janáček, Béla Bartók und Igor Strawinsky auf. Unabhängig davon zeigt sich eine individuelle Schöpferpersönlichkeit, die eigene Wege geht. Hervorgehoben seien die Neigung zu komplexen polyrhythmischen Strukturen sowie eine Vorliebe für raffinierte Klang- und Klangfarbeneffekte, vor allem in den Orchesterwerken.

Einige Werke Winterbergs (darunter mehrere Orchesterwerke) liegen in älteren Aufnahmen des Bayerischen Rundfunks vor. Notenausgaben konnten

bis heute nicht realisiert werden. Der schöpferische Nachlass Winterbergs wurde Anfang der 1990er Jahre vom Sudetendeutschen Musikinstitut (Träger: Bezirk Oberpfalz) erworben. Eine wissenschaftlichen Anforderungen genügende Untersuchung des Schaffens von Winterberg steht noch aus.

Winterbergs Klaviermusik zeigt einen sicheren Umgang mit dem Instrument, dessen Ausdrucksmöglichkeiten gekonnt genutzt werden. Obwohl der Komponist selbst kein Pianist war und nicht als Klaviersolist auftrat, wirkte er in den 1930er Jahren zeitweise als Korrepetitor und Klavierbegleiter. Winterberg hat u. a. drei Konzerte für Klavier und Orchester, drei Klaviersonaten und zahlreiche Einzelstücke hinterlassen, die größtenteils zu Sammlungen gebündelt sind. Die Suite 1945 besteht aus drei Stücken, die Winterberg während seiner Internierung 1945 in Theresienstadt komponiert hat. Ob sie seinerzeit in Theresienstadt aufgeführt wurden, ist ungewiss. Das erste Stück, „Präludium“, ist durch einen gleichmäßig fließenden Bewegungsimpuls bestimmt, dem eine untere Gegenstimme, vor allem im Rhythmischen, kontrastiert. In rascherem Tempo gespielt, stellen sich zart-pikante Klangeffekte ein. Der Satz ist nahezu durchgängig auf zwei Stimmen reduziert bei latenter thematischer Profilierung. Die Klangtechnik ist, auch wenn schärfere Reibungen ausgespart werden, durchgängig avanciert.

Der Fall Winterberg ist kompliziert: Von seiner Herkunft her ein Jude deutschböhmischer Sozialisation, war der Komponist, soweit zu überschauen, gegenüber allem Tschechischen aufgeschlossen. Bei der Volkszählung 1930 ließ er sich zum „Tschechen“ erklären – eine unter Umständen jedoch nicht aus nur innerer Überzeugung, sondern aus strategischem Kalkül getroffene Entscheidung. Nachdem sich Winterberg in Bayern niedergelassen hatte, betonte er (z. B. Heinrich Simbriger gegenüber) seine Verwurzelung in der deutschen Kultur und Sprache. Als Sudetendeutscher schließlich könnte Winterberg vor dem Hintergrund seiner Kontakte zu sudetendeutschen Kreisen und der Annahme eines Sudetendeutschen Kulturpreises vereinnahmt werden. Nicht ausgeschlossen ist allerdings, dass ihm die äußere Ehre des Preises wichtiger war als ein damit verbundenes inneres Bekenntnis zum Sudetendeutschtum. Der Frage seiner ethnischen Zugehörigkeit und nationalen Identität kommt man, sofern man sie denn überhaupt stellen möchte und für wichtig erachtet, vielleicht am nächsten, wenn man multiple Identitäten in Erwägung zieht. Das hieße: Der Komponist lebte sich zu verschiedenen Zeiten in unterschiedliche nationale Identitäten ein – und mochte sich, unter dieser Annahme, zeitweilig auch als Sudetendeutscher gefühlt haben.

Suite für Klavier zu 2 Händen. Hans Winterberg 1945-I-
Präludium.

Notenbeispiel 3. Hans Winterberg, *Suite* 1945 („Präludium“, Beginn)⁶

⁶ Kopie des Autographs, Sammlung des Sudetendeutschen Musikinstituts (Träger: Bezirk Oberpfalz), Regensburg.

IV. Heinrich Simbriger (1903–1976)

„Ich bin vor allem Komponist und Musiktheoretiker“: Mit diesen Worten umriss Heinrich Simbriger 1960 seine ihm wichtigen Schaffensfelder.⁷ Allerdings konnte er sich, ungeachtet einzelner Aufführungserfolge, zeit seines Lebens weder als Komponist noch als Musiktheoretiker seiner Bedeutung entsprechend präsentieren. Die Erschließung seines Schaffens steckt noch in den Anfängen. Nur wenige Werke Simbrigers erschienen bislang im Druck; seine Musik wird nur selten gespielt und ist derzeit auf Tonträger so gut wie nicht greifbar.

Heinrich Simbriger wurde 1903 in Aussig an der Elbe [Ústí nad Labem] geboren. Seit 1922 studierte er zunächst verschiedene Geisteswissenschaften in Prag, parallel dazu bald auch Komposition und Dirigieren. 1925 wechselte er zu weiteren Kompositionsstudien nach München über, 1927 nach Wien. Zu seinen Lehrern gehörten Fidelio F. Finke und Josef Matthias Hauer. Als er seinerzeit die neuesten Werke von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern kennenlernte, erlebte er sie, eigener Aussage zufolge, mit einer nachgerade schockhaften Wirkung.

Simbriger wurde jedoch weniger von der Schönberg-Schule als vielmehr durch das Schaffen Josef Matthias Hauers dazu angeregt, sich über die Zwölftonmusik und ihre technischen Möglichkeiten grundlegend Rechenschaft abzulegen. Jahrelang sollten ihn diese Fragen beschäftigen, doch erst in den frühen 1950er Jahren begann er sich ihnen systematisch zu widmen und arbeitete dazu mehrer Studien aus. Als Simbriger 1937 von Wien nach Prag zurückkehrte, sollte er eigentlich Leiter der Musikabteilung des deutschsprachigen Rundfunks Prag-Melnik werden. Aus verschiedenen Gründen kam es nicht dazu, und der Einmarsch deutscher Truppen am 1. Oktober 1938 setzte dieser Perspektive vorläufig ein Ende. Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete Simbriger zunächst als Lehrer in Tetschen-Bodenbach [Děčín], wurde im Mai 1943 dann aber zur Wehrmacht eingezogen. 1946 kam Simbriger nach Bayern, 1951 ließ er sich in München nieder. Da alle Bewerbungen um Anstellungen an Musikhochschulen und Konservatorien fehlschlagen, betätigte sich Simbriger fortan als freiberuflicher Komponist, Musikwissenschaftler und Archivar. Von 1965 bis zu seinem Tod lebte und wirkte er in Regensburg.

Simbriger hat 160 Werke hinterlassen, vorwiegend Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen, aber auch Klavier- und Orgelwerke, Klavierlieder, Chöre, Kirchenmusik und sieben Orchesterkompositionen. Zur Favorisierung der kleineren kammermusikalischen Besetzungen äußerte er (1972): „Die Klarheit und zugleich Intimität dieser Art von Musik liegt mir am meisten,

⁷ Heinrich Simbriger, zitiert nach: Thomas Emmerig (Hg.): *„Ich bin vor allem Komponist...“: Biographie und Werke Heinrich Simbrigers* (Regensburg, ConBrio 2012), 7.

zugleich die immer latente Aufgabe, mit möglichst wenig äußeren Mitteln das Wesentliche auszusagen“.⁸ Auf seine mangelnde Präsenz im Musikleben angesprochen, erklärte er: „[...] als Komponist [habe ich] niemals in meinem Leben von mir aus ein Werk einem Verleger zum Druck angeboten. Das Hausieren liegt mir nicht. Wer etwas von mir will, soll zu mir kommen.“⁹ Auf diesen Snobismus dürfte zurückzuführen sein, weshalb Simbriger als Komponist bislang so wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.

Simbrigers frühes Streichtrio in g-Moll op. 45 (1941), 1942 in Tetschen [Děčín] uraufgeführt, ist ein Werk von klassizistischer Klarheit und Tongebung. Das energische g-Moll-Unisono des Beginns erinnert entfernt an W. A. Mozarts Symphonie KV 550. Mit der absteigenden Chromatik (Z. 1 ff.), einem barocken Trauertopos, mag der Komponist sinnfällig auf die Katastrophe des Krieges Bezug genommen haben.

Diesem Werk sei Simbrigers Bläserquintett op. 93 aus dem Jahr 1953/54 gegenübergestellt; ungefähr zwölf Jahre trennen diese beiden Kompositionen. In der Zwischenzeit hatte Simbriger sein eigenes Schaffenssystem einer Handhabung von Zwölftonstrukturen (in Anlehnung an Josef Matthias Hauer) entwickelt, das er später in einem umfangreichen Traktat (mit dem Titel: Komplementäre Harmonik) kodifizierte.¹⁰ Das Bläserquintett zeichnet sich durch eine vergleichsweise nüchterne und kühle Sprache aus. Dessen ungeachtet überraschen immer wieder ausgesprochen vokal empfundene Passagen, vor allem im „Andante“-Satz. Der Kombination von expressiver Melodie und schlichter Begleitung korreliert im Weiteren ein zunehmend polyphones Geschehen.

⁸ Heinrich Simbriger, zitiert nach: Thomas Emmerig, *„Der Fall ist nämlich etwas komplizierter als sonst üblich.“ Versuch einer Annäherung an Persönlichkeit und Werk Heinrich Simbrigers*, eine Veröffentlichung der Heinrich-Simbriger-Stiftung (Regensburg 2012), 13.

⁹ Op. cit., S. 14.

¹⁰ Heinrich Simbriger, *Komplementäre Harmonik*, hg. von der Künstlergilde e. V., Esslingen 1980. – Zur Musiktheorie Simbrigers siehe den erhellenden Aufsatz: Dominik Sedivý, „Heinrich Simbriger – eine musiktheoretische Einordnung“, in: Thomas Emmerig (Hg.): *„Ich bin vor allem Komponist...“ Biographie und Werke Heinrich Simbrigers* (Regensburg, ConBrio 2012), 207–231.

Dem Prager deutschen Streichtrio zugeeignet

Trio in g-Moll

op. 45

Heinrich Simbriger

Rasch, aber anmutig

The musical score is written for Violin, Viola, and Violoncello. It begins with a tempo marking 'Rasch, aber anmutig'. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system continues with dynamics of piano (p) and forte (f). The third system starts at measure 8 and includes triplets and a first ending bracket, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp).

Notenbeispiel 4a. Heinrich Simbriger, *Streichtrio g-Moll* op. 45 (1941), 1. Satz „Rasch, aber anmutig“ (Beginn)¹¹

¹¹ Zitiert nach der Edition: Heinrich Simbriger, *Trio für Violine, Bratsche und Violoncello g-Moll* op. 45, herausgegeben von Thomas Emmerig (Erstausgabe) (Frankfurt a. M., Laurentius-Musikverlag, 2018), 1.

II.

Andante

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a common time signature 'C'. The second staff is a single treble clef staff. The third staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a single bass clef staff. The music is marked 'p' (piano) in the second and third staves. The tempo is 'Andante'. The system ends with a measure in the fifth staff marked 'p espr.' (piano, esprimo).

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a common time signature 'C'. The second staff is a single treble clef staff. The third staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a single bass clef staff. The system begins with a measure number '5' in the top left corner. The music continues with various melodic and harmonic developments across the staves.

Notenbeispiel 4b.

Der Aufbau der Partitur: Flöte, Oboe, Klarinette in B, Horn in F, Fagott

Notenbeispiel 4b. Heinrich Simbriger, *Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 93 (1953/54?), 2. Satz „Andante“ (Beginn)¹²

Offenbar ließen sich in diese Musik, ihres vokalen Grundzugs wegen, gewisse Bindungen an die böhmische Musiktradition hineinprojizieren. Anlässlich einer Aufführung des Werks im Frühjahr 1961 hieß es:

Es ist dieses eine aus unserem Jahrhundert erwachsene Musik, wie dürfte es auch anders sein, aber sie bekennt sich [...] zum musikalischen Erbe eines Landes, das man einst das ‚Konservatorium Europas‘ genannt hat. Wieviel musikalische Einfälle, wieviel blühende Heiterkeit und welche nuancenreiche Delikatesse war hier zu hören. Dies[es] [...] Werk [...] rechtfertigt jedes Bemühen, unsere Musikpflege sich nicht mit einer stolzen Vergangenheit begnügen zu lassen, vielmehr aus dieser Traditionsverbundenheit die Pflicht abzuleiten, sich mit den Zeitgenossen auseinanderzusetzen.¹³

¹² Zitiert nach der Edition: Heinrich Simbriger, *I. Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott* op. 93, herausgegeben von Thomas Emmerig (Erstausgabe) (Frankfurt a. M., Laurentius-Musikverlag, 2019), 22–23.

¹³ Op. cit., Vorwort.

Simbriger verstand sich offenbar als „sudetendeutscher Komponist“ und vertrat in der westdeutschen Nachkriegsöffentlichkeit offiziell die Idee „sudetendeutscher Musik“. Als Archivar, der sich dem Aufbau einer Musiksammlung mit Werken von Komponisten aus den ehemals deutsch geprägten Gebieten Mittel- und Osteuropas (im Auftrag der Künstlergilde Esslingen) widmete, war er beruflich in dieses Gebiet eingebunden. Das heißt, sollte er Vorbehalte gegenüber der Idee „sudetendeutscher Musik“ gehabt haben, hätte er sie kaum freimütig äußern können, da er an die Grundsätze der staatlichen „Vertriebenenkulturpflege“ gebunden war. In diesem Lichte sind Zweifel angebracht, in welchem Sinne und inwieweit er der Idee „sudetendeutscher Musik“ anhing. Denn Simbriger war ein kritischer Intellektueller, ein Künstler und Individualist, und es ist kaum wahrscheinlich, dass er sich ein allzu simples und historisch problematisches Ideenkonstrukt wie das der „sudetendeutschen Musik“ kritiklos zueigen gemacht hätte. Möglicherweise war er ein „sudetendeutscher Komponist“ mehr aus äußerer Pflicht denn aus innerer Überzeugung oder Neigung.

V. Roland Leistner-Mayer (geb. 1945)

Roland Leistner-Mayer wurde 1945 in Graslitz [Kraslice] geboren. Er studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in München: Komposition bei Harald Genzmer und Günter Bialas sowie Klavier und Schlagzeug. Sein Schaffen umfasst Kammermusik für verschiedenste Besetzungen, Chor- und Orchesterwerke.

Leistner-Mayer hielt sich schon früh von Modeströmungen und avantgardistischen Experimenten fern zugunsten einer ausdrucksstarken und authentischen Diktion. Seit seinen frühen Streichquartetten (Nummer 2 und 3) sucht er auch die Nähe zu böhmischen Idiomen, etwa zu Leoš Janáček, greifbar in rhapsodischen Themen, eruptiven Formverläufen und einem in der Tendenz „informellen“ Grundzug seiner Musik.

Leistner-Mayer strebt nach fasslicher Musik, ohne sich vordergründig an Bewährtes zu klammern, nostalgische Bedürfnisse zu befriedigen oder einem unverbindlichen Postmodernismus zu huldigen.

Hohe innere Komplexität künstlerischen Erlebens muss sich nicht in hoher struktureller Komplexität niederschlagen. Im Gegenteil: Roland Leistner-Mayer hat immer unbeirrbar nach dem einfachsten und direktesten Ausdruck des innerlich Notwendigen gesucht und ist darüber zu einem Personalstil vorgedrungen, dessen vehemente Attacken und weitgesponnene Kantabilität stets von konsequenter Durchführung des harmonischen Plans gebündelt werden: Nur das musikalisch Wesentliche zählt, es gibt keine Klanglichkeit um ihrer selbst willen.¹⁴

¹⁴ Christoph Schlüren, zitiert nach dem Booklet zur CD: *Roland Leister-Mayer, String Quartets 5.6.7, Sojka Quartet* (Regensburg, TYXart, 2017), 5.

2. Scherzo

Molto Vivace ♩. ca. 88

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time. The tempo is marked 'Molto Vivace' with a quarter note equal to approximately 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-7) begins with a forte (ff) dynamic. The second system (measures 8-14) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 15-21) is marked with a box 'A' above measure 15. The fourth system (measures 22-28) shows the continuation of the piece, with some staves having rests.

Notenbeispiel 5. Roland Leistner-Mayer, 7. *Streichquartett op. 151* (2016), 2. Satz „Scherzo“ (Beginn)¹⁵

¹⁵ Zitiert nach der Edition: Roland Leistner-Mayer, 7. *Streichquartett op. 151* (Schweinfurt, Vogt & Fritz, 2016), 22–23.

Leistner-Mayers zwischen 2014 und 2016 komponierten Streichquartette Nr. 5 bis 7 sind, ohne dass es sich um Programmmusik im engeren Sinne handelt, autobiographisch konnotiert. Das 7. Quartett gleiche einer „Musik als Ariadne-Faden aus dem Irrsinnsabyrinth-Leben“ (Leistner-Mayer). Dabei spielen Motive der Rückverfolgung und des Rückbesinnens eine zentrale Rolle, es geht um die (Selbst-)Vergewisserung biographischer Stationen. Der zweite Satz ist ein an die deutsch-österreichische Musiktradition angelehntes „Scherzo“ – energiegeladen, zupackend, von robuster Melodik.

Roland Leistner-Mayer zählt zu den bedeutendsten deutschsprachigen Komponisten böhmischer Herkunft der Gegenwart. Das Nachdenken über seine böhmische Heimat inspirierte ihn seit den 1970er Jahren; mehrfach hat er sich schöpferisch mit der Musik Böhmens, insbesondere mit dem Schaffen Leoš Janáčeks auseinandergesetzt und gezielt Kontakte zu tschechischen Musikern und Komponisten gesucht. Zwar hat sich Leistner-Mayer, soweit zu überblicken, bis heute nirgends plakativ als „Sudetendeutscher“ exponiert (wohl nicht zuletzt auch deshalb, um politischen Vereinnahmungen aus dem Weg zu gehen), doch nahm er 1982 einen Sudetendeutschen Kulturpreis entgegen und bekennt sich auch offen zu seiner böhmischen Herkunft. Diese Herkunft begreift er, und das ist das Entscheidende, als ein sowohl wertvolles als auch verpflichtendes Erbe; es spiegelt sich, als eine der Konstanten seines Schaffens, ungezwungen in subtilen Brechungen und Rückverweisen.

Resümee

Festzuhalten ist: Der Terminus „Sudetendeutsche Komponisten“ erscheint, geschuldet der komplizierten deutsch-tschechischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, als nachhaltig politisch befrachtet. Er könnte zu Missverständnissen Anlass geben, provoziert Nachfragen und sollte nach Möglichkeit vermieden werden. Als unverbindlicher Sammelbegriff stülpt er den subsumierten Komponisten einen Deutungs- und Rezeptionsmodus über, der ihrem Selbstverständnis in der Regel nicht entspricht und über ihr Schaffen nichts Substanzielles verrät. Begegnet man dem Begriff in der älteren Literatur, muss er, da alles andere als neutral und beziehungslos, zunächst auf seinen Bedeutungsgehalt, auf seine historischen Implikationen wie Ziel- und Zwecksetzungen hin befragt werden. Hinsichtlich der präsentierten Komponisten wurde versucht, das Individuelle ihres Schaffens in Kurzporträts zur Sprache zu bringen. Dazu braucht es die Nomenklatur "Sudetendeutsche Komponisten" nicht wirklich; im Gegenteil, sie erscheint eher hinderlich als hilfreich.

“Sudeten German Composers” – Approaches to a Difficult Category

Abstract

For historical reasons, one could only speak of “Sudeten German composers” in relation to a narrow period from the end of the 19th up to and including the first half of the 20th century. But even then, the term is problematic because on the one hand it is highly politicized, i.e. inevitably projected onto the conflicts between Germans and Czechs, more precisely on the crimes of the National Socialists and their supporters in the 1930s and during the Second World War, and on the other hand, there seems to be no homogeneous group of “Sudeten German composers” that justifies this collective term. Based on the short portraits of five composers – Heinrich Rietsch (1860–1927), Rudolf Leberl (1884–1952), Hans Winterberg (1901–1991), Heinrich Simbriger (1903–1976) and Roland Leistner-Mayer (born 1945) – individual creative concepts outlined with their different tangents to the idea and milieu of Sudeten Germanism.

Keywords

“Sudeten German Composers”; Heinrich Rietsch (1860–1927); Rudolf Leberl (1884–1952); Hans Winterberg (1901–1991); Heinrich Simbriger (1903–1976); Roland Leistner-Mayer (1945)

Schlüsselwörter

Sudetendeutsche Komponisten; Heinrich Rietsch (1860–1927); Rudolf Leberl (1884–1952); Hans Winterberg (1901–1991); Heinrich Simbriger (1903–1976); Roland Leistner-Mayer (1945)

Andreas Wehrmeyer
Sudetendeutsches Musikinstitut (SMI)
andreas.wehrmeyer@bezirk-oberpfalz.de