

Vom Modekomponisten zum Politmusiker - Hinweise auf Erwin Schulhoff

Wie so mancher Komponist aus der Zeit der Weimarer Republik verdankt auch Erwin Schulhoff seine späte Wiederentdeckung fast ausschliesslich der Schallplattenindustrie. Nur ein sehr kleiner Teil seines vielseitigen Schaffens ist im Notentext wieder zugänglich, während sich das Schrifttum immer noch auf ein paar Zeitschriftenbeiträge und Vorworte zu Partituren beschränkt. Schulhoff hat es seinen Zeitgenossen nie leicht gemacht. Sie haben es ihm auf viel- und einfältige Weise vergolten, mit Ächtung, Berufsverbot und Totschweigen. Seine jüdische Herkunft und sein freimütiges Bekenntnis zum Kommunismus wurden ihm in der Nazi-zeit zum Verhängnis. Der einst als «Modemusiker» mit jazz-inspirierten Klavierstücken weitherum bekannt gewordene Prager Pionier der Neuen Musik starb vor 50 Jahren, am 18. August 1942, im süddeutschen KZ Wülzburg.

Du style à la mode à l'engagement politique:
le compositeur Erwin Schulhoff
Comme tant d'autres compositeurs de la République de Weimar, c'est presque exclusivement à l'industrie du disque qu'Erwin Schulhoff doit sa renaissance tardive. Seule une part infime de son œuvre multiple est de nouveau disponible en imprimé, alors que les écrits se limitent à quelques articles et préfaces de partitions. Schulhoff ne rendit jamais la tâche facile à ses contemporains, qui s'en vengèrent de mille manières: mise à ban, interdiction professionnelle, silence. Sous le nazisme, ses origines juives et son engagement déclaré de communiste causèrent sa perte. Célèbre un temps comme «musicien à la mode» grâce à des morceaux de piano inspirés du jazz, ce pionnier pragois de la musique nouvelle est mort il y a cinquante ans, le 18 août 1942, au camp de concentration de Wülzburg, dans le sud de l'Allemagne.

Von Walter Labhart

Bis in die dreissiger Jahre hinein gehörte der zuerst als gewandter Pianist erfolgreiche, nach dem Ersten Weltkrieg auch als Komponist geschätzte Prager Musiker Erwin Schulhoff zu den Exponenten der tschechischen Avantgarde. Mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) seit deren Gründung eng verbunden, hat Schulhoff bereits vom 2. Festkonzert in Salzburg (1924) an, wo er mit seinen *Fünf Stücken für Streichquartett* vertreten war, wesentliche Akzente gesetzt. Im folgenden Jahr figurierte er mit dem *1. Streichquartett* (1924) auf dem Programm des 3. Festes in Venedig; 1929 hob er mit dem Geiger Richard Zika seine *2. Violinsonate* (1927) während des 7. Festes in Genf aus der Taufe; 1931 kam Schulhoff als Autor eines Balletts (Tanzgroteske *Die Mondsüchtige* nach Vítězslav Nezval, 1925) zu Gehör. Mit dem *Streichsextett* (1920–1924) hatte er sich 1924 erstmals am Kammermusikfest in Donaueschingen in die Phalanx der Wegbereiter der Neuen Musik eingereiht. Dort gelangte auch das «Herrn H.W. Draber in Zürich» gewidmete *Concertino für Flöte, Viola und Kontrabass* (1925) zur Uraufführung (1926). Als er sich aber schon vor seinem kurzen Moskau-Aufenthalt im Jahre 1933 mit einem umfangreichen Chorwerk zu den Idealen einer kommunistischen Gesell-

schaftsordnung bekannte, indem er mit dem Oratorium *Das Kommunistische Manifest* für Soli, Chöre und Blasorchester (1932) seinen gehaltvollsten Beitrag zur engagierten Politmusik schuf, wurde er von seinen Berufskollegen mehr und mehr gemieden und an den grossen Festkonzerten – nicht nur der IGNM – selbst mit jenen Werken nicht mehr berücksichtigt, welche der absoluten Musik angehören.

Als Modemusiker verkannt

So sehr er sich für Erwin Schulhoff in Fachzeitschriften, Tageszeitungen und Büchern auch einsetzte, scheint der Prager Musikkritiker Erich Steinhard den anfänglich mit der Adaption von amerikanischen Modetänzen (Boston, Charleston, Foxtrott, Shimmy u.a.) und mit jazzigen Stücken hervorgetretenen Klavierkomponisten nur recht einseitig geschätzt zu haben. Noch 1929, als Schulhoff immerhin schon eine erste Sinfonie (1925), die von Max Brod ins Deutsche übersetzte Tragikomödie *Flammen* auf einen Text von Karel J. Beneš (1928) und repräsentative Kammermusikwerke geschaffen hatte, sah Steinhard in dem aufstrebenden Komponisten fast ausschliesslich den vom Tanz inspirierten «Modemusiker». «Schulhoff, einer der bekanntesten Interpreten moderner Klaviermusik, ist eine auffallende Figur unter den jungen

Komponisten nach 1918. Gegenüber der deutschen Kunst jener unmittelbar auf den Krieg folgenden Jahre war er durchaus frei von jedem Problem, von allen Philosophemen, Grübeleien, von Mystik und Expression – fröhlich und unbeschwert von allem, was dem deutschen Musiker damals Profil verlieh und zum Teil noch heute verleiht, musiziert er frisch und musikantenmässig drauflos. Er fühlt sich mehr von den Westvölkern angezogen, welche in jener Zeit für Tanz, Ballett und Pantomime neue Rhythmen, Formen und Exotismen übernahmen, die in ihrer Neuartigkeit das enorme Temperament Schulhoffs entfachen mussten. [...] Sein Haupterlebnis bleibt für ihn der moderne Tanz. So wie die Romantiker die Tänze ihrer Zeit suitenweise oder

Feinheiten im Finale des alles andere als leichten und graziösen *Konzerts für Streichquartett und Blasinstrumente* (1930) hat Steinhard offensichtlich übersehen – im Gegensatz zu den musikalisch nicht weniger bedeutsamen Auseinandersetzungen mit dem aktuellen Zeitgeschehen. Das Kurzporträt Schulhoffs schliesst mit den bezeichnenderweise nicht näher informierenden Sätzen: «Die Einfälle dieses phantasiereichen Künstlers gehen allerdings nicht sehr tief. Aber was er zu sagen hat, sagt er ungemein kultiviert, dekorativ und glänzend. In letzter Zeit komponierte er politische Kantaten.» In unseren Tagen muss sich Erwin Schulhoff den Vorwurf gefallen lassen, seine schöpferischen Kräfte als Politmusiker verschwendet zu haben. In

luten Musik vorausgegangen waren, der Klaviersonate op. 22 und des bereits erwähnten Konzerts für Streichquartett mit Begleitung von Blasinstrumenten. Die darin und in späteren Werkausgaben enthaltenen Vorworte von Vlastimil Musil gelten im übrigen immer noch als zuverlässige und aufschlussreiche Quellen.

Der Lebensweg

Erwin Schulhoff kam am 8. Juni 1894 als Urgrossneffe des mit Chopin befreundeten Klavierkomponisten Julius Schulhoff (1825–1898) in einer jüdischen Familie in Prag zur Welt. Auf Anraten von Antonín Dvořák, der das musikalische Talent des siebenjährigen Knaben bestätigte, wurde Erwin Schulhoff sogleich in die Klavierklasse von Heinrich Kaan aufgenommen. Von 1904 bis 1908 setzte er seine pianistische Ausbildung bei Willy Thern in Wien fort; allgemeine musikalische Studien absolvierte er zwischen 1908 und 1910 am Leipziger Konservatorium, wo er sein pianistisches Handwerk bei Robert Teichmüller verbesserte und kurze Zeit – fast gleichzeitig mit Othmar Schoeck – den Kompositionsunterricht von Max Reger besuchte. Seinen künstlerischen Werdegang schloss Schulhoff von 1910 bis 1914 am Konservatorium in Köln ab. Zu seinen Lehrern zählten dort die Pianisten Carl Friedberg und Lazzaro Uzielli, der Dirigent Fritz Steinbach und die Theoretiker Franz Bölsche und Stephan Krehl (die in diversen Kurzbiographien genannten Kompositionsstudien bei Claude Debussy lassen sich einstweilen nicht nachweisen). Nachdem er 1913 für sein Klavierspiel den Hauptpreis der Mendelssohn-Stiftung der Berliner Musikhochschule erhalten hatte, wurde der junge Konzertpianist an der Entfaltung seiner Karriere durch die Einberufung zum Militär gehindert. Aus dem Krieg zurückgekehrt, den er an der russischen und der italienischen Front mitmachte, erhielt er zum zweiten Mal den Mendelssohn-Preis, diesmal als Komponist der in Prag entstandenen 1. Klaviersonate (1918). In Dresden, wo er 1919/20 bei seiner Schwester Viola lebte und seinen Einsatz als Pianist zugunsten der zeitgenössischen Musik wieder aufnahm, beteiligte er sich an der Gründung der Konzertreihe «Aus der Werkstatt der Zeit». Auf den Programmen standen Werke von Alban Berg, Eduard Erdmann, Josef Matthias Hauer, Hermann Scherchen, Arnold Schönberg, Erwin Schulhoff, Cyrill Scott, Alexander Skrjabin, Anton Webern und Egon Wellesz. Es ging um die Förderung von «Werken der Zukunftsmusik» unter dem Blickwinkel des Revolutionären: «Absolute Kunst ist Revolution, sie benötigt weitere Flächen zur Entfaltung, führt Umsturz herbei, um neue Wege zu eröffnen (entspringt stärkstem psychischen Erleben) und ist am stärksten in der Musik.»³ In jener Zeit trat Schulhoff in einen intensiven Briefkontakt zu Alban Berg, um sich als Pianist fortan auch für die



Internationale Jury für das IGM-Musikfest in Lüttich 1930, v.l.n.r.: Gianfrancesco Malipiero, Jacques Ibert, Edward Dent, Paul A. Pink, Erwin Schulhoff, Max Butting
© Dokumentationsbibliothek Walter Labhart

einzeln in idealisierter Weise verwendet haben, so benützt Schulhoff den modernen Tanzrhythmus und die moderne Tanzform als Grundlage seines musikalischen Denkens. Gleichviel ob er Sonaten, Konzerte oder Symphonien schreibt: Es entstehen Tänze. Er gehört zu den ersten, die dieses Experiment der Verpflanzung des Gegenwartstanzes in die Kunstmusik durchgeführt haben und mit zu den ersten, die ihn mit Raffinement zu instrumentieren wussten.»¹

Auf die Melancholie der langsamen Sätze in den kammermusikalischen Arbeiten und Orchesterwerken ging Steinhard in keiner Weise ein. Selbst in der erweiterten Neuausgabe des zusammen mit dem Musikologen Vladimír Helfert 1938 herausgegebenen Werkes «Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik» hielt er am Klischee des unermüdlichen Lieferanten von Tanzrhythmen fest: «Als Komponist ist er Modemusiker von Rang, der das Vitale und Amüsante liebt, der die Hauptanregung von den Modetänzen erhält, die ihn zu einer neuartigen Form der Suite und zur Ballettkomposition führen. Ein Gegner alles Kontrapunktischen, betont er das Leichte, Durchsichtig-Graziöse und das Rhythmisch-Schmissige ...» Die kontrapunktischen

einer Würdigung unter dem Titel «Erwin Schulhoffs Erfolg und Tragödie» kritisiert der Autor einer ersten Monographie² über den tschechischen Musiker, Josef Bek, in den «Musiknachrichten aus Prag» (Nrn. 2-3, 1990) das von sozialistischem Denken geprägte Spätwerk, indem er sich über das «hartnäckige Bestreben, affirmative Musik zu schreiben» und über die «endlosen Marsch-Ostinatos und halbleeren Partituren» ärgert, um die bittere Bilanz zu ziehen: «Es war seine persönliche Tragödie, dass er sein Talent ganz zunichte machte, indem er an eine falsche Ideologie glaubte, die in ihrer Heimat durch Einschüchterung und Terror durchgesetzt wurde.» Im selben Text erweckt Bek den Eindruck, Schulhoffs Werke seien in der Tschechoslowakei nach dem Zweiten Weltkrieg nur ihrer Nähe zum sozialistischen Realismus wegen herausgegeben und gespielt worden, während «das ganz andere Schaffen, in dem wirkliche Werte waren, als formalistisch abgetan» wurde. Dies entspricht insofern den Tatsachen nicht, als der Herausgabe des *Kommunistischen Manifestes* im Herbst 1961 immerhin ein Jahr zuvor die Veröffentlichung der vollkommen unpolitischen *Lieder und Tänze aus Těšín* und zweier Hauptwerke der abso-

Neue Wiener Schule einzusetzen, bevor er sich, mehr aus finanziellen als aus ideellen Gründen, mit dem Spiel auf dem Vierteltonklavier Alois Hábas vertraut machte und entsprechende Kompositionen zur Uraufführung brachte. Nach Berlin übersiedelt, wo 1922 mit dem Sohn Peter sein einziges Kind zur Welt kam, schloss sich Erwin Schulhoff dem Kreis der Dadaisten an. Für deren antibürgerliche Veranstaltungen schrieb er ein mit Anspielungen an seine dadaistischen Gesinnungsfreunde vollgestopftes Kuriosum, *Die Wolkenpumpe. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des Heiligen Geistes Franz Arp*, womit natürlich der Dichter und Maler Hans Arp gemeint war. Doch schon 1923 kehrte Schulhoff, der die Inflation in der Reichshauptstadt zu spüren bekommen hatte, nach Paris zurück. Dort wirkte er als freier Mitarbeiter an der von Erich Steinhard geleiteten Zeitschrift «Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik», als Musikberichterstatter beim «Prager Abendblatt» und als Pianist im revolutionären «Befreiten Theater» von Jiří Voskovec und Jan Werich. Seine Liebe zum Jazz, die nichts mit dem modischen Kokettieren seiner westeuropäischen Berufskollegen zu tun hatte, teilte er dort mit dem Pianisten und Komponisten Jaroslav Ježek (1906 – 1942). Schulhoff, der seit 1935 als Pianist in Ostrava für den dortigen Rundfunk⁴ gearbeitet hatte, erhielt 1941 die sowjetische Staatsbürgerschaft und beabsichtigte die Ausreise in die UdSSR. Der Einmarsch der Nazis kam ihm jedoch zuvor. Als Jude und als «entarteter» Neutöner, der vor allem mit suspekter «Niggermusik» in Erscheinung getreten war, wurde er ein Opfer des nationalsozialistischen Rassenwahns. Kaum hatte Hitlerdeutschland die Sowjetunion überfallen, gelangte der Autor des vokalen kommunistischen Manifestes als Kriegsgefangener in die bayerische Festung Wülzburg. Dort starb er während der Arbeit an der 7. und 8. Sinfonie (unvollendete Bleistiftmanuskripte) am 18. August 1942 an den Folgen von Unterernährung, Erschöpfung und Typhus, bis zuletzt von seinem ebenfalls inhaftierten Sohn betreut.⁵

Späte Wiederentdeckung im Westen

Wie im Falle der im KZ Theresienstadt inhaftierte tschechisch-jüdischen Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása und Viktor Ullmann ging die Neuaneignung von Schulhoffs musikalischem Schaffen von Musikforschern und Interpreten der ehemaligen CSSR aus. Ein paar wenige Werke im Verlagsrepertoire von Panton und Supraphon (Prag) gelangten zwar durch den Musikalienhandel in den Westen, wurden jedoch kaum beachtet. Während es in Deutschland, wo sich in den späten zwanziger Jahren der Musikverlag Schott (Mainz) kurze Zeit für die Kammermusik von Schulhoff

eingesetzt hatte, weiterhin still blieb um den von den Nazis zu Tode gebrachten Musiker, setzte die Wiederentdeckung im Westen zuerst in der Schweiz ein. Auslöser war 1979 der Essay «Wer war Erwin Schulhoff?» des Schreibenden im «Landboten».⁶ Ihm schloss sich 1981 die von den Kammermusikern Zürich bestrittene schweizerische Erstaufführung des *Streichsextetts* an, der die Wiedergabe der 2. *Violinsonate* in einem Freikonzert des Musikkollegiums Winterthur und Interpretationen von Klavierwerken durch die Pianistin Anne de Dadelsen im Aargauer Kunsthaus folgten, die ebenfalls auf die Initiative des Autors dieser Zeilen zurückgingen, der im weiteren eine Sendung für Radio DRS zum vierzigsten Todestag gestaltete und Hinweise auf Schulhoff als Vorläufer der «Third Stream Music» in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizierte.⁷ Erst 1986 reagierte Gidon Kremer auf gezielte Werkhinweise von Seiten des Schreibenden⁸ und führte während des Lockenhauser Kammermusikfestes jene Werke auf, welche auf ECM 833506-2 (Edition Lockenhaus, Vol. 4/5) in CD-Ersteinspielungen vorliegen: *Duo für Violine und Violoncello* (1925), *Streichsextett* und *5 Etudes de Jazz* (1926). Das zu den kammermusikalischen Hauptwerken zählende Streichsextett liegt bereits in einer Zweiteinspielung durch das Wiener Streichsextett auf EMI 567-754 313-2 vor. Der Bielefelder Klassik-Katalog verzeichnet ausserdem die 1930 für die Berliner Funk-Stunde geschriebene *Hot-Sonate* für Altsaxophon und Klavier, eines der frühesten Beispiele einer dem neuen Medium Radio gerechtwerdenden Originalkomposition. Detlef Bensmann und Michael Rische halten das wegweisende Werk auf der CD Koch International Classics 310 071 fest. Eine CD-Ersteinspielung der 3. *Klaviersonate* (1927) durch Nikolaj Petrow, 1991 im Moskauer Konservatorium aufgenommen, liegt in

einer westlichen Lizenzveröffentlichung auf OCD 280 («20th Century Piano Sonatas») vor.

Die Wiederentdeckung Schulhoffs erhielt mit den 1988 nachgedruckten Instrumentalwerken aus den Archiven der Universal Edition (Wien)⁹ einen weiteren wichtigen Auftrieb. Kurz vor dem 50. Todestag brachte der Schott-Verlag unveränderte Nachdrucke der zwischen 1925 und 1930 edierten Kammermusikwerke¹⁰ heraus, die das Bild vom «Modekomponisten» ebenfalls korrigieren. Es ist in erster Linie der geringen Auflagehöhe zuzuschreiben, dass die meisten in der Tschechoslowakei veröffentlichten Werke Schulhoffs keine weite Verbreitung finden konnten. So sind die unter dem neutralen Titel *Studien* 1974 herausgebrachten Klavierstücke *Optimistische Komposition* und *Den tschechischen Arbeitern*, die 1936 nach Improvisationen an einem Gedenkabend für Lenin, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg notiert wurden, mit nur 200 Exemplaren ausserhalb der Tschechoslowakei kaum in den Handel gelangt.

Stilistische Entwicklung

Bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg orientierte sich Schulhoff, der damals hauptsächlich Lieder und Klavierstücke für die eigene Konzertpraxis schuf, an der deutschen Spätromantik und an der Musik von Debussy und Skrjabin. Mit dem Dresdener Aufenthalt setzte die Beschäftigung mit der atonikalen Musik des Schönberg-Kreises ein, die mit Annäherungen an jenen Folklorismus der Neuen Musik abwechselte, welcher gleichzeitig im Schaffen von Béla Bartók, Pál Kadosa, Karol Szymanowski, Pantscho Wladigeroff und anderer osteuropäischer Komponisten hervortrat. Den stilistisch stärksten Einfluss übte jedoch die Verbindung von Modetänzen mit den spezifischen Klangfarben des Jazz und der Ausdruckskraft des Blues aus. Im einsätz-



Aus dem 2. Satz der «Hot-Sonate» für Altsaxophon und Klavier © Schott, Mainz

Allegro pesante $\text{♩} = 84$ TENORE SOLO ff

T. solo ff *Tim, že ni - či, Sie vernich - tet*

S. *Jak bur - zo - a - si - o so vy - rov - ná - vá a kriz!?*
Wodurch ü - ber - windet die Bourgeoi - sie die Kri - se?

A. *Jak bur - zo - a - si - o so vy - rov - ná - vá a kriz!?*
Wodurch ü - ber - windet die Bourgeoi - sie die Kri - se?

I. II. *Jak bur - zo - a - si - o so vy - rov - ná - vá a kriz!?*
Wodurch ü - ber - windet die Bourgeoi - sie die Kri - se?

T. *Jak bur - zo - a - si - o so vy - rov - ná - vá a kriz!?*
Wodurch ü - ber - windet die Bourgeoi - sie die Kri - se?

B. *Jak bur - zo - a - si - o so vy - rov - ná - vá a kriz!?*
Wodurch ü - ber - windet die Bourgeoi - sie die Kri - se?

Piano mf

Allegro pesante $\text{♩} = 84$

T. solo *tim, že ni - či zho - či, ni - či vý - rob - ni sí - ly,*
die er - zeug - ten Gü - ter, sie ver - nich - tet die Pro - duk -

S. *Tim, že ni - či, Sie ver - nichtet,*

A. *Tim, že ni - či, Sie ver - nichtet,*

I. II. *Tim, že ni - či, Sie ver - nichtet,*

T. *Tim, že ni - či, Sie ver - nichtet,*

B. *Tim, že ni - či, Sie ver - nichtet,*

Piano

Aus dem «Kommunistischen Manifest» (Klavierauszug)

© Panton, Prag

gen, fantasiert angelegten 2. Klavierkonzert (1923), zu dessen expressionistisch-greller Klangkoloristik die Singende Säge überraschende Akzente beisteuert, stehen sich Debussy-Reminiszenzen und scharf konturierte Fox-trottklänge gegenüber. Einen unverkennbaren «Schulhoff-Sound», der in seiner Bevorzugung satt klingender Bläserharmonien in jener Zeit nur mit den Busoni-Schülern Wladimir Vogel und Kurt Weill vergleichbar ist, kündigen eine noch expressionistisch gefärbte Ouvertüre (*Festliches Vorspiel*, 1929) und das radikal antiromantische *Konzert für Streichquartett und Bläserensemble* (1930) an. Wie schon im *Doppelkonzert für Flöte, Klavier und Streichorchester* mit zwei Hörnern (1927), wo im neoklassizistischen Rondo-Finale ein melancholischer Blues-Einschub den Kontrast von dynamischer Motorik und lockerem Musiziergeist artikuliert, schafft auch im bläserbegleiteten *Konzert für Streichquartett* ein raffiniert eingearbeiteter Slowfox im Finale einen für Schulhoffs mittlere Periode typischen Gegensatz. Im Jazz sah der auch als Improvisator bekannte Komponist nicht nur den Ausdruck einer sozialen Minderheit und eine Bereicherung der Klangmittel,

sondern ein Kampfmittel in der Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft und deren rückständiger Musikkultur. Schon 1925 hatte sich Schulhoff zum Saxophon als einem der Hauptinstrumente des Jazz bekannt: «Das Saxophon eignet sich am besten zum Ausdruck aller menschlichen und animalischen Gefühle, gehört somit zu den gebräuchlichsten Gegenständen für die nächtlichen Bedürfnisse der Jeunesse dorée. Für jedes der Gefühle gibt es unter den Saxophonen eine bestimmte Kategorie. Ärger lässt sich im Sopran wiedergeben (siehe «Elektro-Lux»), Melancholie im Alt («Perolin»-Luftverbesserer), Jovialität im onkelhaften Tenor (geblasen in Hemdsärmeln und umgehängerter Botanisierbüchse) [...] Für das Saxophon passen keine Vaterlandslieder, weswegen es sich draussen keiner Beliebtheit erfreut, auch weil sich das Saxophon nicht für die Wald- und Wiesenmusik eignet, wie das Flügelhorn mit Helikon, welches mit Vorliebe im Reiche an Frühlingstagen (s. Musiklexikon Riemann) bei Lagerbier, mit Kaiserrock, Zylinder und E.K.-Band im Knopfloch geblasen wird.»¹¹ Seine abschliessende dritte Schaffensphase beginnt mit der Vertonung von Leitsätzen aus dem *Kommunistischen*

Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels (1848) in der Texteinrichtung von Rudolf Fuchs. Das mit Vereinfachung der (tonalen) Harmonik auf unmittelbare Wirkung abzielende Chorwerk versucht mit den vier Teilen «Es ist hohe Zeit», «Uns die Erde», «Das wollen wir!» und «Vereinigt Euch!» eine Antwort zu geben auf die Probleme der Wirtschaftskrise des Jahres 1932. Für vier Solostimmen, Knabenchor, zwei gemischte Chöre und grosses Blasorchester komponiert, vermag das dem sozialistischen Realismus verpflichtete Werk vor allem der Durchschlagkraft seiner plastisch geformten Märsche wegen heute noch zu faszinieren. Dem Kommunismus wandte sich der Musiker fortan auch in seinem Orchesterschaffen zu. Die 4. *Sinfonie* (1937) widmete er den spanischen Freiheitskämpfern, die *Freiheitssinfonie* (Nr. 6, 1940) der Roten Armee. Der im Lager Wülzburg skizzierte, unvollendet gebliebenen 8. *Sinfonie* ist ein eigener Text vorangestellt, der die kämpferische Entschlossenheit des wenige Monate später gestorbenen Politmusikers klarer zum Ausdruck bringt als manche seiner entsprechenden sinfonischen Umsetzungen: «Wir stehen geschlossen, wir kämpfen vereint, wir rufen zur Fahne «Marx, Lenin, Stalin!»» Die späte Wiederentdeckung Erwin Schulhoffs sollte kein Einzelfall bleiben. Seit dem Verschwinden des Eisernen Vorhanges ist der Weg frei zur Entdeckung zahlreicher weiterer Komponisten aus Osteuropa. Nach Schulhoff und seinem Landsmann Janáček warten, um beim Buchstaben J zu bleiben, die Tschechen Jaroslav Ježek und Karel Boleslav Jirák ebenso auf eine Renaissance wie der ungarische Musiker Sándor (Alexander) Jemnitz – drei Namen aus einem unerschöpflichen Alphabet.

Walter Labhart

- 1 Erich Steinhard: *Modemusiker Erwin Schulhoff in: Der Auftakt*, Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, 9. Jg., 3. Heft, S. 80/81, Prag 1929
- 2 Josef Bek: *Erwin Schulhoff*, Manuskript einer Monografie, zur Veröffentlichung vorgesehen im Academia-Verlag, Prag
- 3 Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg: *Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff*, herausgegeben von Ivan Vojtěch in: *Miscellanea musicologica*, Band 18, Verlag der Karls-Universität, Prag 1965, S. 67
- 4 Programme der von Schulhoff solistisch oder als Begleitpianist bestrittenen Radiokonzerte in Prag und Ostrava in: *Erwin Schulhoff. Vzpomínky, studie a dokumenty* (Erinnerungen, Studien und Dokumente), Knížnice hudebních rozhledů (Bibliothek der Musikrevue), 4. Jahrgang, Heft 1, herausgegeben von Věra Stará, Prag 1958, S. 102-148
- 5 Nach einer mündlichen Mitteilung von Peter Schulhoff an den Verfasser im Dezember 1981 in Prag
- 6 Walter Labhart: *Wer war Erwin Schulhoff? Anmerkungen zu einem vergessenen Pionier der Neuen Musik* in: *Zeichen und Werte* Nr. 40, Kulturelle Beilage zum *Landboten*, 17.2.1979, Winterthur, S. 23/24
- 7 Walter Labhart: *Erwin Schulhoff. Ein vergessener Bahnbrecher der Third Stream Music*, Neue Zürcher Zeitung Nr. 178, 4.8.1982, S. 23/24
- 8 Gespräche mit Gidon Kremer in den frühen achtziger Jahren in Prag, Warschau und Paris
- 9 Neuausgaben: *Hot Music* (Zehn synkopierte Etüden) für Klavier, U.E. Nr. 8643; *II. Suite für Klavier*, U.E. Nr. 7934; *Sonate für Violine solo*, U.E. Nr. 9525
- 10 Neuausgaben: *Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott*, Studienpartitur ED 7736, Stimmen ED 7737; *Hot-Sonate* für Altsaxophon und Klavier, ED 7739; *Sonate für Violine und Klavier* (Nr. 2), ED 7738; *Fünf Stücke für Streichquartett*, Studienpartitur ED 7734
- 11 Erwin Schulhoff: *Saxophon und Jazzband* in: *Der Auftakt*, 5. Jg., Heft 5/6, Prag 1925, S. 180