

Faschismus mündete, daß sich gegen Ende der Zwanziger Jahre eine großangelegte kulturpolitische und Bildungs-Konzeption in der Sowjetunion behauptete, die sich auf die nationale Tradition und auf die Folklore stützte und die Neuerungen der Avantgarde als Produkte der überholten bürgerlichen Kultur ablehnte, und wenn man noch hinzunimmt, daß diese Auffassung große Künstler – in Kenntnis der einheimischen kulturellen Verhältnisse – überzeugt hatte, dann wird es klar, wie fraglich und irreführend eine platte Gleichsetzung von Avantgarde und Fortschritt, Folklorismus und Restauration – oder umgekehrt! – sein mag.

Bereits in den Kritiken, die 1929 Bartóks Konzertreise in die Sowjetunion begleiteten, tauchte immer wieder die Frage auf, ob in seiner Kunst das Neuerertum oder die folkloristische Anregung wichtiger sind.

Marcel Frémiot hat jedenfalls recht, wenn er behauptet, daß die staatliche Unterstützung mit ihren Einrichtungen und die Statuten des im Jahre 1932 gegründeten sowjetischen Komponistenverbandes für einen Komponisten, der in der Atmosphäre der russischen Überlieferung erzogen wurde, ganz natürlich sein können, und aus einer westeuropäischen Position, wo die sogenannte ernste Musik auf eine jahrhundertelange Tradition zurückblicken kann, ähnliche Verhältnisse kaum authentisch beurteilt werden können\*.

In Ungarn unterschied die fortschrittliche Intelligenz überhaupt nicht zwischen Avantgarde und Folklorismus. Die ursprünglichen revolutionären Motive der volksmusikalischen Inspiration und die persönliche politische Überzeugung ihrer Vertreter waren so offensichtlich, daß die linksorientierte Presse, in erster Reihe Aladár Tóth, fest auf ihrer Seite stand. Allein Alexander Jemnitz war geneigt, Bartók die Volksmusik zu verzeihen, aber die Volksliedkompositionen Kodály abzulehnen.

Die fortschrittlichen Tendenzen der tschechischen Musik stimmten zwischen den beiden Weltkriegen besonders mit Bartóks Musik überein. Es ist kein Zufall, daß die *Tanzsuite* Bartóks zum ersten Mal durch Vaclav Talich authentisch aufgeführt wurde (19. Mai 1925) und daß eine der ersten Aufführungen der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* in Prag stattgefunden hat (19. Februar 1927).

Gegen Ende der Dreißiger Jahre, als die faschistische Bedrohung in der ungarischen Geschichte wieder einmal auch die Gefährdung der nationalen Unabhängigkeit bedeutete, wurden nationale folkloristische Tradition und sozialer Fortschritt erneut ganz einig. Bartók komponierte eine Reihe von Chorwerken, – von der *Cantata profana* (1930) bis zum offen politischen *Aus vergangenen Zeiten* (1935). Sein „ear-easing“-Stil – nach Eric Bloms Wort – näherte sich immer mehr dem Volksliedton der Frühwerke, dem diatonischen Stil Kodálys. Es wurde sehr wichtig, sich mit den breiten Massen zu verständigen. Zugleich fühlte er sich immer mehr in innerer Verbannung. In seinen Werken – seit dem Violinkonzert 1939 – erscheint der nostalgische Ton eines idealisierten, verlorenen Heimatlandes.

Als Bestätigung ihrer Stellungnahme wurden beide, Bartók und Kodály, durch die rechtsgesinnte klerikale Presse als Verderber der Jugend heftig angegriffen. Dies geschah im Jahre 1937, gleichsam an der Schwelle des Zweiten Weltkrieges, als sich einerseits ein ausgeglichener, minder scharfer Ton der Musik in der ganzen Welt geltend machte und als andererseits faschistische Tendenzen die Volksmusik in Ungarn in den Dienst ihrer Bestrebungen stellen wollten.

Alexander L. Ringer

## „New Deal“ und Musik

### Zur Lage der amerikanischen Musik in den Dreißiger Jahren

Wenn es auch noch immer üblich ist, der neuen Welt in der Musikgeschichte höchstens ein Plätzchen in einer ihrer letzten Reihen zuzuweisen, so wird die Auseinandersetzung mit Amerika für jeden, der sich mit dem Thema „Musik der Dreißiger Jahre“ befaßt, nicht nur zur Pflicht, die es schließlich immer sein sollte, sondern zur absoluten Notwendigkeit. Denn das, was damals in Europa begonnen wurde, fand, dank der politischen Ereignisse, in vieler Hinsicht in Amerika seine Erfüllung.

\* M. Frémiot, *Music in the U. S. S. R.*, in: *Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations Throughout the World*, ed. by Rollo H. Myers, New York 1968, S. 225.



Zumindest gelang es Amerika in seiner „splendid isolation“, die musikalischen Güter der Dreißiger Jahre so zu bewahren und, wo nötig, weiter zu entwickeln, daß sie, statt dem Feuersturm der Vierziger Jahre, wie beinahe alles andere, zum Opfer zu fallen, den Überlebenden zumeist unversehrt wieder zur Verfügung standen, ja zu vielem Neuem zu inspirieren vermochten. In Amerika selbst hatten diese rein europäischen Ereignisse künstlerische und wissenschaftliche Umwälzungen zur Folge, die in der Geistesgeschichte des Landes, möglicherweise in der abendländischen Geschichte überhaupt, einzigartig dastehen. Man denke nur daran, daß auf dem Gebiet der Musik viele der Besten der aus Deutschland und Österreich Vertriebenen in den Vereinigten Staaten eine neue Heimat und in manchem Fall ganz neue Aufgaben fanden. Um das, was da in wenigen kurzen Jahren vor sich ging, seinem vollen Umfang nach schätzen zu können, muß man jedoch einiges in Betracht ziehen, das ihm unmittelbar voranging.

Die Zwanziger Jahre waren nämlich für die amerikanische Kunstmusik hauptsächlich noch europäische Lehrjahre, vor allem in Frankreich, wo die meisten Komponisten der Generation der Neunziger Jahre sich zu vervollkommen suchten, wie einst Edward A. MacDowell und Horatio Parker in Deutschland. Was das Leipziger Konservatorium für die Vertreter der „genteel tradition“ gewesen war, wurde die Pariser „Boulangerie“ für die amerikanische Moderne, und zwar aus besten Gründen. Denn Nadia Boulangers zahlreiche Lehrlinge erlernten das Musik-Backen wirklich ganz ausgezeichnet: die Zutaten und Formen, Backzeiten und Temperaturen, alles was der zukünftige, zünftige Bäcker wissen und erfahren sollte, um musikalische Teigwaren vom täglichen Brot bis zur Gebäckspezialität so schön und schmackhaft wie möglich zuzubereiten. Außerdem sorgte Nadia Boulanger dafür, daß niemand ihre strenge Lehre als musikalischer Zunftgenosse verließ, ohne sich aufs intensivste mit der Musik aller Zeiten, besonders der ältesten und neuesten, befaßt zu haben. Daß der Löwenanteil dabei Strawinsky zukam, war sicher nicht ohne Folgen für die amerikanische Musik zwischen den Weltkriegen. Andererseits aber eröffnete die Pariser Lehrzeit jungen Amerikanern oft ganz unerwartete Möglichkeiten von Kontaktnahmen und Rechenschaftsablegungen verschiedenster Arten. So wurde z. B. der Jazz von amerikanischen Komponisten zum größten Teil erst im auf Jazz versessenen Paris ernst genommen. Auf jeden Fall hat der Jazz mindestens so viel von Europa gelernt, wie Europa ihm verdankte. Die Jazzmusiker jener Generation, zu der sowohl Duke Ellington als auch Louis Armstrong gehörten, um von Paul Whiteman ganz zu schweigen, profitierten von ihren ausgedehnten, wiederholten Europa-Reisen nicht nur in geldlicher Hinsicht, zumal ein Ellington schon vorher mit den Rudimenten der Harmonielehre, vielleicht sogar des Kontrapunkts, vertraut war und meistens, wo er zu improvisieren schien, gut Ausgedachtes bot. Wie dem auch sei, Jazz-Musiker seines Gepräges waren für das, was die europäische Kunstmusik an Neuem hervorbrachte, nicht minder empfänglich als letztere für ihre vermeintliche Natur-Kunst.

Mit der Musikwissenschaft war es in den Zwanziger Jahren in den Vereinigten Staaten noch schlecht bestellt. Soweit sie überhaupt bestand, war sie beinahe ausschließlich in Deutschland in die Schule gegangen. Ihr hervorragendster Vertreter, Otto Kinkeldey, hatte dort noch vor dem Ersten Weltkrieg promoviert und sich in Breslau habilitiert. Als er 1914 nach Amerika zurückkehrte, konnte er sich dort vorderhand nur als Universitätsbibliothekar betätigen und nebenbei ein paar Vortrags-Reihen halten. Und Paul Henry Lang, der 1928 eintraf, mußte sich jahrelang mit Unterricht an exklusiven Damen-Colleges begnügen, bis er schließlich an die humanistische Fakultät der Columbia-Universität berufen wurde. Allein in dieser Beziehung änderte sich im Laufe der Dreißiger Jahre alles auf grundlegende Weise. Bis dahin war sozusagen das amerikanische Dorf immer beim europäischen Propheten in die Lehre gegangen; nun kamen die tonangebendsten der Propheten, von den nationalsozialistischen Häschern verfolgt, ins transatlantische Dorf, das sich unter ihrem wohlthätigen Einfluß schnell in eine Großstadt verwandelte, die das biblische Ninive zweifellos völlig in den Schatten gestellt hätte.

Im allgemeinen wirkte sich die nationalsozialistische Machtergreifung in Deutschland natürlich nicht unmittelbar aus, wie aus einem kurzen Überblick über die Hauptelemente der Musiker-Immigration hervorgehen mag, bei dem auch eine Gruppe von Komponisten berücksichtigt werden soll, mit der sich die Musikgeschichte bisher noch wenig befaßt hat, nämlich die für den Film Tätigen, die in einem Lande wie Amerika, wo die Massen-Medien die Geschmacksbildung so weitgehend beeinflussen, von durchschlagender Bedeutung sind. Eröffnet wurde auch dieser Reigen von Arnold



Schönberg, und zwar am 31. Oktober 1933, einem Sterntag der neueren amerikanischen Musikgeschichte. Es folgten die Filmkomponisten Friedrich Holländer und Werner Heimann und eine wachsende Zahl von Ausführenden im Kielwasser von Otto Klemperer, der das nationale Musikleben sofort intensiv befruchtete. 1934 war vor allem für die Film-Musik entscheidend, da es Ernst Toch, Erich Wolfgang Korngold und Franz Waxman nach Amerika brachte. 1935 waren es Hanns Eisler und Kurt Weill – beide zunächst als Besucher – und unter den ausführenden Musikern, die der modernen Musik ergeben waren, Rudolf Kolisch und das Pro Arte Quartett. Der Komponist und Musikwissenschaftler Paul Pisk und der Filmkomponist Bronislaw Kaper wanderten, wie der Theoretiker Heinrich Jalowetz und der Weill-Dirigent Maurice Abravanel, 1936 ein, gefolgt 1937 von Ernst Krenek und dem jungen Lukas Foss, der damals noch Fuchs hieß. Die Ankunft Fritz Stiedrys im selben Jahr war ein Wendepunkt im amerikanischen Opernleben, dessen Auswirkungen bis heute fühlbar sind. 1938 kamen u. a. der Komponist Stefan Wolpe (über Palästina), der Dirigent William Steinberg (auf demselben Weg), der Cellist Emanuel Feuermann und der Operettenkomponist Paul Abraham. Schließlich brach im Winter 1939 die Lawine los, verstärkt im Frühling 1940 durch die deutsche Besetzung Frankreichs und seiner neutralen Nachbarn, bis sich dann im Sommer eine wahre Flut von Künstlern und Wissenschaftlern aller Art in das friedliche amerikanische Tal ergoß. Die Folgen waren allein für die Musikwissenschaft phänomenal. Man denke nur daran, daß in kürzester Reihenfolge Männer wie Willi Apel, Hans David, Hugo Leichtentritt und Erich von Hornbostel in Amerika Zuflucht suchten. Als die Flutschleusen sich schlossen, verblieb doch ein steter Fluß von Neuankömmlingen, deren kumulativer Einfluß auf das Musikleben, und vor allem auf die Musikerziehung, immens war. Musik und Musikleben sind zwar zu allen Zeiten von Bedingungen und Entwicklungen wirtschaftlicher, politischer und sozialer Art abhängig, deren jeweilige Tendenzen rein künstlerische Erwägungen zu fördern oder zu neutralisieren vermögen; man kann aber gleichwohl sagen, daß nur selten eine Kombination von Umständen aufgetreten ist wie in den Vereinigten Staaten um die Mitte der Dreißiger Jahre, wo sich in kürzester Zeit bis dahin völlig ungeahnte Möglichkeiten eröffneten, in deren Rahmen dann binnen eines Jahrzehnts die – und ich wage, das zu sagen – geschichtlich entscheidende Verlegung des Schwerpunkts der abendländischen Kunstmusik von Europa nach den Vereinigten Staaten stattfand. In diesem Zusammenhang allein kommt den Dreißiger Jahren eine für die neueste westliche Musikgeschichte ausschlaggebende Bedeutung zu. Ähnliche Verlagerungen waren in der Vergangenheit jedenfalls nie so drastisch oder auf so kurze Frist beschränkt.

Es genügt natürlich keineswegs, nur auf die Immigration hinzuweisen. Der Börsenkrach von 1929 war in gewisser Hinsicht vielleicht sogar entscheidender. Denn, hätte es keinen Börsenkrach gegeben, wer weiß, was dann aus dem Nationalsozialismus geworden wäre? Ein zweites für die Entwicklung in Amerika wichtiges sozialpolitisches Faktum war die sonst so unselige Prohibition der Zwanziger Jahre. Gerade in den Nightclubs, den klandestinen Lokalen, die klein waren und für große Orchester keinen Platz hatten, vollzog sich nämlich die schnelle Entwicklung des Jazz zu einer Art Kammermusik, die dann wieder deutliche Spuren in der Kunstmusik zurückließ. Entscheidend waren demnach die kombinierten musikalischen Folgen von Prohibition, Börsenkrach und Immigration.

Die schwere wirtschaftliche Depression, die der Börsenkrach auslöste, führte unter dem Präsidenten Roosevelt Mitte der Dreißiger Jahre zu einem großangelegten öffentlichen Arbeitsprogramm, das auch für die Musik von größter Bedeutung war. Das sogenannte *Federal Music Project* erhielt nicht nur Hunderte von Musikern ihrer Kunst, sondern – und das erscheint aus geschichtlicher Sicht noch wichtiger – es machte gute Musik Hunderten von Tausenden jeden Alters und aller Klassen zugänglich, die bis dahin kaum Gelegenheit oder Neigung hatten, sich ein Konzert anzuhören. Und all das zur selben Zeit, in der eine große Anzahl der besten aus Deutschland vertriebenen Musiker nach Amerika kamen. Da ist es wohl kein Wunder, daß sich Amerikas bereits sehr respektables musikalisches Niveau, von Europa ganz unbemerkt, schnell zu höchsten Höhen aufschwang.

Eine kurze Zusammenfassung von dem, was sich am Anfang der Immigrationszeit im Laufe von nicht mehr als zehn Tagen im amerikanischen Konzertleben abgespielt hat, wobei nur Aufführungen neuerer Stücke berücksichtigt werden sollen, mag in diesem Zusammenhang von Nutzen sein. Am 16. Dezember 1935 wurde in New York von der National Symphony Schostakowitschs Ballettmusik *Bolt* aufgeführt. Am Tage darauf spielte das Frauenorchester von New York die *Negro Rhapsody* von John Powell mit dem Komponisten am Klavier; Powell war einer der besten schwarzen Komponisten seiner



Zeit. Am 19. Dezember fanden gleich drei amerikanische Premieren neuer europäischer Werke statt: bei Klemperer in New York – nur einige Tage nachdem er dort die zweite Symphonie von Mahler dirigiert hatte – das Klavierkonzert Opus 35 von Schostakowitsch, in Chicago unter Friedrich Stock die sechste Symphonie von Mjaskowsky und die Vierte von Vaughan Williams unter Artur Rodzinsky in Cleveland. Der 20. Dezember brachte Rachmaninows zweite Symphonie und sein drittes vom Komponisten selbst gespieltes Klavierkonzert in Boston und in New York die Uraufführung der ersten Symphonie von Roger Sessions, einem der wenigen Amerikaner, die ihr kompositorisches Heil nicht nur in Paris, sondern Anfang der Dreißiger Jahre auch in Berlin gesucht hatten. Chicago, wo am 24. Dezember eine Anzahl amerikanischer Stücke zu hören war, hatte die Ehre, zwei Tage später bei der amerikanischen Premiere von Malipieros *Sinfonia Quattro Stagioni* Pate zu stehen. Binnen vierundzwanzig Stunden fand dann jenes denkwürdige Konzert des Los Angeles Philharmonic Orchestra statt, in dem Arnold Schönberg mit größtem Erfolg eigene Werke dirigierte.

Wie eng all diese Ereignisse miteinander verbunden waren, ergibt sich bereits aus ihrem chronologischen Ablauf. Das Federal Music Project als Notstandsmaßnahme für arbeitslose Musiker wurde von der Regierung am 1. August 1935 angekündigt. Sechs Wochen später ernannte Präsident Roosevelt Nikolai Sokoloff zu dessen erstem Direktor. Der Erlaß der Reichsmusikkammer, demzufolge die letzten Nicht-Arier in deutschen Orchestern sofort zu entlassen waren, datiert andererseits vom 30. August. Am 10. September landete Kurt Weill in New York, am 4. Oktober Hanns Eisler, der bereits am nächsten Tag einen Vortrag über Musik und Krise hielt, in dem er betonte, daß die moderne Welt der Musik zwar immer größere Verbreitungsmittel anbietet, das Musikverständnis aber unter stets schlechteren Verhältnissen leidet<sup>1</sup>. Eine Woche später untersagte Eugen Hadamowski jeglichen Jazz auf deutschen Radiowellen und machte damit dem „jüdischen Kulturbolschewismus“ ein für allemal den Garaus. In New York eröffnete das Federal Music Project am 30. Oktober sein Composers' Forum-Laboratory, um allen „ersten, in Amerika seßhaften Komponisten, bekannten sowohl als unbekannt, Gelegenheit zu verschaffen, ihre eigenen Kompositionen zu hören und an Hörern auszuprobieren“<sup>2</sup>. Das erste Konzert war Roy Harris, dem Alters- und Kampfgenossen Aaron Coplands, gewidmet. Inzwischen wohnte Eisler in der „Universität im Exil“, der New School, am 11. Oktober einem Copland-Konzert und am 25. Oktober einem Harris-Konzert bei. Am 19. November wurde dann seine eigene Musik für Gorki – Brechts *Mutter*, arrangiert für zwei Klaviere, von der New Yorker Theater-Gewerkschaft aufgeführt<sup>3</sup>. Schließlich, am 17. Dezember, ehrte der amerikanische Komponistenbund, die League of Composers, ihren Gast Kurt Weill mit einem Abend seiner Werke.

Die Saison von 1935–36 war zwar in vieler Hinsicht entscheidend, besonders aber für das Federal Music Project. Dessen Direktor konnte am Ende seines ersten Existenzjahres stolz berichten, daß u. a. fünfzehn eigens geschaffene Orchester im Laufe von sieben Monaten vor 32 Millionen Zuhörern konzertiert hatten<sup>4</sup>. Am 17. Februar 1937 dirigierte Arnold Schönberg das Federal Music Project Orchester von Los Angeles in einer begeistert empfangenen Aufführung seines *Pelléas und Mélisande*. Und drei Jahre nach seiner Gründung konnte ein kritischer Beobachter wie Arthur Mendel rundheraus erklären, daß das Federal Music Project nicht nur für die Vollbeschäftigung und unvermindert erhaltene künstlerische Hochform von unzähligen Musikern verantwortlich zeichnete, sondern vor allem für eine musikerzieherische Arbeit, die beispiellos dastand<sup>5</sup>. Ein Zeichen dafür sah Mendel in der Bereitschaft eines nunmehr viel besser orientierten Publikums zum Besuch einheitlich gestalteter Programme, die interessanterweise hauptsächlich von Emigranten wie Arthur Schnabel, Emanuel Feuermann und Rudolf Kolisch, Fritz Busch und Rudolf Serkin bestritten wurden. Mendel erkannte auch, daß „die lang erwartete Reife des amerikanischen Musiklebens“ nicht zuletzt der musikalischen Völkerwanderung „von der alten Heimat der Musik in die hoffentlich neue“ zu verdanken war<sup>6</sup>.

Natürlich waren Ansätze dazu seit längerer Zeit vorhanden. Viele der jetzt notwendigerweise in

<sup>1</sup> M. Blitzstein, *Composers as Lecturers and in Concerts*, in: *Modern Music* 13/1 (1935), S. 48.

<sup>2</sup> Zitiert in N. Slonimsky, *Music Since 1900*, New York 1971 (4. Auflage), S. 613.

<sup>3</sup> Siehe H. Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von G. Mayer, München 1973, S. 358–362.

<sup>4</sup> Slonimsky, a. a. O., S. 631.

<sup>5</sup> A. Mendel, *Music in America*, in: *The Musical Times* 79 (1938), S. 947.

<sup>6</sup> Ebda., S. 948.



Amerika Ansässigen waren dort schon längst gern gehörte Künstler. Und die einheimischen Komponisten unter Leitung von Henry Cowell hatten sich bereits Mitte der Zwanziger Jahre zur sogenannten New Music Group zusammengeschlossen. Was jedoch unter schwersten persönlichen Opfern privat eingefädelt worden war, erfuhr jetzt endlich seine staatlich geförderte Verwirklichung. So konnte James Agate 1937, kurz nach der Ankunft von Curt Sachs, Leo Schrade und Ernst Krenek, feststellen, daß von steuerlich unterhaltenen Ensembles binnen zwei Jahren 4915 Werke von 1481 amerikanischen Komponisten zur Aufführung gebracht worden waren; daß vom Staat bezahlte Forscher in zwölf Gegenden des Riesenlandes 2500 Volkslieder aufgezeichnet und daß 349 Komponisten, Arrangeure und Bibliothekare Tausende von Manuskripten hergestellt hatten; daß im ganzen 11300 Männer und Frauen dem Federal Music Project angehörten, und zwar in 763 verschiedenen Einheiten<sup>7</sup>. Allein in New York hatten bedürftige Kinder und Erwachsene 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Millionen Musikstunden erhalten. Und all das in einem Land, wo Musik und Musikleben, wie Kunst im allgemeinen, bis dahin fast ausschließlich auf Privatinitiativen angewiesen waren.

Die zahlenmäßig und qualitativ unerhörte Ausbreitung des amerikanischen Musikwesens um die Mitte der Dreißiger Jahre war jedoch beileibe nicht nur eine Folge staatlicher Eingriffe, denn der unfreiwillige Freizeitüberschuß, den die Wirtschaftskatastrophe mit sich gebracht hatte, wirkte sich auf alle Branchen der Freizeitgestaltungs-Industrie günstig aus. So steigerte sich der Umsatz von Schallplatten zwischen 1932 und 1938 von 6 auf 33 Millionen pro Jahr<sup>8</sup>. Und die höheren Lehranstalten sahen sich einem unerwarteten Andrang von Studenten gegenüber, die normalerweise nach Verlassen der öffentlichen Schulen in den allgemeinen Arbeitsprozeß eingeschaltet worden wären. Damit wurde Freizeitgestaltung zu einer akademischen Aufgabe auch für Universitäten, die ihr bisher gleichgültig gegenübergestanden hatten. Diese Tatsache mag erklären, warum so viele leitende Musiker unter den Emigranten, von Schönberg bis Krenek, ohne große Schwierigkeiten in Colleges und Universitäten Aufnahme fanden, wo sich ihr Einfluß weit über die verhältnismäßig wenigen Kompositionsschüler hinaus auf den Kern ihres zukünftigen Publikums erstreckte. Daß schaffende Musiker, die sich in Europa oft in beruflich eng orientierten Kreisen bewegt hatten, unter diesen neuen Umständen geneigt waren, sich nicht nur mit Worten, sondern auch rein musikalisch mit breiteren Schichten zu verständigen, entsprach übrigens ganz den Bemühungen jüngerer amerikanischer Komponisten wie Copland, die seit Anfang der Dreißiger Jahre aus demokratisch-ideologischen Erwägungen heraus ebenfalls angenehmere Töne angestimmt hatten.

Ernst Krenek äußerte sich vor einigen Jahren rückblickend dahingehend, daß das amerikanische Publikum der Dreißiger Jahre, sowie manch einheimischer Kollege, der Komponisten-Immigration im Grunde genommen mißtrauisch gegenübergestanden hätte, daß vor allem für Experimente, die in Europa allein aus Novitäts-Gründen Anklang gefunden hätten, nur wenig Interesse gezeigt wurde<sup>9</sup>. In Einzelfällen mag diese aus eigener Erfahrung hervorgegangene Behauptung Bestätigung finden. In Bezug auf Kollegen „gemäßigter“ Richtung, wie Hindemith, Weill und später Martinů, mußte aber sogar Krenek zugeben, daß sie in Amerika ganz konsequent weiterarbeiteten und daß ein Bartók bestimmt nicht äußerlichen Umständen, sondern, wie immer, auch im Exil nur seiner inneren Stimme gehorchte. Was Schönberg anbetrifft, so war es die unerschütterliche „Logik“ des stets um Verständlichkeit Ringenden, die in der Begegnung mit Amerika Werke wie das *Klavierkonzert* und die *Ode an Napoleon* zuwege brachte. Krenek macht übrigens kein Hehl daraus, daß es das Land der unbegrenzten Möglichkeiten war, welches die Radikaleren unter den Europäern zwang, „der Wirklichkeit erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen“<sup>10</sup>. Dagegen sei dahingestellt, inwieweit es dem „alten Kontinent der begrenzten Wirklichkeit“ vorbehalten war, in jenen, die Hitler in Amerika überlebten, „die Lust auf das Unmögliche . . . neu zu erwecken“. Zumindest Schönbergs amerikanische Schüler, unter denen sich zeitweise ein Leon Kirchner nebst einem John Cage befanden, würden entgegenhalten, daß es Schönberg war, der sie auf einen Unbekannten, tief im Land der unbegrenzten Möglichkeiten Verwurzelten namens Charles Ives verwies, für den die Musik nicht weniger grenzenlos war, als der unbeschreiblich vielfältige Kontinent, dem sie entsprang.

<sup>7</sup> *Notes and News*, in: *The Musical Times* 80 (1939), S. 136.

<sup>8</sup> R. Gelatt, *The Fabulous Phonograph*, Philadelphia 1954, S. 255 und 273.

<sup>9</sup> E. Krenek, *Amerikas Einfluß auf eingewanderte Komponisten*, in: *Musica* 13 (1959), S. 759.

<sup>10</sup> *Ebda.*, S. 761.