



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20.
Jahrhunderts“

Verfasser

Yvonne Schürmann-Zehetner

angestrebter akademischer Grad
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 092 316
Musikwissenschaft
ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Inhaltsverzeichnis

1. VORWORT	7
2. 1913 BIS 1938: BEWEGTE JUGEND	14
2.1. Herkunft, Kindheit und Jugend	14
2.2. Erste musikalische Ausbildung	24
2.3. Leibowitz als Autodidakt	36
2.4. Prägende Einflüsse: Persönlichkeiten des Schönberg-Umfelds	43
2.5. Persönliches Umfeld – Soziale Vernetzung	57
2.6. Berufliches und kreatives Schaffen – Berufseinstieg	68
3. 1938 BIS 1944: IM SCHATTEN DES ZWEITEN WELTKRIEGS	71
3.1. Beruflicher Werdegang	71
3.2. Frankreich im Krieg: historische Hintergründe	74
3.3. Das persönliche Schicksal	80
4. 1944 BIS 1947: IM PARIS DER NACHKRIEGSZEIT	104
4.1. Spuren des Kriegs - Reorganisation	104
4.2. Schicksalsschlag	107
4.3. Private Schwierigkeiten	108
4.4. Einsatz für die Dodekaphonie	109
4.5. Organisation von Konzerten	111
4.6. Unterrichtstätigkeit	135
4.7. Kompromissloser Einsatz mit Folgen	148
4.8. Konzertschulden	154
4.9. Artikel und Kompositionen	159

5. NOVEMBER 1947 BIS MÄRZ 1948: REISE IN DIE USA	164
5.1. Reisevorbereitungen	164
5.2. Planung von Konzerten und Vorträgen	170
5.3. Aufenthalt in New York	177
5.4. An die Westküste: Begegnung mit Schönberg	186
5.5. Wieder in New York	206
6. 1948 BIS 1950: RÜCKKEHR NACH EUROPA UND RENOMMEE	220
6.1. Lebensumstände	220
6.2. Darmstädter Ferienkurse 1948	225
6.3. Bekenntnisse eines engagierten Musikers	242
6.4. Konzert- und Dozententätigkeit	257
6.5. Leibowitz als internationale Kontaktperson	290
7. 1950 BIS 1960: BERUFLICHE VERÄNDERUNGEN	297
7.1. Februar bis Juni 1950: Zweiter Amerika - Aufenthalt	297
7.2. Zurück in Paris – Juni 1950: Verstärkte Tätigkeit als Dirigent	336
7.3. Dozententätigkeit	382
7.4. Aufführungen eigener Kompositionen	394
7.5. Wanderjahre 1957 bis 1960	408
8. 1960 BIS 1968: DIE SUCHE NACH DER MUSIKALISCHEN WAHRHEIT	419
8.1. Am Höhepunkt der Karriere: Beethoven-Symphonien	419
8.2. Arbeit für <i>Readers Digest</i>	431
8.3. Konzerttätigkeit	435
8.4. Schwerpunkt Beethoven	443
8.5. Schönbergs Violinkonzert	461
8.6. Gefragt in ganz Europa	467
8.7. Der Wunsch nach einem eigenen Orchester	476
8.8. Gastprofessur in den USA	480
8.9. Familie und Freunde	489
8.10. Schüler der 50er und 60er Jahre	500

9. 1968 BIS 1972: MUSIK IM ZENTRUM	511
9.1. Schwerpunkt Schönberg	511
9.2. Gemeinsame Konzertauftritte mit der Tochter	525
9.3. Grenoble: <i>Les Espagnols a Venise</i>	529
9.4. Erneut: <i>Fidelio</i>	532
9.5. 1972 - Das letzte Lebensjahr	534
10. NACHBETRACHTUNG	545
11. BIBLIOGRAPHIE	552
12. SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	570
13. ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT	572
14. LEBENSLAUF	574

1. VORWORT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Leben und Wirken des Musikers René Leibowitz, der sich Zeit seines Lebens weit über die Grenzen Frankreichs hinaus für den der deutschen Musiktradition entstammenden Komponisten Arnold Schönberg einsetzte. Leibowitz, der in Warschau als Sohn jüdischer Eltern geboren wurde, kam als Dreizehnjähriger über Umwege nach Paris, um im kulturellen Klima dieser Stadt die Dodekaphonie als seine Kompositionsmethode zu adaptieren. Dieser außergewöhnliche Weg sollte nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem sich Leibowitz über Jahre hinweg in Frankreich vor der deutschen Besatzung versteckt halten musste, seine Fortsetzung finden. Obwohl die Dodekaphonie auch in Europa und den USA nicht auf besondere Akzeptanz stieß, wurde sie gerade in Frankreich auf das Schärfste abgelehnt und verurteilt. Dennoch begann er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln und seiner kompromisslosen Haltung die Dodekaphonie über die Medien weltweit zu verbreiten und blieb Zeit seines Lebens einer der treuesten Anhänger dieser Schule.

Trotz seines umfassenden Tätigkeitsbereichs und Oeuvres von 92 Kompositionen ist Leibowitz heute bestenfalls als Musiktheoretiker, Dirigent und Pädagoge bekannt. In diesem Zusammenhang findet sein Name vor allem als Verfasser der Schriften *Schoenberg et son école* oder *Introduction de la musique de douze sons*, als Dirigent der Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens für *RCA* oder als Lehrer von Pierre Boulez und Hans Werner Henze Erwähnung. Seine Kompositionen sind zwar zum Großteil bei *Mobart Music Publications* verlegt, dennoch nicht im Handel erhältlich. Die äußerst spärlich vorhandene Literatur liefert anstelle haltbarer biographischer Fakten vorwiegend ungenaue und widersprüchliche Angaben. Das unter diesen Voraussetzungen entstandene Bild seiner Biographie ist unter anderem auf den Umstand zurückzuführen, dass

Leibowitz sich, seit dem Tod seines Bruders im Holocaust, kaum über sein Leben vor dem Zweiten Weltkrieg geäußert hatte.

Nachdem René Leibowitz am 28. August 1972 unerwartet verstorben war, gerieten sowohl sein Schaffen als auch seine Ideenwelt nicht zuletzt aus politischen Gründen in Vergessenheit. Die sich in weiterer Folge als problematisch darstellende Quellenlage führte zur mangelnden Rezeption von seinem Leben und Werk. Mehr als der Name und das Wissen um Bücher und Schallplatten war zu Beginn dieser Arbeit selbst in Fachkreisen unbekannt.

Die wesentliche Motivation für die vorliegende Dissertation entsprang der Neugierde herauszufinden, was es mit dem mysteriösen Bild dieses Musikers vor dem Hintergrund der bewegten Geschichte Europas des 20. Jahrhunderts auf sich hatte. Im Laufe der Recherchen wurde deutlich, dass es im Grunde gar nicht viel Unerklärliches gab. Vielmehr war durch weltweit verstreutes Quellenmaterial und Daten, die oftmals aufgrund der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg irreversibel verschollen waren, durch die daraus resultierenden fehlenden Informationen und weiter getragenen Gerüchte ein verworrenes Bild über Leibowitz entstanden.

Dabei stellte sich heraus, dass dieses nur wenig mit der Realität gemeinsam hat. Allein die Korrespondenz von Leibowitz, die er mit über 800 Briefpartnern führte, darunter Persönlichkeiten aus dem französischen Existentialismus und ihrer Philosophie z.B. Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus, Georges Bataille, Michel Leiris, Claude Levi-Strauss, Vertreter des Schönberg Kreises – allen voran Rudolf Kolisch, mit dem Leibowitz seit 1936 bis zu seinem Tod eng befreundet war und zusammenarbeitete – Paul Dessau, Edward Steuermann, Leonard Stein, Ernst Krenek, Arthur Schnabel und andere Persönlichkeiten wie etwa Theodor W. Adorno, Henry-Louis de La Grange, Michael Mann, Otto Klemperer, zeigt, dass es sich bei René Leibowitz um einen interessanten, vielseitigen und seriösen Künstler handelte. Somit war eine genaue wissenschaftliche Untersuchung mit dem Ziel, vor allem das tief reichende Wirken

dieses Musikers und dessen Folgen zu demonstrieren, notwendig. Da Tätigkeit und Leben eng miteinander verknüpft waren und letztendlich eine Gesamtheit ergaben, war einzig eine Darstellung mit aufgearbeitetem biographischem Hintergrund korrekt. Durch zahlreiche Detailrecherchen war es möglich Unklarheiten auszuräumen. Es entstand eine Biographie, die zwar nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und bei der auf gewisse Hypothesen zurückgegriffen werden musste, die jedoch Leben und Schaffen dieses facettenreichen Musikers aufzeigt.

Aus diesem Grund geht die Materialsammlung zu dieser Arbeit weit über die derzeit vorhandene Literatur hinaus, deren Publikationen von Susanne Gärtner, Reinhard Kapp, Jan Maguire, Sabine Meine, Ulrich Mosch, Joan Peyser und Inge Kovács dankenswerterweise Grundlagen zum Thema Leibowitz darstellen. Dass hierbei gewisse Korrespondenzen nicht eingearbeitet wurden, ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass den Autoren nicht mehr Quellen zur Verfügung standen. Zugunsten einer durchgängigen Biographie wurde in der vorliegenden Arbeit auf eine Werkbesprechung verzichtet.

Der Schwerpunkt der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung liegt in erster Linie auf dem umfangreichen Material der größtenteils unveröffentlichten Primärquellen, die als Text- und Musikmanuskripte, als Lebensläufe, mit Leibowitz geführte Interviews und vor allem als Briefe in verschiedenen Archiven Europas und den USA aufbewahrt werden. Bei deren Nachlassverwaltern und Mitarbeitern möchte ich mich an dieser Stelle in aller Form für ihre Unterstützung und für ihre Einwilligung zur Einsichtnahme bedanken. Dazu gehören Michael Schwarz (*Akademie der Künste, Berlin*), Nuria Schoenberg-Nono, Therese Muxeneder und Eike Fess (*Arnold Schönberg Center, Wien*), Veronika Großberger und Rainer Schwob (*Ernst Krenek Institut, Krems an der Donau*), Gianmario Merizzi (*Fondo Leibowitz/Università di Bologna/Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna*), Peter Wörster (*Herder Institut, Marburg*), Claudia Mayer (*Internationales Musikinstitut Darmstadt*), Mary Jo Blavette und Elisabeth Lauria (*Médiathèque*

Musicale Mahler, Paris), die *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Maxim Dessau und Daniela Reinhold (*Paul Dessau Archiv/Akademie der Künste, Berlin*), Heidy Zimmermann, Ulrich Mosch, Robert Piencikowski, Johanna Blask und Sabine Hänggi-Stampfli (*Paul Sacher Stiftung, Basel*), Jenny Ruthbun (*The Houghton Library/Harvard University, Massachusetts*), Rachel Steuermann und Chamisa Redmond Nash (*The Library of Congress/Music Division, Washington D.C.*), Luran Wachtler und Bob Kosovky (*The New York Public Library for the Performing Arts/Music Division, New York*), das Theodor W. Adorno Archiv in Frankfurt am Main, Angelika Glatz, Roland Kornfeil und Aygün Lausch (*Universal Edition A.G. Wien*), die Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus und Urs Fischer (*Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung*).

Darüber hinaus wurden mit einer Reihe von Zeitzeugen, wie etwa Familienmitgliedern oder Schülern, persönliche Gespräche geführt. Zusätzlich erklärten sich viele Personen aus dem Umfeld von Leibowitz bereit, die Kommunikation in schriftlicher Form zu führen. Diese zahlreichen Aussagen, mündlich und schriftlich, trugen ebenfalls einen entscheidenden Beitrag zur Aufklärung über Leben und Werk von René Leibowitz bei. Herzlich bedanken möchte ich mich bei Humbert Camerlo, Henry-Louis de La Grange, Vinko Globokar, Gérard Gubisch, Hans Werner Henze, Richard Hoffmann, Mary Jo van Ingen, Cora Leibowitz, Jean-Marie Morel, Nuria Schoenberg-Nono sowie Michel Puig. Leider ist es nicht gelungen Kontakt zu allen Ansprechpartnern herzustellen, wobei Tamara Govi-Armstrong und Victoria van Hagen zu nennen sind.

Unzählige weitere Institutionen wie Archive, Behörden, Museen, Theater, Operettenbühnen, Opern- und Konzerthäuser waren so freundlich, meine Anfragen zu beantworten und trugen somit wesentlich zur Erstellung dieser Arbeit bei. Dazu gehörten:

Witiko Adler (*Konzert-Direktion Hans Adler*), Stephan Becker (*Schweizer Radio DRS*), Gabriele Berginz-Plank (*Salzburger Landestheater*), Barbara Diesner (*Eliette und Herbert von Karajan Institut Salzburg*), Gisela Eler und Axel Schröder (*Landesarchiv Berlin*), Richard Fairman (*The British Library Sound Archive*), Michel Fano, Vera Felbermair (*Landestheater Linz*), Sven Friedrich (*Richard-Wagner-Museum*), Nathalie Genet-Rouffiac (*Ministère de la Défense, République Française*), Michael Haas, Kursreferat und Bankarchiv der ONB, Michaela Laichmann (*Wiener Stadt- und Landesarchiv, Magistratsabteilung 8*), Oliver Láng (*Staatsoper Wien*), Franziska Lettowsky (*Archiv der Salzburger Festspiele*), Nella Marcus, Amel Martin (*CNSMDP*), Rudolf Maurer (*Rollettmuseum-Stadtarchiv Baden*), Walter Nußbaum, Opernhaus Graz, Bettina Raeder (*Deutsche Oper Berlin*), Bärbel Reißmann und Peter Schwirkmann (*Stiftung Stadtmuseum Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlin, Fachbereich Geschichte/Theater*), Cordula Reski (*Komische Oper Berlin, Salle Gaveau Paris*), Claudine Salmon (*Radio France*), Maria Sams (*Museum der Stadt Bad Ischl*), Christine Schaefer (*Staatsoper Berlin*), Astrid Schirmer (*Künstlersekretariat Pierre Boulez*), Sandra Schwaighofer (*Léhar Festival Bad Ischl*), Alexandra Sternbach (*Preiser Records*), Thomas Ulbrich (*Landeshauptarchiv Potsdam*), Arkadiusz Wegierak (*Staatliches Archiv Warschau*), Barbara Welker (*Centrum Judaicum Berlin*), Jerzy Wroblewski (*Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau*). Auch ihnen gilt mein Dank.

Auf ein Werkverzeichnis wurde verzichtet, da dieses bereits von der Paul Sacher Stiftung publiziert wurde.¹ Selbiges gilt für das Schriftverzeichnis, welches von *Mobart Music Publications*² und Reinhard Kapp³ veröffentlicht wurde. Die unter René Leibowitz entstandenen Platteneinspielungen sind über folgende Homepages verifizierbar, wobei es keine Gewähr auf Vollständigkeit gibt:

British Library Sound Archive's catalogue

online unter URL:

<http://cadensa.bl.uk/uhtbin/cgisirsi/7jKiKwpi4t/WORKS-FILE/48330022/123>

(3.3.2010)

René Leibowitz (1913-1972)

online unter URL:

<http://www.angelfire.com/music2/reneleibowitz/rl.html> (3.3.2010)

Zur Entstehung dieser Arbeit haben viele Personen beigetragen, denen ich an dieser Stelle sehr dafür danken möchte. An erster Stelle steht dabei ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary vom *Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik* (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien), die durch ihre Unterstützung und den umfangreich geführten Diskussionen wertvolle Hinweise und Impulse für diese Arbeit setzte und die keinen Moment zögerte, mich bei diesem

¹ Vgl. dazu René Leibowitz. *Musikmanuskripte* (Inventare der Paul Sacher Stiftung 14), wiss. Bearb. v. Ulrich MOSCH u. Sabine HÄNGGI-STAMPFLI, Winterthur 1995.

² René Leibowitz. *1913-1972. A Register of His Music and Writings*, hg. von Jacques –Louis MONOD, Mobart Music Publications, Hillsdale, New York 1983.

³ Reinhard KAPP, *Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz*, in: *Musiktheorie* 2.3 (1987), S. 275-283.

herausfordernden und umfangreichen Thema zu betreuen. Univ.-Prof. Dr. Michele Calella vom *Institut für Musikwissenschaft* (Universität Wien) hatte sich nach dem überraschenden Tod von ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer dankenswerterweise sofort dazu bereit erklärt, die Rolle des Zweitgutachters von ihm zu übernehmen.

Mein Dank gilt auch meinen Kollegen aus dem *Allgemeinen Entschädigungsfonds für Opfer des Nationalsozialismus*, die mir oftmals durch ihre Erfahrungen und Beziehungen mit hochgeschätzten Ratschlägen behilflich waren. Hierbei sind im besonderen Alexandra Berner, Michael Doujak, Alfred Fehringer, Wolfgang Gasser, Susanna Mersits, Iris Petrinja, Stefan Schaden und Bernhard Trautwein zu erwähnen. Sehr zu danken habe ich auch Kurt Pieper aus Berlin, der mir mit seinem historischen Fachwissen in wesentlichen Fragen grundlegend weiter geholfen hat. Franz Zehetner sei dafür gedankt, dass er die Mühe des Korrekturlesens auf sich genommen hat. Nicht zuletzt möchte ich meinen Eltern und meinem Ehemann danken, die mir in Zeiten von mühevollen und langjährigen Recherchen zur Seite gestanden sind und mir durch ihre Wissbegierde an dieser Arbeit gezeigt haben, dass diese auch für andere von Interesse sein kann. Dass sie damit richtig lagen, beweist die Tatsache, dass bei einem Versandhaus wie *Amazon* mittlerweile zahlreiche Aufnahmen und Bücher von Leibowitz erhältlich sind und bestätigt das steigende Interesse an einer Persönlichkeit des historischen Musikgeschehens, dessen Relevanz beträchtlich ist, da wohl auch die kompositorische Entwicklung im 20. Jahrhundert ohne den Einsatz von Leibowitz einen anderen Verlauf genommen hätte.

2. 1913 BIS 1938: BEWEGTE JUGEND

2.1. Herkunft, Kindheit und Jugend

René Leibowitz wurde am 17. Februar 1913 in Warschau als der Ältere zweier Söhne des Ehepaars Max (Mendel) und Nadia Leibowitz geboren.⁴ Sein Vater entstammte einer großen jüdisch-orthodoxen Kaufmannsfamilie aus der Stadt Talsen,⁵ die im Westen Lettlands in der Region Kurland liegt. Einem Eintrag aus dem Adressbuch von Riga zufolge muss die Familie aber bereits im Jahr 1901 nach Riga übersiedelt sein, da Max Leibowitz gemeinsam mit seinem um vier Jahre älteren Bruder Hirsch⁶ als Mitinhaber des Bank- und Kommissionsgeschäfts „E. Leibowitsch und Söhne“ verzeichnet ist. Eigentümer des Geschäfts, das 1901 noch in der Jakobstraße 8, ab 1909 in der Altstadt Rigas nahe des Domes in der Kaufstraße 15 lag, war der Großvater von René Leibowitz, Elijah Leibowitz. Max Leibowitz bewohnte ebenso wie sein Bruder Hirsch eine eigene Wohnung am Weidendamm 10 - Max Leibowitz die Wohnung 4, Hirsch Leibowitz die Wohnung 6 - deren Lage sehr gut, abseits des Zentrums mitten im Grünen war. Obwohl der Name Max Leibowitz bis einschließlich des Jahres 1914 in gleicher Funktion und

⁴ René LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, undatiert, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung René Leibowitz, Mikrofilm 144.1-1154; vgl. auch Brief von Leibowitz an Theodor W. Adorno, o.O., 25.1.1957, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br.877/40.

⁵ Schreiben des Centrum Judaicum Berlin (Barbara Welker, wiss. Archivarin) an die Verf., 12.1.1010.

⁶ Schreiben des Brandenburgischen Landeshauptarchivs, Potsdam (Thomas Ulbrich) an die Verf., 25.1.2010.

mit gleicher Wohnadresse im Rigaschen Adressbuch aufscheint,⁷ übersiedelte er bereits im Jahr 1911 wohl aus beruflichen Interessen in das damals russischsprachige Warschau. Diese Stadt zählte seit der Dreiteilung Polens seit 1864 neben Moskau und St. Petersburg zur drittgrößten im Zarenreich und erlebte bis zum Ersten Weltkrieg durch die Aufhebung der Zollgrenze zu Russland einen bedeutenden wirtschaftlichen Aufschwung. Für den Zeitpunkt des Umzugs ergaben Nachforschungen, dass im gedruckten Adressverzeichnis Warschaus aus dem Jahr 1910 der Familienname Leibowitz noch nicht aufscheint. Jedoch bereits 1911 ist im gedruckten *Informator Przemysl Fabryczny w Królestwie Polskim* (Information für Industrieunternehmen im Königreich Polen) der Eintrag zu lesen, dass neben „D. Leibowitz“⁸ auch „M. Leibowitz“ als Direktor in der Warschauer Gesellschaft der Metallwarenfabrik beschäftigt war. Diese Fabrik, die seit dem Jahr 1881 bestand, beschäftigte 300 Arbeiter und produzierte Metallbetten, Tischbeine und Haushaltsgeschirr. Zusätzlich befindet sich im Jahr 1912 im gedruckten Adress- und Telefonverzeichnis *Cedergren* ein Eintrag für „Leibowitz, M.“ mit der Adressangabe „Wronia 69“ für das Büro des Direktors „M. Leibowitz“. Denselben Adresseintrag findet man auch im Telefonverzeichnis des Jahres 1915.⁹ Demzufolge war Max Leibowitz zumindest in den Jahren 1911 bis 1915 als Direktor der Warschauer Gesellschaft der Metallwarenfabrik beschäftigt.

Spätestens im Jahr 1912 war Max Leibowitz in seinem neuen Zuhause auf Nadia Bermann getroffen. Nach einiger Zeit beschloss das Paar zu heiraten.¹⁰ Max und

⁷ Vgl. dazu „Rigasches Adressbuch“ der Jahre 1901-1914, Dokumentensammlung des Herder-Instituts Marburg.

⁸ Bei D. Leibowitz handelt es sich möglicherweise um einen Bruder René Leibowitz?

⁹ Schreiben des Staatlichen Archivs Warschau (Arkadiusz Wegierak), 24.2.2006.

¹⁰ René Leibowitz, in: *Who's Who in America* 37, Maquis 1972/73, S. 1862.

Nadia Leibowitz hatten in ihrer Ehe zwei Söhne, nämlich René als den Älteren und seinen um wenige Jahre jüngeren Bruder Joseph Leibowitz, der am 28. September 1916 ebenfalls in Warschau geboren wurde.¹¹

Bei Betracht der von René Leibowitz umfangreich geführten Korrespondenz wird man auf die unterschiedlichen Sprachen, in denen diese verfasst worden ist, aufmerksam. Man findet neben vorwiegend deutschen, französischen und englischen auch spanische und italienische Briefe.¹² Leibowitz war dank seiner hervorragenden Sprachkenntnisse in der Lage, Literatur in diesen fünf Sprachen zu lesen.¹³ Diese Fertigkeit erklärt sich aus dem Umstand heraus, dass er als Kind, wie bei bürgerlichen Familien üblich, mehrsprachig erzogen worden war.

Eine präzisere Vorstellung zum Leben der Familie Leibowitz im Riga der Jahrhundertwende geben die Kindheitserinnerungen des israelischen Intellektuellen, Wissenschaftlers und Philosophen Jeshajahu Leibowitz. 1903 geboren, war er ein direkter Cousin von René Leibowitz und während seiner ersten sechzehn Lebensjahre in Riga aufgewachsen. Dieser berichtete in seinen Erinnerungen, dass seine Familie wohlhabend bürgerlich war und er bereits mit vier Jahren drei Sprachen sprechen konnte, nämlich Hebräisch, Jiddisch und Deutsch. Zusätzlich lernte er auch Russisch und Französisch. Damit war er kein Einzelfall, denn „in seiner Welt – der jüdischen Welt, in der sich Judentum und europäische Kultur zusammengefunden“ hätten, war das weitgehend der Normalfall.¹⁴ Jeshajahu Leibowitz sprach mit dem Vater meist hebräisch, mit seiner Mutter jiddisch oder

¹¹ Schreiben der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau (Jerzy Wroblewski, Direktor) an die Verf., 1.9.2006.

¹² Vgl. dazu RL, PSS.

¹³ Persönliches Gespräch: Gérard Gubisch mit der Verf., Wien, 23. 5. 2005.

¹⁴ Jeshajahu LEIBOWITZ/Michael SHASHAR, Gespräche über Gott u. die Welt, Frankfurt am Main 1990, S. 264.

deutsch. Russisch hingegen sprachen nur wenige jüdische Personen, da zu jenem Zeitpunkt selbst in Russland Deutsch als Sprache der gebildeten Juden galt.¹⁵ Die Ursache dafür ist in der Geschichte Rigas zu finden, welches im Jahr 1158 von deutschen Kaufleuten als Handelszentrum gegründet worden war und wo im Rahmen der Ostkolonisation vor allem Deutsche angesiedelt wurden. Sowohl Großgrundbesitzer, Stadtbürger, Geistliche, Ärzte und Handwerksmeister waren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Deutsche. Deutsch war die Sprache der Oberschicht, lettisch wurde hingegen von einfachen Leuten gesprochen. Auch im historischen Adressverzeichnis von Riga scheinen sämtliche Straßennamen jener Jahre in deutscher Sprache auf. Während der Kindheit von Jeshajahu Leibowitz las seine Familie täglich drei Zeitungen: „Ha-Zefira‘ von Nachum Sokolow, die aus Warschau kam, die ‚Heint‘ (Heute) in Jiddisch, die eine der verbreitetsten Zeitungen in Russland war, und die ‚Riga’sche Rundschau‘, die deutsch-liberale Zeitung.“¹⁶ Weder Jeshajahu Leibowitz noch seine Schwester gingen in die Schule, da sie Privatlehrer hatten. Erst im späteren Alter besuchten sie allgemeine Schulen, da das Niveau der jüdischen Schule in Riga seinen Beschreibungen zufolge nicht sehr hoch war. Es gab aber auch zahlreiche *Cheder* und Talmudschulen, sowie eine jüdische Mittelschule in Riga, in der als Unterrichtssprache jedoch Russisch verwendet wurde.¹⁷

Zwar war Jeshajahu Leibowitz zehn Jahre älter als sein Cousin René Leibowitz und im Gegensatz zu diesem in Riga und nicht in Warschau aufgewachsen. Dennoch lässt sich aus dessen Erzählungen der familiäre Hintergrund der Familie

¹⁵ Ebd., S. 265.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

Leibowitz erkennen. Es ist anzunehmen, dass René Leibowitz' Vater, Max Leibowitz, der in den gleichen Familienverhältnissen wie Jeshajahu Leibowitz aufgewachsen war, seinen beiden Söhnen René und Joseph eine ähnlich großbürgerliche Erziehung zukommen ließ, wie er sie selbst genossen hatte. Auch die Herkunft von Nadia Leibowitz, die aus einer großbürgerlich-jüdischen Familie aus Moskau stammte, wirkte sich auf die Erziehung der Kinder aus. Max Leibowitz sprach mit seinen Söhnen deutsch, die Mutter aufgrund ihrer Herkunft russisch und das englische Kindermädchen kommunizierte mit den Söhnen auf englisch. Durch seine Eltern, die miteinander Russisch sprachen, sollte René diese Sprache zusätzlich vertiefen.¹⁸

Eine nicht unwesentliche Rolle spielten auch die Voraussetzungen des öffentlichen Lebens für die Einwohner Warschaus in jener Zeit. Nach der Niederwerfung der polnischen Aufstände von 1830 und 1863 waren alle zentralen polnischen Verwaltungseinrichtungen abgeschafft und das Land in zehn Gouvernements unter russischer Herrschaft aufgeteilt worden. „Strenge Zensurbestimmungen, Russisch als Amts- und Unterrichtssprache und die Errichtung einer russischen Universität in Warschau im Jahre 1869“¹⁹ waren die Folge.

Die Frage, wann, wo und für wie lange René Leibowitz die Volksschule in Warschau besuchte, bleibt unbeantwortet, da aufgrund der Zerstörung vieler Wirtschafts- und Schulakten das *Staatliche Archiv der Stadt Warschau* weder den genauen Ort der Volksschule noch den Zeitraum des Schulbesuchs von René

¹⁸ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

¹⁹ Rudolf JAWORSKI/Christian LÜBKE/Michael G. MÜLLER, Eine kleine Geschichte Polens, Frankfurt am Main 2000, S. 269.

Leibowitz feststellen konnte.²⁰ Da auch das Bevölkerungsregister der Stadt aus dem gleichen Zeitraum von der Vernichtung betroffen war, liegen keine weiteren Daten zur Familie Leibowitz und deren Aufenthalt in Warschau vor.²¹ Unbeantwortet muss daher auch die Frage nach der Unterrichtssprache bleiben – selbst im engsten Familienkreis ist man sich über die Polnischkenntnisse von René Leibowitz unsicher.²²

René Leibowitz war ein Jahr alt, als durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs das Leben seiner Familie und vieler anderer Menschen schlagartig verändert wurde. Nach der Ermordung des österreichisch-ungarischen Thronfolgers Franz Ferdinand von Österreich-Este in Sarajewo folgte am 28. Juli 1914 die Kriegserklärung von Österreich-Ungarn an Serbien und hatte den Ersten Weltkrieg zur Folge. Nach der Kriegserklärung des Deutschen Reichs an Russland und der gleichzeitigen Mobilmachung der Reichsarmee mobilisierte Frankreich ebenfalls seine Armee. Am 4. August folgte die Kriegserklärung Großbritanniens an das Deutsche Reich, womit sich nun alle europäischen Großmächte, außer Italien, im Kriegszustand befanden. Keine der drei Teilungsmächte Deutschland, Österreich-Ungarn und Russland war bereit, auf die polnischen Landesteile zu verzichten,²³ wobei Millionen Polen dabei in die Armeen der Krieg führenden Parteien eingezogen wurden. Im Sommer 1915 überschritten deutsche Truppen die Grenzen des russischen Kongresspolens und besetzten unter anderem Warschau. Die schlechte Versorgungs- und Nahrungsmittellage löste in den gesamten polnischen Gebieten eine allgemeine Kriegsmüdigkeit aus. Im noch durch die Deutschen besetzten

²⁰ Schreiben des Staatlichen Archivs Warschau (Arkadiusz Wegierak), 24.2.2006.

²¹ Ebd.

²² Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

²³ JAWORSKI, a.a.O., S. 297.

Warschau folgte die Wende zur Unabhängigkeit am 7. Oktober 1918, in der die Errichtung des unabhängigen Staates mit einer selbst gewählten Regierung und Volksvertretung erklärt wurde.²⁴ Trotz der Ausrufung eines neuen polnischen Staates und der internationalen Anerkennung der Grenzen war weder eine staatliche Einheit noch die Existenzfähigkeit Polens hergestellt. Als kompliziert zeigte sich die Aufhebung der innerpolnischen Grenzen der drei ehemaligen Teilungsgebiete Polens, deren Auswirkungen vor allem auf wirtschaftlicher Ebene zu spüren waren. Kurz vor Ausbruch des Krieges war deren Handelsverkehr auf wenige Prozente herabgesunken. Die Orientierung des Handels, des Verkehrs und der Bankgeschäfte war auf die großen Städte Berlin, St. Petersburg und Wien ausgerichtet.²⁵

Hatte sich die Familie Leibowitz während der Kriegsjahre noch zeitweilig im noblen hessischen Kurort Bad Nauheim aufgehalten, wo sie auch ihre Verwandten Hirsch Leibowitz und seine Familie getroffen hatten,²⁶ waren nun auch für Max Leibowitz die Auswirkungen der Kriegsjahre und die in Folge angespannte wirtschaftliche Situation zu spüren. Ob die Metallwarenfabrik nach dem Krieg noch bestand und er seiner damit verbundenen Stellung als Direktor weiter nachging, war den bisherigen Anfragen nach aufgrund der Zerstörung der betreffenden Unterlagen nicht eruierbar.

Einträge des Berliner Adressverzeichnisses zeigen aber, dass Max Leibowitz zwischen den Jahren 1925 bis 1927 in Berlin wohnhaft war, nämlich in der Mannheimerstraße 33 im großbürgerlichen Bezirk Wilmersdorf.²⁷ Sein Bruder

²⁴ Ebd., S. 302.

²⁵ Ebd., S. 312.

²⁶ Brief von Joshua Leibowitz an Leibowitz, Paris, 8.4.1957, PSS, RL, Mikrofilm 089-0757.

²⁷ Vgl. dazu Datenbank der Berliner Adressbücher der Zentral- u. Landesbibliothek Berlin, online unter URL: <http://adressbuch.zlb.de/> (18.2.2010).

Hirsch Leibowitz war bereits im Jahr 1922 in die Hauptstadt gezogen, in Charlottenburg wohnhaft und zudem als Kaufmann tätig.²⁸ Max Leibowitz und seine Familie bewohnten eine sehr geräumige und repräsentative Wohnung eines Doppelgrundstücks der Mannheimerstraße 33, in dem auch die *INGA-Industriegesellschaft für Automobilvertrieb* untergebracht war.²⁹ Diese Firma lebte vom Autoverkehr der Reichshauptstadt und vom wachsenden Bedarf an Garagen und Wagenpflege. Zusätzlich wurden noch Reparaturdienste und der Verkauf von Benzin, Letzteres für die *Deutsch –Amerikanische Petroleum-Gesellschaft*, die dort eine Benzin-Zapfstelle unterhielt, angeboten. Auf dem Grundstücksplan der Gesellschaft sind an die 30 Garagen, dazu einige Werkstatträume eingezeichnet. Die Betriebsgröße wurde mit etwa 20 Personen angegeben. Die Korrespondenz der *INGA* mit der Wilmersdorfer Baupolizei beinhaltet Briefe, die von Max Leibowitz gezeichnet wurden, woraus hervorgeht, dass dieser in der Geschäftsführung der Gesellschaft, möglicherweise als Prokurist, beschäftigt war.³⁰

Das Leben von René Leibowitz gestaltete sich demnach schon seit frühester Kindheit an bewegt, denn auch er verbrachte in jener Periode zumindest ein Jahr in Berlin. Da die genaue Dauer seines Aufenthalts in Berlin nicht ausgemacht werden konnte, geben einzig Zeitungsartikel darüber Auskunft. In einem Artikel, der im Jahr 1964 anlässlich eines Dirigats von Leibowitz mit den Berliner Philharmonikern veröffentlicht wurde, wird Leibowitz' akzentfreies Deutsch hervorgehoben, welches sich Leibowitz während seines mehrjährigen Aufenthalts in Berlin, wo er

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. dazu Schriftstücke der Akte „INGA- Industriegesellschaft für Automobilvertrieb“, Bestand: Bauarchiv des Bezirks (Charlottenburg-) Wilmersdorf, Berlin (enthalten in: Schreiben von Helmut Pieper an die Verf., 3.2.2010).

das Goethe-Gymnasium in Charlottenburg besuchte, erworben haben soll.³¹ Dieser Beleg findet Bekräftigung in einem um 1957 von Artur Holde mit Leibowitz geführten Interview,³² welches von Leibowitz nach Durchsicht bestätigt wurde.³³ Mit dieser Schule ist nicht das jetzige Goethe-Gymnasium Charlottenburg-Wilmersdorf gemeint, welches seinen Namen erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhalten hatte, sondern die Goethe-Schule in Wilmersdorf (heute Charlottenburg-Wilmersdorf) in der Münsterschen Straße 23/24. Dieses wurde als Oberrealschule und Realgymnasium geführt und existierte in dieser Form nur bis zum Jahr 1945. Obwohl die betreffenden Bestände des Landesarchivs Berlins, die nur lückenhaft und zudem in sich unvollständig erhalten geblieben sind, im fraglichen Zeitraum keinen Namenseintrag von René Leibowitz aufweisen, ist hier davon auszugehen, dass Leibowitz diese Schule besuchte. Denn die Wohnung in der Mannheimer Straße und die Goethe-Schule lagen nur einen guten Kilometer voneinander entfernt. Der Schüler René Leibowitz hatte somit einen bequemen Schulweg von ungefähr 15 Minuten, der ihn durch bürgerliche Straßen führte.³⁴ Der aus Berlin stammende und im Jahr 1939 in die USA emigrierte jüdische Historiker Peter Gay erinnert sich an die Ausbildung in der Goethe-Schule, welche er als Sohn einer bürgerlichen Familie für monatliche zwanzig Mark ab dem Jahr 1933 besuchte, folgendermaßen:

Im Deutschland meiner Kindheit gab es verschiedene Gymnasialtypen:
Sie reichten von den humanistischen Gymnasien, in denen Griechisch

³¹ G. H. P., Pariser dirigiert weiter, in: *Berliner Kurier*, 4.10.1964, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1145.

³² Artur HOLDE, Interview mit René Leibowitz. Französisches u. deutsches Musikleben, in: *Welt der Musik*, S. 14, o.J. [um 1957/58], PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1021.

³³ Brief von Artur Holde an Leibowitz, o.O., 24.7.1958, PSS, RL, Mikrofilm 088-2112.

³⁴ Schreiben von Helmut Pieper an die Verf., 8.12.2009, 7.1.2010 u. 10.1.2010.

auf dem Lehrplan stand, bis zu den moderneren Realgymnasien, die auf nichtakademische Berufe vorbereiteten. Die Goethe-Realschule, auf die ich zusteuerte, gehörte zur letzteren Gruppe: Die zehnjährigen Schüler begannen dort mit Französisch und konnten zwei Jahre später zwischen zwei Zweigen wählen, von denen der eine Latein, der andere Englisch anbot. Diese Schule war zwar relativ fortschrittlich, aber doch traditionsgebunden genug, um die Klassenstufen noch mit lateinischen Ordnungszahlen zu bezeichnen, von denen einige etwas eigenartig mit deutschen Präfixen gekoppelt wurden: Sexta, Quinta, Quarta, Untertertia, Obertertia und so fort.³⁵

Das Leben von Leibowitz sollte wechselhaft weitergehen, da sich seitens der Familie eine Veränderung abzeichnete. Die Verbindung der Eltern war zerbrochen, worauf die Scheidung folgte und Nadia Leibowitz in weiterer Folge eine Ehe mit einem wohlhabenden Pariser einging.³⁶ Da dieser in Paris lebte, übersiedelte René Leibowitz gemeinsam mit der Mutter und seinem Bruder nach Paris, um dort sein weiteres Leben fortzuführen.³⁷ Wie Leibowitz sich Jahre später, 1968, in einem mit dem französischen Musikwissenschaftler Maurice Fleuret geführten Interview erinnerte, fand dieser neuerliche Wohnungswechsel im Jahr 1926 statt: „En 1930, j’ai dix-sept ans: après quatre années à Paris, [...]“³⁸ (1930, ich war siebzehn Jahre alt: nach vier Jahren in Paris, [...].) Auch für Max Leibowitz war der Aufenthalt in Berlin nur von kurzer Dauer, denn schon 1928 weist das Adressbuch für die Mannheimer Straße 33 andere Mieter auf, auch war kein weiterer auf seinen Namen lautender Adresseintrag für Berlin zu eruieren. Warum Max Leibowitz so bald fortzog, ist den Bauakten der *INGA-Industriegesellschaft für Automobilvertrieb*

³⁵ Peter GAY, *Meine deutsche Frage. Jugend in Berlin 1933-1939*, München 1999, S. 76.

³⁶ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

³⁷ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

³⁸ Maurice FLEURET, *Des jeunes trop pressés*, in: *Le nouvel Observateur* 199 (2.bis 8. September 1968), Médiathèque Musicale Mahler, Paris.

nicht zu entnehmen. In einem Brief an das Polizeipräsidium Schöneberg vom 15. April 1926 klagte die Geschäftsführung, dass sich die wirtschaftliche Lage der Firma verschlechtert habe.³⁹ Ob dies den möglichen Grund für Max Leibowitz' raschen Abgang darstellte, war nicht abklärbar. Aus der Auskunft des *Berliner Centrum Judaicum* geht hervor, dass im Jahr 1933 Max Leibowitz' Wohnadresse wieder in Riga lag, nämlich in der Oberst-Briedis-Straße 10.⁴⁰ Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es sich dabei um die im Jahr 1923 in Weidendamm umbenannte Straße handelte,⁴¹ in der Max Leibowitz bis 1911 gelebt hatte. Somit ist, obwohl sich der Zeitpunkt dafür bis jetzt nicht recherchieren ließ, davon auszugehen, dass Max Leibowitz in seine Heimatstadt zurückgekehrt war.

2.2. Erste musikalische Ausbildung

Paris war, mit Ausnahme der Zeit des Zweiten Weltkriegs, das neue Zuhause von René Leibowitz. Dort besuchte er im Alter von 13 Jahren ein Lycée, welches er als Siebzehnjähriger mit der Matura abschloss.⁴² Durch das an der Goethe-Schule erworbene Wissen bewältigte er den Wechsel in das französische Schulsystem, welches bekanntlich hoch war, mühelos.

Die Musik nahm schon in jener Zeit eine wesentliche Rolle im Leben von Leibowitz ein. Leibowitz gab dazu sowohl in einem erhaltenen

³⁹ Vgl. dazu Schriftstücke der Akte „INGA- Industriegesellschaft für Automobilvertrieb“, Bestand Bauarchiv des Bezirks (Charlottenburg-) Wilmersdorf, Berlin (enthalten in: Schreiben von Helmut Pieper an die Verf., 3.2.2010).

⁴⁰ Schreiben des Centrum Judaicum Berlin (Barbara Welker, wiss. Archivarin) an die Verf., 12.1.1010.

⁴¹ Schreiben des Herder-Institut Marburg (Peter Wörster, Dokumentesammlung DSHI) an die Verf., 27.1.2010.

⁴² LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

maschinschriftlichen Lebenslauf als auch in seinem 1960 erschienen *L'Évolution de la Musique. De Bach à Schoenberg* an, dass ihn in seiner Jugend besonders das Werk Richard Wagners faszinierte, für dessen Kompositionen er sich seinen Beschreibungen zufolge so sehr interessierte, dass er auch während seiner Pariser Schulzeit im Unterricht die Partituren von *Tristan und Isolde* und der *Walküre* studierte. Diese wurden in Folge vom Schuldirektor konfisziert und Leibowitz erhielt einen Eintrag ins Schulheft, der folgendermaßen lautete: „Elève doué, mais travail insuffisant. S'intéresse trop à Wagner.“⁴³ (Begabter Schüler, aber ungenügende Arbeit. Er interessiert sich zu sehr für Wagner.)

Woher kam nun Leibowitz' Interesse für Musik? Dieses wurde bereits in seiner Jugend durch eine musikalische Grundausbildung geweckt, die er im Alter von fünf Jahren durch Klavier-⁴⁴ und Geigenunterricht erhalten hatte.⁴⁵ Obwohl aus keiner Musikerfamilie stammend, war das Erlernen eines Musikinstruments dennoch Teil der allgemeinen Ausbildung einer bürgerlichen Familie und daher nichts Ungewöhnliches. Auch René Leibowitz' Cousin Jeshajahu Leibowitz hatte in seiner Jugend Instrumentalunterricht.⁴⁶ Leibowitz zeigte im Geigenunterricht so viel Talent, dass er bereits vier Jahre später, also schon im Alter von neun Jahren, sein erstes Geigenkonzert in Prag gegeben haben soll.⁴⁷ Bis zum Jahr 1926 folgten weitere öffentliche Konzerte in Berlin, London, Paris und Brüssel.⁴⁸ Und es gibt

⁴³ LEIBOWITZ, *L'Évolution de la Musique. De Bach à Schoenberg*, Paris 1951, S. 159; vgl. auch DERS., *Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen*, a.a.O.

⁴⁴ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

⁴⁵ LEIBOWITZ, *Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen*, a.a.O.; vgl. auch Brief von Leibowitz an W.Adorno, o.O., 25.1.1957, TWA, Br. 877/ 40.

⁴⁶ Jeshajahu LEIBOWITZ, a.a.O., S. 270.

⁴⁷ LEIBOWITZ, *Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen*, a.a.O.

⁴⁸ Ebd.

weitere Hinweise zu Leibowitz' Fertigkeiten als Streicher; Leibowitz soll als junger Bratschist in Breslau den *Freischütz* von Carl Maria von Weber unter Wilhelm Furtwängler gespielt haben.⁴⁹ Diese Gegebenheit liegt im Bereich des Möglichen, da Leibowitz in Berlin gelebt hatte. Breslau war zwischen 1919 und 1945 die Hauptstadt der preußischen Provinz Niederschlesien. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler war immer wieder in Breslau, zudem war er ab 1920 an der Berliner Staatsoper tätig und wurde in weiterer Folge 1922 Chefdirigent der Berliner Philharmoniker.⁵⁰

Auch anhand der eigenen Kompositionen lässt sich erkennen, dass Leibowitz dieses Instrument beherrschte. Ein Brief des Bratschisten Michael Mann, Sohn des berühmten deutschen Schriftstellers Thomas Mann, belegt, dass Leibowitz im Umgang mit der Geige und Bratsche über ausgezeichnete Kenntnisse verfügte, denn als Leibowitz im Jahr 1954 sein *Concertino für Viola und Kammerorchester op. 35* Michael Mann widmete, reagierte dieser begeistert und richtete folgende Zeilen an Leibowitz: „Der Bratschensatz liegt wunderbar (ich wusste nicht, dass Sie auch Streicher sind) [...]“.⁵¹

All diese Hinweise deuten darauf hin, dass Leibowitz' Jugend ganz den Weg einer Wunderkind-Karriere genommen hatte. Diese wurde aber durch den familiären Umzug nach Paris unterbrochen.⁵² Zudem veranlassten ihn gesundheitliche Gründe, das Üben zu reduzieren. Dabei spielte eine ärztliche Verordnung, welche den Eltern auf Anraten von Ärzten des damals

⁴⁹ Schreiben von Gérard Gubisch an die Verf., 6.5.2005.

⁵⁰ Harold C. SCHONBERG, Wilhelm Furtwängler, in: Die grossen Dirigenten, Bern/München/Wien 1970, S. 242-250.

⁵¹ Brief von Michael Mann an Leibowitz, Fiesole, 4.12.1954, PSS, RL, Mikrofilm 089-1831.

⁵² Jan MAGUIRE, René Leibowitz (1913 -1972), in: *Tempo* 131 (1979), S. 6-10.

fünfzehnjährigen René Leibowitz erteilt wurde, eine wesentliche Rolle. Das Geigenspiel wäre für Leibowitz' physisches Wachstum zu anstrengend gewesen und er hätte es deswegen aufgeben müssen.⁵³ Mündlichen Angaben und Fotografien zufolge war Leibowitz tatsächlich sehr groß gewachsen. Im Jahr 1930 entschied sich René Leibowitz gegen eine Karriere als Geiger⁵⁴ und stellte sich die Frage, ob er die Musik nicht besser aufgeben sollte,⁵⁵ um Kunsthistoriker zu werden.⁵⁶ Doch es sollte anders kommen und Leibowitz sollte bei der Musik bleiben. Wie es zu dieser Entscheidung gekommen war, zeigt die weitere Darstellung seiner Jugendjahre, zu deren musikalischer Ausbildung es in der Literatur zahlreiche Spekulationen gegeben hat. Eine Mutmaßung, die sich bislang am hartnäckigsten gehalten hat, ist die Behauptung, Leibowitz hätte von Arnold Schönberg und Anton Webern Unterricht erhalten. Dazu werden in der Fachliteratur unterschiedliche Auffassungen dargestellt, zu denen es nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Quellenlage gekommen war.

Drei schriftliche Belege geben zu diesem Punkt nähere Auskunft über den tatsächlichen Verlauf jener Zeit. Zum einen ein undatiertes maschinschriftlicher Lebenslauf, der handschriftliche Zusätze von Leibowitz selbst enthält.⁵⁷ Weiters ein Brief, den Leibowitz im Jahr 1938 an den Komponisten Erich Schmid richtete⁵⁸ und nicht zuletzt das Interview mit dem französischen Musikwissenschaftler Maurice

⁵³ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

⁵⁴ Ebd.; vgl. auch FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

⁵⁵ FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

⁵⁶ Brief von Leibowitz an Erich Schmid, Chorges, 6.9.1938, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Erich Schmid, Mus NL 37: III: A 22.2.

⁵⁷ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

⁵⁸ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6.9.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

Fleuret aus dem Jahr 1968.⁵⁹ Obwohl zwei dieser Belege aus völlig unterschiedlichen Lebensabschnitten stammen, stimmen sie inhaltlich überein.

Gemäß dieser gestalteten sich die Ereignisse ab dem Jahr 1930 folgendermaßen: nachdem Leibowitz vom plötzlichen Tod seines Vaters, Max Leibowitz, erfahren hatte, reiste er zu dessen Begräbnis nach Berlin. Dieses fand, wie durch Archivmaterial des *Centrum Judaicum Berlin* belegt, am 10. Februar 1931 am jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee statt. Max Leibowitz war am 7. Februar 1931 an den Folgen eines Magengeschwürs im Jüdischen Krankenhaus in Berlin-Wedding verstorben. Leibowitz nahm also kurz vor seinem 18. Geburtstag an den Trauerfeierlichkeiten seines Vaters, deren Kosten von seinem Bruder Hirsch Leibowitz übernommen wurden, teil.⁶⁰ Durch Zufall hörte er während dieses Aufenthalts einige Tage später Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, welcher in ihm eine heftige und widersprüchliche Reaktion auslöste. Aufführungsort und -zeitpunkt waren bislang nicht auszumachen, zumal auch die *Universal Edition*, bei der das Werk verlegt wurde, über keine vollständige Aufführungsliste des Werks verfügt.⁶¹ Die Angaben Leibowitz' werden jedoch durch eine Diskussion verifiziert, die der Musikkritiker und Herausgeber der Zeitschrift *Melos*, Heinrich Strobel, mit Arnold Schönberg und dem Musikreferenten des Zentralamtes für Erziehung und Unterricht in Berlin, Eberhard Preussner, am 31. März 1931 im Berliner Rundfunk gegeben hat und in welcher er von einer kürzlichen Aufführung des *Pierrots* in Berlin sprach: „Schönbergs Pierrot war meine erste Berührung mit moderner Musik

⁵⁹ FLEURET, *Des jeunes trop pressés*, a.a.O.

⁶⁰ Schreiben des Centrum Judaicum Berlin (Barbara Welker, wiss. Archivarin) an die Verf., 12.1.1010.

⁶¹ Schreiben des Historischen Archivs der Universal Edition AG (Roland Kornfeil) an die Verf., 14.1.2010.

bei einer Aufführung vor dem Krieg schon in Regensburg. Den Pierrot habe ich kürzlich wieder in Berlin gehört..."⁶²

Leibowitz erwähnte in seinem Interview, dass er diese Komposition grässlich, aber auch beunruhigend und verwirrend gefunden hätte. Nachdem ihm diese Musik nicht aus dem Kopf ging, entschied er sich nach mehreren Wochen der Überlegung nach Wien zu reisen und Arnold Schönberg aufzusuchen.⁶³ Dieser Entschluss stieß bei seinem Stiefvater keineswegs auf Verständnis, da er sich mit Leibowitz' Berufswahl, Musiker zu werden, nicht einverstanden zeigte.⁶⁴ Erzählungen zufolge verband René Leibowitz mit seinem Stiefvater überhaupt ein schwieriges Verhältnis, was angesichts der Tatsache, dass Leibowitz von seinem leiblichen Vater in seiner Jugend getrennt aufgewachsen war, nicht weiter verwunderlich scheint. So soll er als 13-jähriger seinen Stiefvater mit der Äußerung, Saxophon, welches in jenen Jahren ein typisches Jazz-Instrument darstellte, spielen lernen zu wollen, provoziert haben. Tatsächlich hatte Leibowitz nie dieses Instrument gelernt, interessierte und begeisterte sich aber Zeit seines Lebens sehr für Jazz,⁶⁵ der in den 20er und 30er Jahren in Europa großen Aufschwung erlebte. Jazzmusik war schon auf Schallplatten erhältlich, auch entstanden in den 30er Jahren die ersten Fan-Zeitschriften für Jazz und so genannte Hot Clubs. Das Hören von Jazz an sich war in jener Zeit in gutbürgerlichen Kreisen auch als Ausdruck von Rebellion zu sehen.

Dennoch setzte Leibowitz sein Vorhaben um und reiste ohne die Unterstützung des Stiefvaters mit geringem finanziellen Budget nach Wien, nicht ahnend, dass

⁶² ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, Schönberg spricht. Diskussion im Berliner Ru.funk, Transkription der Diskussion mit Eberhard Preussner u. Heinrich Strobel im Berliner Rundfunk, online unter URL: http://we7dww.schoenberg.at/6_archiv/voice/voice1.htm (17.2.2010).

⁶³ FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

⁶⁴ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

⁶⁵ Ebd.

Schönberg zu jenem Zeitpunkt eine Professur an der *Berliner Akademie der Künste* hatte und daher nicht in Wien vorzufinden war. Durch Zufälle⁶⁶ gelangte Leibowitz letztendlich zu Anton Webern und wurde als Privatschüler⁶⁷ aufgenommen, um mit diesem Harmonielehre und ein wenig Kontrapunkt zu arbeiten.⁶⁸ Webern soll den Angaben Leibowitz' nach dabei weder seine eigenen Kompositionen gezeigt, noch über diese gesprochen haben.⁶⁹ Doch erklärte er Leibowitz die Methode der Zwölftonkomposition an sich⁷⁰ und verhalf ihm seinen Lebensunterhalt zu verdienen, indem er ihn für gelegentliche Korrepetitionen an der Oper und als Dirigent bei Operetten vermittelte.

Wo Leibowitz während seines Wiener Aufenthalts wohnte, bleibt ungeklärt. Sein Name scheint bei einer durchgeführten Meldeabfrage für Wien in den Jahren 1928 und 1938 nicht auf,⁷¹ was bedeutet, dass er möglicherweise bei einer Familie aus dem Bekannten- oder Freundeskreis untergebracht war. Wenn er aus den beschriebenen Gründen auch die Unterrichtsstunden bei Webern nicht bezahlen hätte können, wäre das wiederum eine Erklärung für das Fehlen seines Namenseintrags in den Schülerlisten Weberns. Webern pflegte zwar in seinem Kontobuch „die Namen seiner Schüler wie auch alle sonstigen Einkünfte in Abkürzungen“ zu verzeichnen. „Schüler, die Webern umsonst unterrichtete, werden aber nicht erwähnt, da sein Kontobuch in erster Linie als Unterlage für die Einkommenssteuer diente. (Stefan Wolpe, der zur Zeit seines Studiums mittellos

⁶⁶ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6.9.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

⁶⁷ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

⁶⁸ FLEURET, *Des jeunes trop pressés*, a.a.O.; vgl. auch Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6.9.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

⁶⁹ FLEURET, *Des jeunes trop pressés*, a.a.O.

⁷⁰ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6.9.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

⁷¹ Schreiben der MA 8- B-MEA 7778/2009 (Michaela Laichmann vom Magistrat der Stadt Wien, Wiener Stadt- u. Landesarchiv), 11.1.2010.

war, war einer von ihnen).⁷² Zudem beschreibt Hans Moldenhauer in seiner Webern-Chronik die von Webern geleiteten Kurse, die ab 1932 in Wien stattfanden:

Ab 15. Jänner 1932 hielt Webern eine Vortragsreihe, die bis zum 2. März 1932 dauerte. Der wöchentlich einmal stattfindende Kurs wurde im Heim von Dr. Rudolph Kurzmann abgehalten, einem Arzt und Musikliebhaber, dessen Frau Rita eine ausgezeichnete Pianistin war. Zu den Vorträgen erschienen Studenten, an Musik interessierte Laien und ein paar Kollegen. Obwohl für die Teilnahme nur eine nominelle Gebühr zu entrichten war, betrug Weberns Einnahmen aus der ersten Vortragsreihe 400 Schillinge. Nach dem dritten Vortrag berichtete Webern Schönberg am 1. Februar: „Ich halte zur Zeit hier einen sehr gut besuchten (ca. 30 Personen) Kurs über das von Dir mir seinerzeit für Mondsee angegebene Thema: Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen. Das macht mir viel Freude. Ich rede stets ohne alle Vorbereitung: ich brauche ja bloß zu erzählen, was ich erfuhr, seit ich Dich kenne!“⁷³

Es folgte ein zweiter Kurs, der zwischen dem 20. Februar bis 10. April des darauf folgenden Jahres 1933 stattfand. Beide Kurse bestanden aus acht Vorträgen.⁷⁴ Mit diesen detaillierten Ausführungen Moldenhauers könnte das bislang nicht nachgewiesene Schülerverhältnis Leibowitz-Webern geklärt sein. Beide Formen des Unterrichts, sowohl der Privatunterricht als auch einer der von Webern gehaltenen Kurse, könnten auf Leibowitz zutreffen.

Durch die Vermittlung Weberns war es Leibowitz möglich, erste musikalische Erfahrungen als Dirigent zu sammeln. Er dirigierte zwischen 1930 und 1933 in

⁷² Hans u. Rosaleen MOLDENHAUER, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 340.

⁷³ Ebd., S. 339.

⁷⁴ Ebd.

österreichischen Provinztheatern hauptsächlich Operetten, aber auch den *Freischütz* von Carl Maria von Weber und die *Zauberflöte* von Mozart. Im Anschluss daran reiste er nach Berlin, wo er für Leo Blech an der Berliner Staatsoper Chöre von Wagners *Tannhäuser* vorbereitete.⁷⁵ In Berlin soll es schließlich auch zur Begegnung mit Schönberg gekommen sein, welche nicht verifiziert werden konnte. Ein tatsächliches Unterrichtsverhältnis hat, wie die weitere Darstellung der Biographie zeigen wird, keinesfalls stattgefunden. Leibowitz stand in seinem musikalischen Denken zwar ganz im Zeichen der Schönberg Schule und war ein leidenschaftlicher Verfechter dieser über Jahrzehnte hindurch - selbst als diese in Komponistenkreisen schon längst als eine veraltete Kompositionstechnik galt – doch hat er entgegen der in der Literatur kolportierten Annahme nie bei Schönberg studiert.

1933 sollte Leibowitz Webers *Freischütz* bereits an der *Budapester Oper* dirigieren, aber durch die Machterlangung der Nationalsozialisten konnte dieses Projekt nicht mehr realisiert werden.⁷⁶ Zu den Dirigaten dieser Zeit konnte bis dato kein Eintrag der in Frage kommenden Bühnen- und Opernhäuser eruiert werden. Alle diesbezüglichen Anfragen an österreichische,⁷⁷ ungarische⁷⁸ und Berliner⁷⁹

⁷⁵ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

⁷⁶ FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

⁷⁷ Schreiben des Museums der Stadt Bad Ischl (Maria Sams) an die Verf., 29.5.2007; vgl. auch Schreiben des Rollett-Museums-Stadtarchiv Baden (Rudolf Maurer) 30.7.2007; des Landestheaters Linz (Vera Felbermair), 7.12.2007; des Archivs der Salzburger Festspiele (Franziska Lettowsky), 16.1.2007; des Salzburger Landestheaters (Gabriele Berginz- Plank, Dramaturgie) an die Verf., 19.6.2007 sowie Gespräch mit der Archivabteilung des Opernhauses Graz.

⁷⁸ Schreiben der Staatsoper Budapest (Nóra Wellmann, Archivleiterin) an die Verf., 10.3.2010.

⁷⁹ Schreiben der Stiftung Stadtmuseum Berlin, Landesmuseum für Kultur und Geschichte Berlin, Fachbereich Geschichte/Theater (Bärbel Reißmann) an die Verf., 27.1.2010; vgl. auch Schreiben der Komischen Oper Berlin (Cordula Reski, Dramaturgie & Copyright-Managerin), 21.12.2009; der Staatsoper Berlin (Christine Schaefer, Bibliothek), 9.12.2009; des Landesarchivs Berlin (Axel

Büchereien haben ergeben, dass der Name René Leibowitz in den Unterlagen und Mitarbeiterverzeichnissen weder als Dirigent noch als Korrepetitor aufscheint. Man muss also annehmen, dass Leibowitz, wenn überhaupt, nur in untergeordneten Funktionen, die nie aktenkundig wurden, tätig war. Die Schwierigkeit in der Abklärung dieser Frage liegt darin, dass Dirigenten und Korrepetitoren in den Personalakten nur dann aufscheinen, wenn sie am jeweiligen Haus angestellt waren. Jemand, der auf Honorarbasis tätig war, ist dagegen in den Aktenbeständen, sofern diese noch erhalten sind, nicht angeführt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich Leibowitz' Kindheit, Jugend und Ausbildung vor dem Hintergrund zweier Weltkriege abspielte, weswegen auch viele Dokumente – vor allem deutscher Opernhäuser – verloren gegangen, zerstört worden oder nicht mehr zugänglich sind. So fiel die Deutsche Oper Berlin 1943 Bomben zum Opfer, wodurch es kaum Archivbestand dieser Zeit gibt.⁸⁰ Die Komische Oper Berlin, die durch einen Bombenangriff im März 1945 bis auf den Zuschauerraum zerstört wurde, verfügt über gar kein Material aus der Zeit davor.⁸¹

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 kehrte Leibowitz nach Frankreich zurück, um seine musikalische Ausbildung mit theoretischen Studien in Instrumentation bei Maurice Ravel fortzusetzen, welche aber schon bald durch dessen schwere Krankheit beendet wurden.⁸² Ravel verstarb am 28. Dezember 1937. Das Unterrichtsverhältnis zu Ravel wurde durch das Studium der

Schröder, Verwaltung), 16.12.2009 sowie der Deutschen Oper Berlin (Bettina Raeder, Pressestelle) an die Verf., 9.12.2009.

⁸⁰ Schreiben der Deutschen Oper Berlin (Bettina Raeder, Pressestelle) an die Verf., 9.12.2009.

⁸¹ Schreiben der Komischen Oper Berlin (Cordula Reski, Dramaturgie& Copyright-Managerin) an die Verf., 21.12.200.

⁸² LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.; vgl. auch HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

Werke *La Valse* und *Bolero* bei Ravel selbst von Leibowitz bestätigt, nämlich in einem im Jahr 1970 geführten Gespräch mit Martine Cadieu⁸³ und in der Korrespondenz mit Charles Gerhardt, dem damaligen Leiter der *Radio Corporation of America/New York*. Dieser war an Leibowitz bezüglich drei Schallplatteneinspielungen für *RCA/Readers Digest* herangetreten, bei denen Leibowitz die musikalische Leitung übernehmen sollte.⁸⁴ Als es um die Auswahl der Stücke und um Interpretationsfragen ging, hielt Leibowitz im Jahr 1960 in seinem Brief fest:

La Valse and Bolero: I have studied these scores with Ravel himself and I really flatter myself on knowing how “they should go”. Ravel actually wanted La valse to be played like a Johann Strauss Waltz, which explains why I don’t like to do it too fast. I am by no means an adept of slow tempi, but in this case- except for a few spots which have to go really fast- I can only say that one must give oneself time.⁸⁵

Dieser Briefausschnitt weist darauf hin, dass Leibowitz sehr wohl Unterricht bei Ravel hatte, auch wenn dieses kurze Unterrichtsverhältnis darin bestand, mit dem Meister selbst dessen Kompositionen zu diskutieren. Diese Stunden der Zusammenkunft prägten Leibowitz derart, dass es ihn dazu veranlasste gemeinsam mit Jan Maguire das Buch *In memory of Maurice Ravel. Thinking for orchestra. Practical exercises in orchestration*⁸⁶ zu verfassen, welches eine Art didaktische

⁸³ Martine CADIEU, Entretien avec René Leibowitz, in: *Les Lettres Francaises*, 25.2.1970, S. 14, MMM.

⁸⁴ Brief von Charles Gerhardt an Leibowitz, o.O., 26.4.1960, PSS, RL, Mikrofilm 088-1706.

⁸⁵ Leibowitz an Charles Gerhardt, Paris, 5.5.1960, PSS, RL, Mikrofilm 088-1706; vgl. auch HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

⁸⁶ LEIBOWITZ/Jan MAGUIRE, *In memory of Maurice Ravel. Thinking for orchestra. Practical exercises in orchestration*, New York 1960.

Anleitung für Orchestration und Instrumentation darstellte, angefangen bei Komponisten der Klassik über die Romantik bis hin zu Strawinsky, Schönberg und Barber.

Leibowitz setzte seine Studien in den Jahren 1934 und 1935 mit seiner Teilnahme an den vom renommierten französischen Dirigenten Pierre Monteux geleiteten Kursen fort.⁸⁷ Dieser, 1875 in Paris geboren und 1964 verstorben, zählte zu Igor Strawinskys Lieblingsdirigenten und er hatte die Uraufführungen von *Petrouschka* im Jahr 1911 und des *Sacre du Printemps* am 29. 5. 1913 im *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris realisiert. Neben seiner Tätigkeit als Chefdirigent des Sinfonieorchesters in Boston von 1919 bis 1924 und San Francisco von 1935 bis 1952, des *London Symphony Orchestra* 1961 bis 1964 leitete er auch das von ihm im Jahr 1929 gegründete *Orchestre Symphonique de Paris*, das er bis 1937 führte. Es ließ sich zu regulären Studien in Orchesterleitung kein Eintrag für René Leibowitz in den Inskriptionslisten der Jahre 1920 bis 1942 des Pariser Konservatoriums *CNSMDP* finden,⁸⁸ denn Leibowitz hat in Form von Kursen Unterricht erhalten und während eines solchen Dirigierkurses unter Monteux auch Bratsche gespielt.⁸⁹ Durch seine Tätigkeit als musikalischer Leiter des *Orchestre Symphonique de Paris* war Monteux häufig in Paris anzutreffen. Außerdem unterrichtete er in seinem Haus in Südfrankreich, sodass auch Privatstunden im Bereich des Möglichen liegen.⁹⁰ Führte Leibowitz seinen Dirigierunterricht bei

⁸⁷ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.; vgl. auch Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 25.1.1957, TWA, Br.877/40.

⁸⁸ Schreiben des CNSMDP (Amel Martin, Verantwortliche der Archivleitung) an die Verf., 22.2.2006.

⁸⁹ Martine CADIEU, Entretien avec René Leibowitz, in: *Les Lettres Francaises*, 25.2.1970, S. 14, MMM.

⁹⁰ John CANARINA, Pierre Monteux. maître, Pompton Plains, NJ [u.a.] 2003, S. 114.

Monteux auch in den von Holde und Cadieu geführten Interviews an,⁹¹ wurden weitere Unterrichtsverhältnisse durch Leibowitz selbst weder in seinem Lebenslauf noch in den Interviews mit Martine Caidieu, Maurice Fleuret und Artur Holde erwähnt.⁹²

2.3. Leibowitz als Autodidakt

Die angeführten Unterrichtsverhältnisse sind jedoch nicht im herkömmlichen Sinn, sondern unter dem Aspekt des Selbststudiums zu verstehen. Leibowitz war eine Persönlichkeit mit einer schnellen Auffassungsgabe und einer starken intellektuellen Potenz. Er war in der Lage, sich innerhalb kürzester Zeit sehr große Informationsmengen selbstständig anzueignen.⁹³ Auch Leibowitz selbst betrachtete sich als Autodidakt. Wie von ihm selbst festgehalten wurde, hatte er seine Kenntnisse als Komponist in erster Linie „dem Studium der musikalischen Werke und der theoretischen Schriften Schönbergs zu verdanken.“⁹⁴

Diesen Worten ist zu entnehmen, dass Leibowitz sich nach seinem Schulabschluss intensiv dem Studium von Kompositionen und musikwissenschaftlicher Schriften, welche von den Mitgliedern der Zweiten Wiener Schule geschrieben worden waren, widmete.⁹⁵ Dabei stieß er auf viele Texte, die nicht in französischer Sprache verfasst oder übersetzt waren. Seine

⁹¹ HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

⁹² LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.; vgl. auch FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O. sowie HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

⁹³ Rudolf KOLISCH, Einleitung, in: René Leibowitz. 1913-1972. A Register of His Music and Writings, hg. von Jacques –Louis MONOD, Mobart Music Publications, Hillsdale, New York 1983, S.3.

⁹⁴ LEIBOWITZ, Besuch bei Arnold Schönberg, in: *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949), S. 324-328.

⁹⁵ FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

profunden Deutschkenntnisse ermöglichten ihm ein gründliches Studium der gefundenen Aufsätze und Schriften. Diese Fähigkeit war nicht selbstverständlich, denn nur wenige Intellektuelle im Paris der 30er und 40er Jahre beherrschten Deutsch soweit, musikalische Erörterungen oder Analysen auch zu verstehen. Zu der von Leibowitz gefundenen Literatur zählten unter anderem das von Willi Reich verfasste Buch über Alban Berg,⁹⁶ welches Analysen aller Werke Bergs von Alban Berg selbst (*Analyse des Kammerkonzerts für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern*), Krenek (*Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op. 4*), Reich (*Wozzeck, Lulu, Violinkonzert*) und Adorno (*Klaviersonate op. 1, Vier Lieder op. 2, Sieben frühe Lieder, Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 6, Lyrische Suite für Streichquartett op. 3, Streichquartett, Konzertarie Der Wein*) beinhaltet.⁹⁷

Aus der beigelegten Literaturliste von Leibowitz' deutscher Ausgabe von *Schönberg und seine Schüler*, welches als unveröffentlichtes Typoskript in der Musiksammlung der Wienbibliothek aufliegt, geht hervor, dass ihm bis 1938 neben Reichs *Alban Berg* unter anderem *A. Schönberg* von E. Wellesz,⁹⁸ A. Weberns Sondernummer der Wiener Zeitschrift 23 (1933), E. Kreneks *Über Neue Musik* (1937), der Aufsatz von E. Stein *Über die Zwölftontechnik (Anbruch, Wien 1924)* sowie dessen Vorworte zum *Dritten Streichquartett* von Schönberg und zur *Lyrischen Suite* von Berg (1926), Hills *Schönbergs Twelve Tone Rows (Musical*

⁹⁶ LEIBOWITZ, *Schönberg und seine Schüler*, unveröffentlichtes Typoskript, Bestand der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Registriernummer „Leibowitz 001“, S. 319.

⁹⁷ Willi REICH, *Alban Berg*, Wien 1937.

⁹⁸ E. WELLESZ, *A. Schönberg*, Leipzig/Wien/Zürich 1921.

Quarterly, 1936) sowie ein Beitrag über Schönberg (*Revue Musicale*) bekannt waren.⁹⁹

Zudem kannte Leibowitz die österreichische Zeitschrift der *Musikblätter des Anbruchs*. Diese war eine der ersten Zeitschriften, die ausschließlich Beiträge der neuen Musik enthielt und in der Autoren wie Bartok, Berg, Krenek, Milhaud, Scherchen, Schönberg, Strobel, Schreker, Ullmann, Weill, Wellesz, W. Adorno und viele andere ihre Beiträge verfassten und die somit die damalige Musikszene widerspiegelte. Inhalt der Musikblätter, welche zwischen den Jahren 1919 bis 1937 monatlich beziehungsweise halbmonatlich in Europa und den USA erschienen, waren Konzertbesprechungen und Analysen stattgefundenen Aufführungen und Berichte über verschiedene Komponisten.¹⁰⁰ Für Leibowitz bestand so nicht nur während seines Aufenthalts in Wien im Jahr 1931, sondern auch in Paris die Möglichkeit, zahlreiche Beiträge zu Schönberg und der Zweiten Wiener Schule zu lesen wie beispielsweise eine Kompositionskritik über Schönbergs *Variationen für Orchester op. 31*, die 1930 im ersten Heft abgedruckt war.¹⁰¹

Kompositionen dieser Schule waren zu jener Zeit im Allgemeinen nicht im herkömmlichen Konzertrepertoire präsent. In Frankreich gab es zwar Aufführungen, diese bildeten im regen Konzertbetrieb der 30er Jahre, bei dem durchschnittlich täglich zehn Konzerte, dazu wöchentlich zwölf große Symphoniekonzerte mit namhaften Solisten stattfanden, nicht die Regel.¹⁰²

⁹⁹ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 319.

¹⁰⁰ UNIVERSAL EDITION, *Die Musikblätter des Anbruch*, Halb./ Monatsschrift für moderne Musik, online unter URL: <http://www.universaledition.com/anbruch> (14.3.2010).

¹⁰¹ WGD., Kompositionskritik. Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg, *Musikblätter des Anbruch* 12.1 (Jänner 1930), S. 35-38.

¹⁰² Brief von Erich Itor Kahn an Erich Schmid, Paris, 30.6.1934, in: Juan ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, hg. v. Heinz-Klaus METZGER/Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 85), München 1994, S. 48.

Üblicherweise standen Werke von Beethoven, Wagner und zahlreiche Ballettmusiken auf dem Konzertprogramm.¹⁰³ Der folgende Bericht aus dem Jahr 1925 veranschaulicht die unterschiedlichen Reaktionen des Publikums auf ein Konzert eines prominenten Vertreters der Schönberg-Schule, nämlich Alban Berg, das in Paris stattgefunden hatte:

Alban Berg ist heute schon eine „Pariser Persönlichkeit“, denn er wurde, Schlag auf Schlag, sowohl im Konzertsaal als auch in den Salons anerkannt. Im Konzert ist ihm die hohe Ehre widerfahren, ausgepiffen zu werden, im Salon dagegen- und speziell in dem von Mme. Jeanne Dubost- wurde ihm der Beifall der erlesensten Gesellschaft zuteil. Das Werk, das in dem von Walter Straram geleiteten Konzert im Saal Pleyel einen wahren Tumult entfachte, war das Concert für Blasinstrumente und Orchester. Vor allem andern aber war es die Kammermusikaufführung im Salon Dubost, die die große Persönlichkeit Bergs enthüllte.¹⁰⁴

1925 wurde die Musik der Zweiten Wiener Schule von der Öffentlichkeit nur teilweise akzeptiert, das Werk Anton Weberns wurde beispielsweise so gut wie gar nicht in Paris aufgeführt. Die Reaktionen des Publikums sollten zwar im Laufe der Jahre freundlicher werden, aber erst 1937 galt Alban Berg, „der lange ein in Frankreich Ungekannter war, als einer der Großen im Reiche der zeitgenössischen Tonkunst und seine Kompositionen erfreuten sich vermehrter Aufführung.“¹⁰⁵ Auch Schönberg, dessen Kompositionen zwar wesentlich öfter als die Bergs und Weberns aufgeführt wurden, rief mit seiner Musik geteilte Meinungen hervor. So

¹⁰³ Darius MILHAUD, *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 91.

¹⁰⁴ André COEUROY, Alban Berg in Paris, in: *Musikblätter des Anbruch* 10.5 (1928), S. 182.

¹⁰⁵ A. SPITZMÜLLER-HARMERSBACH, Musik in Paris, in: *Musikblätter des Anbruch* 19.1 (Jänner 1937), S. 29-31.

erinnerte sich Darius Milhaud über die Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21, die er am 12. Jänner und am 11. März 1922 in Paris dirigierte:

Nachdem ich das Werk mehrfach dirigiert hatte, waren meine Nerven bis zum Zerreißen überbeansprucht. Die Rezitative, die über die ganze Spannweite eines Stimmregisters mit den unerwartetsten Sprüngen und Intervallen reichten, brachten mich zur Verzweiflung.¹⁰⁶

Die emotionale Intensität, die in der Komposition des *Pierrot lunaire* lag, erweckte auch beim französischen Konzertbesucher teilweise Unbehagen. Der deutsche Expressionismus war dem französischen Publikum, das sich während der 20er Jahre mit den *Ballets russes* und der *Groupe des Six* an eine der deutschen völlig entgegengesetzten Musikästhetik gewöhnt hatte, fremd.¹⁰⁷

Obwohl kein übermäßig großes Angebot dieser Publikationen und Veranstaltungen bestand, konnte sich Leibowitz aber zumindest auch von Paris aus über die aktuellsten Aufführungen und Diskussionen informieren und sich dadurch bezüglich der Zweiten Wiener Schule Wissen in selbstständiger Form aneignen. Wie Leibowitz Theodor W. Adorno berichtete, geht seine erste Komposition zwar auf das Jahr 1921 zurück.¹⁰⁸ Nun aber setzte er dieses Wissen in kompositorische Versuche um, die allerdings noch im tonalen Stil gehalten waren.¹⁰⁹ Obwohl ihm von Webern das Prinzip der Dodekaphonie erklärt worden war, lehnte Leibowitz noch bis 1933 die Dodekaphonie völlig ab.¹¹⁰ Aus dieser Zeit stammt auch ein

¹⁰⁶ MILHAUD, a.a.O., S. 101.

¹⁰⁷ Theo HIRSBRUNNER, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber 1995, S. 182 f.

¹⁰⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 25.1.1957, TWA, Br. 877/40.

¹⁰⁹ LEIBOWITZ, *Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen*, a.a.O.

¹¹⁰ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6. 9. 1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

Klavierstück, dem Leibowitz den Titel *Rêverie* gab und welches unveröffentlicht blieb.¹¹¹ Im Vorwort zu *Schönberg und seine Schüler* erklärte Leibowitz:

Ich habe die Sprache, die ihre Werke [jene von Schönberg, Berg und Webern] sprechen, nicht ohne weiteres verstanden, ja ich muss sagen, dass ich lange Zeit gebraucht habe, um mit ihr vertraut zu werden, [...]. Aber ohne sie ganz verstanden zu haben, habe ich von Anfang an gewusst, dass sie die einzig richtige und notwendige Ausdrucksweise der Tonkunst unserer Zeit ist.¹¹²

Dementsprechend folgten noch im selben Jahr Experimente in einer selbst erfundenen Methode der Dodekaphonie. Doch wie von Leibowitz selbst berichtet, hatte er den eigentlichen Sinn und die Anwendung dieser Kompositionstechnik erst ein Jahr später, also 1934 erfasst.¹¹³ „I first used the series in 1933 in a haphazard way which I invented for myself. I only found out what the real 12-tone technique was about a year later through Kolisch and through Greissle’s preface to Schoenberg’s wind quintet which I bought then.“¹¹⁴ Drei Jahre später, im Mai des Jahres 1936 wurde in einem von der *Revue musicale* veranstalteten Konzert, *Auditions du mardi*, zum ersten Mal eine Komposition von Leibowitz, nämlich ein *Concertino* für Bratsche aufgeführt, das unverkennbar in der Nachfolge der Wiener Schule angesiedelt ist. Neben Leibowitz’ Komposition waren Werke von Schubert,

¹¹¹ Leibowitz, *Rêverie*, „op. 27,2“, in: René LEIBOWITZ. Musikmanuskripte (Inventare der Paul Sacher Stiftung 14), a.a.O., S.23.

¹¹² LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 4 f.

¹¹³ Wilbur OGDON, Concerning an unpublished treatise of René Leibowitz, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2.1, California 1977, S. 37.

¹¹⁴ Ebd.

Herscher-Clément und Waterman aufgeführt worden.¹¹⁵ Die Kritiken hoben den Kontrast, den Leibowitz' Komposition zum restlichen Konzertprogramm bildete und die ohne jede Konzession auf die gewohnte Hörerfahrung des Publikums konzipiert war, hervor. „Ici, toute la volonté est tendue vers les extrêmes limites d'une expression âpre et inédite. La syntaxe, issue de celle des Viennois de la lignée Schönberg-Alban Berg-Webern, ne fait nulle concession à nos habituelles performances auditives.“¹¹⁶

Leibowitz war mit diesen Kompositionen aber immer noch nicht einverstanden, vielmehr sah er in ihnen Versuche und Übungen. Erst viele Jahre später sollte sich sein Kompositionsbewusstsein verstärken und zwar in dem Maße, in dem Leibowitz in seiner eigenen Tätigkeit den ersten intuitiven Eindruck zu einem mehr und mehr vertieften und klaren Wissen werden ließ.¹¹⁷ Das Hauptziel von René Leibowitz, nachdem er das erste Mal die Größe von Schönbergs Musik erfahren hatte, war es, diese Musik zu verstehen und von ihr zu lernen. Deswegen begann er die kompositorischen Ratschläge, die von Arnold Schönberg entwickelt wurden, in seinen eigenen Kompositionen anzuwenden, da es für ihn die einzigen waren, die eine Lösung für seine eigenen kompositorischen Probleme darstellen konnten. Für René Leibowitz war es selbstverständlich, dass jemand, der die Zwölftonmethode als Komponist anwendete, ohne jeden Zweifel daran glauben musste, da er sonst diesen Kompositionsstil für sich nicht hätte übernehmen können.¹¹⁸ Im Jahr 1938 befand er, dass er von der Dodekaphonie schon mehr verstand und Erich Schmid

¹¹⁵ Zitiert nach KAPP, Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine Figur: René Leibowitz, in: *Musiktheorie* 2.1 (1987), S. 17.

¹¹⁶ Ebd., S. 17, Fußnote 4.

¹¹⁷ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 5.

¹¹⁸ Brief von Leibowitz an Arnold Schönberg, New York, 10.2.1948, zitiert nach der Kopie im Arnold Schönberg Center (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

erklärte er dahingehend: „Seitdem [1934] habe ich viel studiert und auch viel Mist komponiert. Jetzt wird es, glaube ich, allmählich besser.“¹¹⁹ So war für Leibowitz die Dodekaphonie die für ihn einzig wahre und gültige kompositorische Ausdrucksform geworden, was er einige Jahre später Paul Dessau gegenüber detaillierter erläutern sollte:

[...] my idea is that with the 12 ton technique one can obtain every possible musical offert. I mean that the technique is complete enough as a system to permit all sorts of applications. Personally I believe that it's value reside mainly in the fact that it is not simply a system but a "codification" of the principal aspects of the musical idiom of today, such as it has formed itself in the works of three great masters of one time. In that respect the 12 tone technique is not only an astounding new invention but above all a logical and a necessary continuation of the authentic musical tradition which we love and to which we belong. If we consider that the tonal system at it's time was nothing else but a wonderful organization of the tone material which throughout several centuries had formed itself on a definite basis, we can apply the same view to the 12 tone technique.¹²⁰

Demzufolge sah Leibowitz bereits im Jahr 1938 in der Dodekaphonie die logische Weiterführung der musikalisch-kompositorischen Tradition.

2.4. Prägende Einflüsse: Persönlichkeiten des Schönberg-Umfelds

Mitverantwortlich für Leibowitz' tieferes Verständnis der Dodekaphonie zeichneten die dem Schönberg-Kreis angehörenden Musiker Rudolf Kolisch, Paul Dessau und Erich Itor Kahn. Nachdem Leibowitz durch Schriften und Artikel zwar

¹¹⁹ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6. 9. 1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

¹²⁰ Brief von Leibowitz an Paul Dessau, o.O., 16.8.1945, Akademie der Künste, Berlin, Paul Dessau Archiv 1.74.2041.3.

einiges über die Zweite Wiener Schule hatte erfahren können, fehlte ihm aber der persönliche Kontakt zu diesen Musikern. Der Erhalt von Kompositionen der Zweiten Wiener Schule, die oftmals weder gedruckt noch verlegt waren, war oft überhaupt nur auf direktem Weg durch Musiker des Schönberg-Kreises möglich. Meist besaßen die Komponisten, die unter Schönberg selbst dessen Werke aufgeführt hatten, eine handschriftliche Kopie der jeweiligen Kompositionen und konnten ihre durch die Zusammenarbeit mit Schönberg gewonnene Erfahrung und ihr Wissen über die Kompositionstechnik, Struktur und Interpretation der Stücke weitergeben.

Mit dem Einsetzen des nationalsozialistischen Terrors war Paris das Zentrum des Exils für Verfolgte aus Österreich und Deutschland geworden. Zahlreiche prominente und heimatlos gewordene Künstler und Schriftsteller hielten sich ab 1933 in Frankreich auf, wie beispielsweise Thomas Mann, Lion und Marta Feuchtwanger, Stefan und Arnold Zweig, Franz Werfel und Alma Mahler Werfel oder auch Bertolt Brecht. Auch der Komponist und Pianist Erich Itor Kahn, die Violinisten Rudolf Kolisch und Fritz Kreisler, die Dirigenten Paul Dessau und Bruno Walter zählten zu den Verfolgten und hielten sich ab dem Jahr 1933 übergangsweise bis zu ihrer weiteren Emigration in die USA in Paris auf. Durch die politischen Umstände war Paris in jener Zeit Schmelztiegel für all die Künstler, die auf der Flucht waren. Der Umstand, dass viele Persönlichkeiten des kulturellen Lebens dort vorübergehend einen sicheren Aufenthaltsort gefunden hatten, ermöglichte Leibowitz auf eine unkonventionelle Art und Weise durch die „Schönberg-Schule“ zu gehen.

Eine dieser Personen, an die sich Leibowitz gewandt hatte, war der Geiger Rudolf Kolisch, der Primarius des gleichnamigen Streichquartetts. Kolisch war 1919 neben Hanns Eisler und Karl Rankl ein Schüler Schönbergs gewesen. 1924 hatte Schönberg Rudolfs Kolisch' Schwester Gertrude geheiratet und somit war Kolisch als Schwager von Schönberg dem engsten Schönberg-Kreis zuzuordnen.

Kolisch und sein Quartett waren als Interpreten für ihre werkgetreuen Aufführungen von Kompositionen der Schönberg-Schule, aber auch von Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert über die Grenzen Österreichs hinaus berühmt gewesen. Über den Bekanntheitsgrad des Kolisch-Quartetts konnte man Folgendes lesen: „Das Kolisch-Quartett scheint vom Schicksal ausersehen zu sein, österreichische Kunst in der Welt zu verbreiten. Seine Arbeit ist enorm, der Erfolg freilich auch groß.“¹²¹ Auftritte hatte das Quartett in der ganzen Welt, das heisst in den USA und Kanada, Ägypten, Niederlande, Deutschland, Spanien und Frankreich, wo es sich im Jahr 1931 für ein Konzert in Paris aufgehalten hatte. Leibowitz hatte das Quartett zum ersten Mal 1930/31 gehört, wie aus einem Brief an den Komponisten und Philosophen Theodor W. Adorno herauszulesen ist. In diesem notierte er: „Ich weiß noch, wie ich als 17 - oder 18jähriger Mensch [...] das Kolisch-Quartett zuerst hörte und überhaupt nicht daran zu denken wagte, jemals [...] Rudi kennenlernen zu können.“¹²² Und obwohl Leibowitz, der gerade erst die Schule abgeschlossen hatte, nicht zu hoffen wagte, mit dem berühmten Rudolf Kolisch je in seinem Leben bekannt zu werden, hatte er diesen doch spontan nach einem Konzertbesuch im Jahr 1936 angesprochen, was den Beginn einer lebenslangen Freundschaft und vor allem eine intensive musikalische Zusammenarbeit einleiten sollte. Der Begegnung folgte der erste Brief, in dem Leibowitz am 3. März 1936 über ein soeben komponiertes Streichquartett berichtete:

Sehr geehrter Herr Kolisch.

¹²¹ O. A., Ein österreichisches Quartett bereist die Welt, in: *Musikblätter des Anbruch*, 19.6 (Juni 1937), S. 172-173.

¹²² Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 6. 10. 1963, TWA, Br. 877/50.

Hiermit lasse ich Ihnen das Quartett von dem ich Ihnen in ein paar Worten sprach. Ich hoffe sehr dass es Ihnen gefallen wird und dass Sie in diesem Fall Möglichkeit haben werden, es aufzuführen. Es wäre dies mein grösster Wunsch einmal das Quartett, von Ihnen gespielt, zu hören. Sie werden sehen dass ich dieses Werk in der Technik von 12 Tönen geschrieben habe. Es ist erst mein zweites grösseres Werck [sic!] in dieser Art und hoffe deshalb dass es nicht zu ungeschickt wirken wird.¹²³

Leibowitz beendete seinen Brief in der Hoffnung, sich bald mit Kolisch zu treffen, um die Komposition gemeinsam durchzusehen.¹²⁴ Kolisch war die mit Schönberg am engsten verbundene Person, durch die Leibowitz profundes Wissen über Arnold Schönberg, die Zweite Wiener Schule und zudem Fragen zur Aufführungspraxis erhielt. Durch die vom Kolisch-Quartett vorgetragene Aufführungen wurde Leibowitz „die Umwandlung des kompositorisch Erfassten in eine authentische Darstellung klar und ließen ihm Werke Mozarts, Beethovens und Schuberts zum erstenmal in ihrem wahren Licht erscheinen.“¹²⁵ Beide sollten bis zu Leibowitz' Tod im Jahr 1972 sowohl auf privater als auch auf fachlicher Ebene eng miteinander verbunden bleiben. Diese Verbundenheit spiegelte sich auch in den gemeinsamen Konzertauftritten wider. Die umfangreiche Korrespondenz, die bis zum Jahr 1972 von beiden Musikern geführt werden sollte, zeigt den Gedankenaustausch und zahlreiche intensiv geführte Erörterungen, welche im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch zum Ausdruck kommen werden.

¹²³ Brief von Leibowitz an Rudolf Kolisch, Paris, 3.3.1936, Rudolf Kolisch Papers (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ LEIBOWITZ/Rudolf KOLISCH, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, hg. v. Regina BUSCH, Károly CSIPAK u. Reinhard KAPP, in: *Musica* 33.2 (März/April 1979), S. 149.

Als weitere Person, der Leibowitz im Jahr 1936 in Paris begegnete, ist der Pianist und Komponist Erich Itor Kahn zu nennen. Wie Leibowitz sich viele Jahre später erinnerte, begegnete er Kahn das erste Mal vor einem Schalter des Pariser Konzertsaaes *Salle Gaveau*, wo sich die beiden Musiker gleichzeitig für Konzertkarten anstellten. Es handelte sich dabei um ein Konzert des Kolisch-Quartetts, welches sowohl von Leibowitz als auch von Kahn sehr verehrt wurde. Nach dem Konzert wurden die beiden durch Rudolf Kolisch einander vorgestellt, und so begann eine sehr freundschaftliche und auf musikalischer Ebene wertvolle Beziehung, die von Leibowitz im Jahr 1958 als die wichtigste seines Lebens beschrieben wurde.¹²⁶ Leibowitz verdankte Erich Itor Kahn einen Großteil dessen, was er auf kompositorischer Ebene gelernt hatte, zumal Kahn damals der Einzige war, der mit der musikalischen Sprache Arnold Schönbergs auch in kompositorischer Hinsicht vertraut war und als Komponist über Kenntnisse der Dodekaphonie verfügte. Dieses Wissen hatte er von seiner Tätigkeit beim Frankfurter Rundfunk unter dem 1895 geborenen österreichischen Dirigenten Hans Rosbaud, der sich in einer Vielzahl von Uraufführungen für die Musik seiner Zeitgenossen einsetzte. Während seiner Zeit als Leiter der Musikabteilung am Frankfurter Rundfunk von 1929 bis 1937 pflegte Rosbaud direkten Kontakt mit namhaften Komponisten wie Schönberg, Berg, Webern, Bartók oder Strawinsky. So konnte Kahn sein erlangtes Wissen um die Dodekaphonie an Leibowitz weitergeben, wie es die zahlreichen Briefe, die er mit Leibowitz gewechselt hatte,

¹²⁶ LEIBOWITZ/Konrad WOLFF, Erich Itor Kahn. Un grand représentant de la musique contemporaine, Paris 1958, S.10.

belegen.¹²⁷ Für einen jungen Musiker, wie Leibowitz es in jenen Jahren noch war, war diese Begegnung mit einem reifen und erfahrenen Komponisten wie Kahn ein prägendes Ereignis in seinem künstlerischen Dasein.¹²⁸ Am 24. Oktober 1937 wandte sich Leibowitz schließlich brieflich an Kahn, um mit ihm enger in Beziehung zu treten und um über die Musik Arnold Schönbergs Gedanken auszutauschen:

Lieber Herr Kahn.

Ich wollte Ihnen schon seit langer Zeit schreiben, aber ich hatte bis jetzt so viel zu tun dass ich dazu nicht kommen konnte. Es würde mich aber sehr freuen mit Ihnen enger in Beziehung zu kommen, deswegen gestatte ich mir Ihnen diesen Brief zuzusenden. Dieses aus mehreren Gründen: erstens weil es hier in Paris nicht sehr leicht ist Leute zu finden mit denen man Ideen, über die Musik die wir beide lieben, auszutauschen, zweitens weil ich gerne etwas näheres über Ihre Musik erfahren möchte, drittens, (warum soll man es nicht sagen?) weil ich Ihnen gerne auch meine Musik zeigen möchte und schliesslich weil ich ein paar Pläne habe die Sie vielleicht interessieren könnten.¹²⁹

Leibowitz bezog sich bei diesen Plänen auf die gemeinsame Gründung einer Dodekaphonistengruppe, die bereits im darauffolgenden Jahr 1938 bestehen sollte.¹³⁰ In weiterer Folge begann Leibowitz mit dieser Gruppe noch in den späten 30er Jahren mit dem Organisieren von Konzerten, in denen dodekaphone Werke aufgeführt wurden. Kahn setzte entscheidende Impulse für Leibowitz' kompositorische Entwicklung. Durch Diskussionen der Kompositionen Schönbergs, aber auch jener von Leibowitz, entstand ein reger Austausch, der

¹²⁷ Vgl. dazu Erich Itor Kahn Papers, JPB 90-26, Music Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

¹²⁸ LEIBOWITZ/WOLFF, a.a.O., S.10.

¹²⁹ Brief von Leibowitz an Erich Itor Kahn, Paris, 24.10.1937, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹³⁰ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 28. 7.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.1.

sowohl Anregungen als auch Kritik beinhaltete. Leibowitz stand dieser wertvollen Kritik positiv gegenüber, da er sich dessen bewusst war, dass er von dieser nur profitieren konnte:

Wenn ich überhaupt auf die vergangene „Saison“ zurückblicke, so bin ich Ihnen viel Dank schuldig für Ihre liebe Art mit welcher Sie sich für meine Arbeit interessiert haben. Ich glaube dass ich aus Ihren Kritiken viel gelernt habe und dass im Allgemeinen Ihre Bemerkungen von grösstem Nutzen für mich sind. Ich hoffe dass es möglich sein wird auch weiterhin unsere Diskussionen zu führen.¹³¹

Bereits nach kürzester Zeit hatte die Beziehung für Leibowitz den Wert eines unersetzbaren Unterrichts angenommen. Das Besondere an der Vermittlung von Kahn war, dass er seine Begeisterung für die Musik Schönbergs auf Leibowitz zu übertragen wusste.¹³² Möglicherweise verband Kahn und Leibowitz auch das Faktum, dass keiner der beiden je Unterricht im herkömmlichen Sinn bei Arnold Schönberg erhalten hatte, dennoch beide ganz im Stile der Zweiten Wiener Schule komponierten und leidenschaftliche Verfechter dieser Schule waren. Kahn meinte in einem Brief an Schönberg, dass er leider nie das Glück gehabt habe, Schönbergs Schüler zu sein, sich aber trotzdem mit diesem so verhaftet fühle.¹³³

Der Kontakt zwischen Leibowitz und Kahn wurde auch während des Zweiten Weltkriegs und trotz der großen räumlichen Distanz, die durch Kahns Emigration in die USA entstanden war, bis zum Tode Kahns am 5. März 1956 sehr intensiv aufrecht erhalten. Anlässlich dieses für Leibowitz sehr traurigen Ereignisses sollte

¹³¹ Brief von Leibowitz an Kahn, Sanary, 22.7.1939, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹³² LEIBOWITZ/WOLFF, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 9 f.

¹³³ Brief von Kahn an Arnold Schönberg, New York, 11.9.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

er gemeinsam mit Konrad Wolff 1957 das Buch *Erich Itor Kahn. Un grand représentant de la musique contemporaine* verfassen,¹³⁴ welches er dessen Witwe Frieda Kahn widmete.

Ebenfalls 1936 machte Leibowitz die Bekanntschaft eines weiteren Musikers, nämlich mit dem 1894 in Hamburg geborenen Dirigenten und Komponisten Paul Dessau.¹³⁵ Leibowitz beschrieb die erste Begegnung mit Paul Dessau Jahre später etwa:

Ich weiss heute noch und werde es wahrscheinlich nie vergessen wie schüchtern ich damals war als ich Dich kennen lernte: ein junger Idiot der noch garnichts [sic!] kannte und Du ein so erfahrener und berühmter Musiker der mir seine Freundschaft gönnte. Ich war damals und bin heute noch unendlich dankbar dafür, denn ohne dies wäre vielleicht nichts vernünftiges aus mir geworden. Wir brauchen uns ja unter uns keine Geschichten erzählen aber ich wollte doch nur ein Mal genau sagen, [...]: dass es für mich ein Glück und eine Ehre war und bleibt von jemanden wie du Freundschaft, Ratschläge und Unterstützung gefunden zu haben. Ich wünsche jedem jungen Musiker ein ähnliches Schicksal [sic!].¹³⁶

Dessau war ab 1912 als Kapellmeister an Bühnen in Hamburg, Bremen, Köln, Mainz und Berlin, ab 1928 als Komponist und Kapellmeister für Stumm- und Tonfilm tätig gewesen. 1933 musste Dessau unter dem Druck der Nationalsozialisten emigrieren. Erzählungen zu Folge hatte Dessau Leibowitz' Bruder Joseph Leibowitz bei einer politischen Veranstaltung der französischen kommunistischen Partei kennen gelernt und war danach mit René Leibowitz in Kontakt getreten. Dessau meinte dazu, dass es eigentlich die „L'Humanité und

¹³⁴ LEIBOWITZ/WOLFF, Erich Itor Kahn, a.a.O.

¹³⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Celerina, 9.2.1963, AdK, PDA 1.74.2053.2.

¹³⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 29.12.1958, AdK, PDA 1.74.2048.10.

Joe“ [Joseph Leibowitz] gewesen wären, wodurch sie sich kennen gelernt hätten.¹³⁷ Mit *L'Humanité* ist die gleichnamige französische Zeitung gemeint, deren erste Ausgabe bereits 1904 erschien und vom Sozialistenführer Jean Jaurès gegründet wurde. Ab dem Jahr 1923 war die Zeitung das Zentralorgan der französischen kommunistischen Partei. In jener Zeit waren in Paris als Reaktion auf stark faschistische Entwicklungen und den aus Deutschland kommenden Nationalsozialismus pazifistisch orientierte Gruppierungen entstanden. 1934 formierte sich beispielsweise das *Comité de vigilance des intellectuels antifascistes*, das Ende 1934 rund 6.000 Mitglieder zählte. Daneben entstand die *Front Populaire* aus Kommunisten und Sozialisten, die bis 1938 großen Einfluss haben sollte.¹³⁸ Die Literaten Michel Leiris und Raymond Queneau gehörten neben Georges Bataille zum *Cercle communiste démocratique*, also zum demokratisch-kommunistischen Kreis, der die Zeitschrift *La Critique sociale* herausgab, die von Boris Souvarine geführt wurde.¹³⁹ Auch Leibowitz bewegte sich durch die Vermittlung seines Bruders in jenen Kreisen und befand sich unter den Initiatoren einer musikalischen Veranstaltung der linken Volksbewegung *Front populaire des Front musique populaire* sowie unter den Veranstaltern eines Humanité-Fests der kommunistischen Partei, das im Juli 1937 stattfand und bei dem eine große Anzahl von Zuhörern den neuen Kompositionen moderner Meister lauschte.¹⁴⁰

Die im Bürgerkrieg Spaniens stattgefundenene Zerstörung der Stadt Guernica im spanischen Baskenland bestürzte die Bevölkerung und rief heftige Reaktionen

¹³⁷ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 23.1.1963, zitiert nach: Sabine Meine, Ein Zwölfötner in Paris. Studien zu Biographie u. Wirkung von René Leibowitz (1913-1972), Augsburg 2000, S. 45.

¹³⁸ MEINE, Ein Zwölfötner in Paris, a.a.O., S. 53.

¹³⁹ Michel LEIRIS, Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts, hg. v. Hans-Jürgen HEINRICHS, Frankfurt am Main u.a. 1981, S.78.

¹⁴⁰ KAPP, Die Schatten des Urbilds des Doubles, a.a.O., S. 17.

hervor. So wurde durch dieses Ereignis Pablo Picasso veranlasst, sein Gemälde *Guernica* zu schaffen, welches auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 zu sehen war. Auch Paul Dessau gab seinem dodekaphonen Klavierstück den Titel *Guernica* und widmete es René Leibowitz. Zwischen Dessau und Leibowitz fand ein reger Austausch an musikalischem Fachwissen statt. Während Paul Dessau Leibowitz die Dirigiertechnik vermittelte, machte umgekehrt Leibowitz Dessau mit den kompositorischen Regeln der Dodekaphonie vertraut.¹⁴¹ Dessau sollte Leibowitz sowohl während des Zweiten Weltkriegs als auch in weiteren schwierigen Situationen des Lebens als treuer Freund zur Seite stehen und jenen wiederholt sowohl in finanzieller Hinsicht als auch durch seine Kontakte zu Schönberg unterstützen. Wie mit Kolisch und Kahn war Leibowitz mit Dessau – wie der Briefwechsel belegt – ein Leben lang eng befreundet.

Im Hinblick auf die kompositorische Entwicklung von René Leibowitz waren die Jahre 1930 bis 1939 und die Freundschaften, die er zu Persönlichkeiten schloss und die ihn sein Leben lang begleiten sollten, prägend. Die Suche von René Leibowitz nach Mitgliedern der Schönberg-Schule ging aber auch über die Grenzen Frankreichs hinaus. Von Erich Itor Kahn hörte Leibowitz vom Schweizer Komponisten und Dirigenten Erich Schmid, den Kahn von seiner Zeit aus Frankfurt her kannte und mit dem er befreundet war. Schmid wurde am 1.1.1907 im Kanton Solothurn/Schweiz geboren, studierte ab Herbst 1927 bei Bernhard Sekles am Hochschen Konservatorium in Frankfurt und besuchte die Meisterklasse Arnold Schönbergs in Berlin im Wintersemester 1930/31. Ab 1934 war Schmid als Musikdirektor in Glarus in der Schweiz tätig. Bei einem Besuch bei Kahn hatte

¹⁴¹ Paul Dessau 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk, hg. v. Daniela REINHOLD (Stiftung Archiv der Akademie der Künste), Berlin 1995, S. 42.

Leibowitz die *Sechs Stücke op. 6* für Klavier von Erich Schmid entdeckt.¹⁴² Da er über Schmid's weitere Arbeit mehr in Erfahrung bringen wollte, vor allem über dessen Kompositionen, bat er Schmid um diese Klavierstücke, um sie abzuschreiben. Ließ Leibowitz im Jänner 1938 Schmid in einem Brief an Kahn noch unbekannterweise grüßen, so informierte er Kahn bereits am 10. August desselben Jahres darüber, dass er kürzlich Erich Schmid einen Brief geschrieben hatte, worin er sein Interesse an dessen Kompositionen bezüglich Aufführungen in Paris bekundete.¹⁴³ In seinem Antwortschreiben zeigte sich Schmid über die Anfrage Leibowitz' sehr erfreut:

Sie haben mir mit Ihren Zeilen eine grosse Freude bereitet. Ich bin es im allgemeinen nicht einmal gewohnt, dass meine näheren Mitmenschen sich um meine Arbeiten interessieren. Um wie viel mehr musste ich mich bemühen, eine so wohlwollende Zuschrift eines mir noch völlig fremden Menschen lesen zu dürfen. Haben Sie also meinen herzlichsten Dank für Ihre so freundliche Anerkennung.¹⁴⁴

Schmid, der neben dem Komponisten Alfred Keller der einzige Schweizer Schönberg-Schüler war, stand in der Schweiz in Bezug auf die Zwölftonmusik weitgehend isoliert da. Seine brieflichen Gesprächspartner waren Anton Webern, Erich Itor Kahn und Leibowitz, mit denen er kompositionstechnische und ästhetische Fragen besprach. Für Leibowitz wiederum war der Kontakt zu Schmid von großer Wichtigkeit, da dieser mit Webern in brieflichem Kontakt stand und so über Auskünfte der neuesten Webernschen Kompositionen verfügte. Zweimal kam

¹⁴² Christoph KELLER, Zum Klavierwerk Erich Schmid's, Arnold Schönberg's „Berliner Schule“, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 117/118), München 2002, S.27.

¹⁴³ Brief von Leibowitz an Kahn, Villard-de-Lans, 6.1.1938; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Chorges, 10.8.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁴⁴ Brief von Schmid an Leibowitz, Glarus, 3.9.1938, PSS, RL, Mikrofilm 090-1492.

es zu persönlichen Begegnungen zwischen Schmid und Webern, „1940, als Schmid in Winterthur die Passacaglia op. 1 dirigierte und 1943, als Webern zur Uraufführung der Variationen op. 30 durch Hermann Scherchen wiederum in Winterthur weilte.“¹⁴⁵

Leibowitz setzte Schmid über die Situation der Anhänger der Schönberg-Schule in Paris in Kenntnis und berichtete, dass sich in Paris eine Gruppe junger Komponisten zusammengefunden hatte, die aber mit Misserfolgen zu kämpfen hatte:

Ich weiß nicht ob Herr Kahn Ihnen schon von unserer Pariser Gruppe erzählt hat. Wir haben nämlich zusammen und mit noch einigen Kollegen eine Gruppe gegründet die zum grössten Teil aus Zwölf-Ton Komponisten besteht und sogar schon ein ganz misslungenes Konzert gegeben. Aber wir werden versuchen die Sache nochmals nächste Saison aufzunehmen, die Konzerte besser zu organisieren und auch, nicht in Paris lebende Komponisten aufzuführen. Darunter kommen natürlich solche die „unserer“ Musik nahe stehen zu allernächst in Betracht. Ich hoffe dass es möglich sein wird etwas von Ihnen aufzuführen.¹⁴⁶

Die Möglichkeit einer eventuellen Aufführung von Schmid's Kompositionen durch Leibowitz wurde durch die Umstände erschwert, dass es damals nicht immer möglich war, Kopien auszugeben und zu verborgen. Es war sehr schwierig, Kompositionen aus dem Kreis der Wiener Schule zu erhalten, da sehr viele Originale nicht erhältlich, gedruckt oder verlegt waren. Oft mussten diese in mühseliger Kleinarbeit mit der Hand abgeschrieben werden, wobei viele

¹⁴⁵ Christoph KELLER, Zum Klavierwerk Erich Schmid's, a.a.O., S. 14.

¹⁴⁶ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 28. 7.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.1.

Komponisten auf Grund der alltäglichen Arbeit nicht über die Zeit verfügten, diese selbst auch noch abzuschreiben. Eine Lösung dieses Problems bestand im konkreten Fall darin, dass eine Abschrift des Originals an Leibowitz versandt wurde, der das Werk mit der Hand kopierte und die ihm zugesandte Komposition wieder retournierte. So hatte Erich Itor Kahn etwa im Winter des Jahres 1938 René Leibowitz Schönbergs *Variationen für Orchester op. 31* geliehen.¹⁴⁷ Eine Tatsache, die veranschaulicht, wie schwierig es zu jener Zeit in Frankreich war, Partituren jener Werke in die Hand zu bekommen, geschweige denn überhaupt eine Aufführung dieser erleben zu können. Leibowitz war sich über den Wert dieser Partituren völlig bewusst, wenn er Erich Itor Kahn mit folgenden Worten zu beruhigen versuchte: „Haben Sie nur keine Angst, ich hüte sie sehr gut. Was für ein fabelhaftes Werck [sic!]. Wie gerne ich es hören möchte. Darauf werd ich aber sicherlich noch eine Weile warten müssen.“¹⁴⁸

Man kann sich nun vorstellen, welcher Arbeitsaufwand, welche Mühe und Kosten für Leibowitz damit verbunden waren, an aktuelle Kompositionen überhaupt heranzukommen, wobei auch die Kosten für Versand und Material zu berücksichtigen sind. Unter diesem Aspekt kann man den Kommentar von Rudolf Kolisch verstehen, wenn er meint, dass allein die Beschaffung des Notenmaterials von Kompositionen aus der Wiener Schule zu jener Zeit eine heroische Leistung darstellte.¹⁴⁹ Die Verbindung zu Schmid sollte nach dem Krieg zur persönlichen Begegnung und zu Gastdirigaten von Leibowitz beim Deutsch-Schweizerischen

¹⁴⁷ ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S.54.

¹⁴⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, Villard-de-Lans, 6.1.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁴⁹ KOLISCH, Einleitung, in: René Leibowitz. 1913-1972. A Register of His Music and Writings, a.a.O., S. 3.

Rundfunk-Orchester, dem *Radio Beromünster*, dessen Chefdirigent Schmid war, führen.

Umgekehrt suchten auch Personen aus dem Schönberg-Zirkel selbst Kontakt zu Leibowitz wie zum Beispiel Ernst Krenek, der sich im Juni 1937 in Paris aufhielt und René Leibowitz näher kennen lernen wollte.¹⁵⁰ Wie der Kontakt zu Leibowitz hergestellt worden war, ließ sich nicht ermitteln. Vermutlich hatte Krenek über Kolisch oder Kahn von Leibowitz gehört. Der Grund für Kreneks Aufenthalt in Paris war der Internationale Kongress der Musikpädagogischen Gesellschaft, der im Pädagogischen Institut in der Rue d'Ulm vom 28. bis 30. Juni im Anschluss an das Internationale Musikfest in Wien stattgefunden hatte. Dabei waren die Vormittage diversen Diskussionen vorbehalten, wobei „die allgemeine Musikerziehung im Wege des Radios und der Platte und die Erziehung der Jugend durch eigens für diese bestimmten Konzerte“¹⁵¹ beraten wurde, die Nachmittage waren der Vorführung praktischer Musikbeispiele gewidmet. Vertreter aller Nationen hatten sich zu Wort gemeldet, wobei für Wien Ernst Krenek erschienen war.

Die briefliche Verbindung der beiden Musiker sollte bis in das Jahr 1949 bestehen, in denen beispielsweise Aufführungen und Einzelheiten bezüglich Artikel für musikalische Zeitschriften besprochen wurden.¹⁵² Dass die beiden ein freundschaftliches Verhältnis verband, belegt die Widmung eines an Krenek gerichteten persönlichen Exemplares des im Jahr 1949 erschienenen Buches *Introduction de la musique de 12 sons. Les Variations pour Orchestre op. 31*

¹⁵⁰ Brief von Ernst Krenek an Leibowitz, Paris, 17.6.1937, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529.

¹⁵¹ A. SPITZMÜLLER-HARMERSBACH, Der musikpädagogische Kongress, in: *Musikblätter des Anbruch* 19.7 (Juli 1937), S. 202-203.

¹⁵² Vgl. dazu Briefe von Krenek an Leibowitz vom 28.3.1948, 4.4.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529; vgl. auch Briefe von Leibowitz an Krenek vom 7.4.1948, 30.3.1948, 14.2.1949, Signatur 18/36, Archiv des Ernst Krenek Instituts, Krems an der Donau, Österreich.

d'Arnold Schoenberg,¹⁵³ welches er Krenek zukommen ließ. Darin heisst es: „For Ernst Krenek- who has preceded me on this path-in friendship and gratitude, René Leibowitz.”¹⁵⁴

2.5. Persönliches Umfeld – Soziale Vernetzung

Zur selben Zeit verkehrte Leibowitz in der Szene der bildenden Künstler, Literaten und Philosophen. Zu diesem Kreis zählten Personen wie der Kunsthistoriker und Galerist Daniel-Henry Kahnweiler, Schriftsteller und Philosophen Michel Leiris, Raimond Queneau, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, der Maler André Masson, und viele mehr. Viele dieser Persönlichkeiten standen in den 30er Jahren noch am Anfang ihrer Karriere.

Wie bereits angeführt, war Leibowitz mit seiner Mutter und seinem Bruder erst Mitte der 20er Jahre nach Paris gezogen und zählte daher nicht zu den eingesessenen Bürgern dieser Stadt. Es ist hier also davon auszugehen, dass Leibowitz durch die Verbindungen und Gesellschaften seines Stiefvaters, der in der Filmindustrie in Paris tätig war,¹⁵⁵ zahlreichen Persönlichkeiten aus diesem Umfeld begegnet war. Obwohl Leibowitz als charismatische und weltgewandte Persönlichkeit beschrieben wurde und als blendender Unterhalter galt, wäre es ohne Verbindungen sehr schwer gewesen, Zugang zu diesen Kreisen zu erhalten. Erich

¹⁵³ LEIBOWITZ, Introduction a la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre, op. 31, d' Arnold Schoenberg, Paris 1949.

¹⁵⁴ LEIBOWITZ, Introduction a la musique de douze sons, a.a.O., mit handschriftlicher Widmung von René Leibowitz, in: Archiv des EKI.

¹⁵⁵ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

Itor Kahn hatte seine Eindrücke diesbezüglich seinem Freund Erich Schmid folgendermaßen beschrieben:

Die Menschen pflegen ihre Beziehungen in größeren und kleineren Kreisen, die sich manchmal schneiden, noch öfters auch nicht, immer aber höchst exklusiv sind. Es ist nahezu undenkbar, daß Einer [sic!] in diese Kreise aufgenommen werde, der da nicht hineingewachsen ist.¹⁵⁶

Eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Pariser Kunstszene war Daniel-Henry Kahnweiler, der Malern wie Pablo Picasso und Juan Gris zu öffentlicher Anerkennung verhalf. In seiner Galerie, der so genannten *Galerie Simon*, die zwischen den Jahren 1920 und 1940 existierte, veranstaltete er bedeutende Ausstellungen. Ab 1940 wurde die Galerie von Kahnweilers Schwester, die mit dem Literaten Michel Leiris verheiratet war, übernommen und konnte dadurch unter dem Namen *Galerie Leiris* während des Zweiten Weltkriegs weiter bestehen.¹⁵⁷ Viele Freunde von René Leibowitz wie André Masson, Georges Limbour, Michel Leiris, Tristan Tzara, Raymond Queneau gehörten der *Galerie Simon* an. Kahnweiler spielte eine entscheidende Rolle, da er aktuelle Informationen über die Literatur- und Kunstszene weitergab und so Leibowitz mit den jungen Künstlern in Kontakt brachte. Leibowitz war im Allgemeinen sehr an Kunstgeschichte und bildender Kunst interessiert und setzte sich damit intensiv auseinander, wie folgender Briefausschnitt verdeutlicht:

¹⁵⁶ Brief von Kahn an Schmid, Paris, 30.6.1934 zitiert nach: ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 47.

¹⁵⁷ MEINE, Ein Zwölftöner in Paris, a.a.O., S. 55.

Ich bin nämlich in meinen letzten kunsthistorischen Studien auf sehr interessante Dinge gekommen. So zum Beispiel auf gewisse Motive, Figuren die sozusagen ewig sind. Man kann sie zuerst in der Egyptischen [sic!] Kunst später in verschiedenen asiatischen Künsten bis zu letzt ganz überraschender Weise in der Romanischen Bildhauerei des XI-XII Jahrhunderts aufdecken.¹⁵⁸

Berichten zufolge war Leibowitz vor allem aber ein Experte auf dem Gebiet der italienischen Renaissancekunst.¹⁵⁹ Die Bedeutung des Freundeskreises um die *Galerie Simon* ist dadurch ersichtlich, dass Leibowitz einigen Mitgliedern einzelne Kapitel in seinen Büchern zu widmen pflegte. In *L'Évolution de la Musique* widmete er das erste Kapitel Jean-Paul Sartre¹⁶⁰, das den Titel *La Dialectique Structurelle de l'Oeuvre de J.-S. Bach* trägt. Das vierte Kapitel *L'Oeuvre de Schubert et le Jugement de l'Histoire* war Albert Camus, das sechste Kapitel *Schumann et Brahms et les Paradoxes du Rêve Romantique* André Masson, und das siebente Kapitel mit dem Titel *Les Scandales de Richard Wagner* Georges Bataille gewidmet.¹⁶¹ Leibowitz widmete Kahnweiler seine Komposition *Petit offrande musicale*, ein Rätselkanon für Violine, Bratsche und Violoncello, den er anlässlich Kahnweilers 59. Geburtstags 1943 geschrieben hatte. Das Werk mit der Widmung *à Henry Kahnweiler (Canon cancrizans contrario motu à 3)* blieb unveröffentlicht.¹⁶² Das zweite Lied der *Six mélodies op. 6* für Bariton und Klavier

¹⁵⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 29.12.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁵⁹ MAGUIRE, René Leibowitz (1913 -1972), a.a.O., S. 7.

¹⁶⁰ Auch in *Schoenberg et son École* widmete Leibowitz den ersten Teil Simone de Beauvoir u. Jean-Paul Sartre.

¹⁶¹ Vgl. dazu LEIBOWITZ, *L'Évolution de la Musique*, a.a.O.

¹⁶² LEIBOWITZ, *Petite offrande musicale*, unveröffentlicht, in: René Leibowitz. Musikmanuskripte (Inventare der Paul Sacher Stiftung 14), a.a.O., S. 23.

mit Texten von Ernest Dowson, Guillaume Apollinaire, William Carlos Williams, Paul Eluard, Carl Einstein und Michel Leiris widmete er ebenfalls Kahnweiler.¹⁶³

In diesem Zirkel beschäftigte man sich auch literarisch mit den Schriften von Friedrich Nietzsche, Georg Hegel, Edmund Husserl, Karl Marx und Sigmund Freud. Seit Mitte der 30er Jahre hatte sich in Paris das Leidenschaft an deutscher Philosophie verstärkt. Auch Leibowitz entwickelte dafür großes Interesse und las sowohl deutsche als auch französische Philosophen wie Husserl, Hegel, Sartre oder Merleau-Ponty. Die Gelegenheit bot sich insofern, da beispielsweise Edmund Husserl bereits im Jahr 1929 Vorlesungen an der Sorbonne in Paris hielt, die als Einleitung in seine transzendente Philosophie dienten. Auch fanden in der *École Pratique des Hautes Études* Vorlesungen zu Hegel statt, die vom russischen Philosophen Alexandre Kojève gehalten wurden. Dieser, seit 1928 in Paris ansässig, trug wesentlich zur Wiederentdeckung Hegels in Frankreich bei, indem er an der Pariser *École* von 1933 bis 1939 Vorlesungen über Hegels Phänomenologie des Geistes abhielt.¹⁶⁴ Jenen Lesungen wohnten unter anderem Raymond Queneau, Georges Bataille, Maurice Merleau-Ponty, André Breton und Jean-Paul Sartre – allesamt Freunde von Leibowitz – bei. Kojève war ebenso Mitglied des 1937 von Georges Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris gegründeten *Collège de Sociologie*, welches die Bestrebung hatte, den sich ausbreitenden Faschismus zu bekämpfen.¹⁶⁵

Die besagten Vorlesungen, die als das Hauptwerk Kojèves gelten, wurden 1947 unter dem Titel *Introduction à la Lecture de Hegel* von Raymond Queneau in

¹⁶³ LEIBOWITZ, *Six mélodies op. 6* (Bariton, Klavier; 1937-1942), in: René Leibowitz. Musikmanuskripte (Inventare der Paul Sacher Stiftung 14), a.a.O., S. 10.

¹⁶⁴ MEINE, Ein Zwölftöner in Paris, a.a.O., S. 51 f.

¹⁶⁵ Ebd., S. 52.

französischer Übersetzung herausgegeben. Queneau gehörte zu den von der *Galerie Simon* verlegten Autoren und war mit Kahnweiler und Leiris befreundet. Leibowitz selbst vertonte nach Queneaus Texten *Explanation of Metaphors op. 15* für Sopran und Kammerensemble im Jahr 1947. Dass Husserl große Wertschätzung seitens Leibowitz fand, zeigt das Zitat von Husserl, das Leibowitz seinem 1951 erschienen Buch *L'Évolution de la Musique* voranstellte.¹⁶⁶

In diesen intellektuellen Kreisen lernte René Leibowitz auch seine erste Ehefrau Françoise kennen. Sie war bildende Künstlerin und stammte aus einer berühmten französischen Familie,¹⁶⁷ die ebenfalls in der *Galerie Simon* verkehrte. Leibowitz war gerade erst 23 Jahre alt, als sie im Jahr 1936 heirateten. Leibowitz selbst hat im März 1936 als seine Wohnadresse Square Henry Paté 12 angegeben, das im Pariser Viertel Auteuil im sechzehnten Bezirk lag.¹⁶⁸ Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Wohnadresse um jene seines Stiefvaters und seiner Mutter handelte, bei denen er wohl noch zu jenem Zeitpunkt wohnte. Ab 1937 lebte das junge Ehepaar Leibowitz in einer kleinen Wohnung im fünfzehnten Bezirk in Paris, Rue Guibert 14, welche im ersten Stock unweit der Metrostation Pasteur lag.¹⁶⁹ Im September desselben Jahres wurde ihre gemeinsame Tochter Tamara geboren.¹⁷⁰ Das Ehepaar führte ein reges künstlerisch gesellschaftliches Leben. Man traf sich unter anderem häufig mit dem Musikwissenschaftler und Übersetzer Boris de Schloezer, mit dem Leibowitz das erste Mal im Jahr 1936 zusammengetroffen war. Kennengelernt hatte

¹⁶⁶ LEIBOWITZ, *L'Évolution de la Musique*, a.a.O., S. 9.

¹⁶⁷ MAGUIRE, René Leibowitz (1913-1972), a.a.O., S. 7.

¹⁶⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.3.1936, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 24.10.1937, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Briefe von Boris de Schloezer an Leibowitz vom 23.8.1936, 15.10.1936, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382; vgl. auch Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

man sich laut de Schloezer durch einen Artikel über Alban Berg, der in der Zeitschrift *Vendredi* erschienen war und der veranlasste, dass de Schloezer Leibowitz, seiner Frau Françoise und seinem Bruder Joseph begegnet war. Man war sich gleich sympathisch und es folgte ein Briefwechsel, in dem sowohl fachliche Fragen musikalischer und literarischer Art diskutiert wurden als auch persönliche Anteilnahme am jeweiligen Leben des anderen zum Ausdruck kam.¹⁷¹ De Schloezer war deutscher Herkunft und lebte seit der Oktoberrevolution 1917 in Paris, wo er sich als Vermittler von russischer Musik und Philosophie betätigte. 1919 schrieb er eine Einführung über das Werk von Alexander Skrjabin, der mit de Schloezers Schwester verheiratet gewesen war.¹⁷² Zudem arbeitete de Schloezer ab Mitte der 30er Jahre an seiner Einführung zu Johann Sebastian Bach, die in mehrere Sprachen übersetzt wurde.¹⁷³ Das gegenseitige Interesse für die Arbeit des anderen bedeutete für de Schloezer und Leibowitz in jener Zeit, in der man sich mit einer Thematik beschäftigte, die nicht dem allgemeinen Geschmack entsprach, eine moralische Unterstützung. Beide legten trotz oftmals unterschiedlicher musikalischer Auffassungen großen Wert auf die Meinung des Anderen und empfanden diesen Gedankenaustausch während der schwierigen Vorkriegs- und Kriegsjahre als Bereicherung.¹⁷⁴ Die beiden Ehepaare besuchten gemeinsam Lesungen und andere kulturelle Veranstaltungen.

Paris war im Jahr 1937 Schauplatz der Weltausstellung, die im dafür errichteten *Palais de Chaillot* stattfand und schon unter den Vorzeichen des

¹⁷¹ Vgl. dazu Briefwechsel Boris de Schloezer/Leibowitz, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

¹⁷² Boris DE SCHLOEZER, *Alexandre Scriabine*, Paris 1975.

¹⁷³ DERS., *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris 1947; DERS., *Entwurf einer Musikästhetik. Zum Verständnis von Johann Sebastian Bach*, Hamburg/München 1964.

¹⁷⁴ Boris de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 23.8.1936, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

Nationalsozialismus stand. Ihre Auswirkung und Bedeutung war auch weitaus weniger groß wie jene der Jahre 1889 und 1900, wo für Komponisten wie Ravel und Debussy zum ersten Mal die Möglichkeit existierte, Musik aus dem fernen Osten zu hören. Dennoch bestand für Leibowitz, seine Frau und seine Freunde auf dieser internationalen Ausstellung die Möglichkeit, eine große Anzahl an kulturellen Veranstaltungen zu besuchen. Es wurden sowohl inländische als auch ausländische Maler ausgestellt, unter anderem auch Picassos Gemälde *Guernica*. Die nationale Rundfunkstation hatte ein Studio, dessen Glaswände dem Publikum erlaubten, alles zu sehen, was vor sich ging und worin die Sendungen durch Lautsprecher auf das ganze Ausstellungsgelände übertragen wurden. Weiters wurde der 75. Geburtstag von Aristide Briand, der zwischen 1909 und 1932 mit Unterbrechungen wechselnd die Ämter des französischen Ministerpräsidenten, des Unterrichts-, Justiz- und des Außenministers innehatte und 1926 den Friedensnobelpreis erhielt, durch eine Feier begangen, zu der Redner aus der ganzen Welt eingeladen wurden. Das *Musée de l'Homme* hatte die völkerkundlichen Sammlungen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht und verschiedene Theatergruppen aus dem Ausland absolvierten Gastauftritte im *Théâtre des Champs Elysées*, wo beispielsweise eine Aufführung von Henrik Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* durch das Osloer Theater stattfand.¹⁷⁵ Zumeist diskutierten die Leibowitzens jedoch die aktuell besuchten Konzerte. Da die Ehefrau de Schloezer, Marina, komponierte, ergab sich hier eine große Bandbreite an Gesprächsthemen, die in der Korrespondenz ihre Fortsetzung fand.¹⁷⁶ Selbst

¹⁷⁵ MILHAUD, a.a.O., S. 190-194.

¹⁷⁶ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 23.8.1936, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

während der Okkupation durch die Nationalsozialisten sollte der Kontakt zwischen Leibowitz und de Schloezer nicht abreißen.

Es ist nicht viel über Françoise Leibowitz bekannt. Aus Briefwechseln von René Leibowitz geht jedoch hervor, dass sie in ihrer Malerei ganz dem Stil des Kubismus verhaftet war. Das zeigt auch eine von ihr verfasste Zeichnung, die René Leibowitz mit leicht gebeugtem Kopf darstellt.¹⁷⁷ Françoise Leibowitz' Gesundheitszustand war, möglicherweise durch die Geburt ihrer Tochter bedingt, nicht sehr stabil. Dennoch kümmerte sie sich neben ihren beruflichen Tätigkeiten selbst um ihre Tochter, ohne ein Kindermädchen dafür zu beschäftigen. Ihre Gesundheit war mitunter ein Grund, weswegen René Leibowitz mit seiner Familie Urlaube auf dem Land verbrachte, sowohl im Winter als auch im Sommer. Luftveränderung und ein wenig Abstand von der Großstadt sollten zur Erholung und zum Wohlbefinden der Familie beitragen.¹⁷⁸ Beispiel dafür war eine Reise im Jänner 1938, die Leibowitz in die französischen Alpen nach Villard-de-Lans unternahm, bei der er seine Frau und Tochter besuchte. Françoise Leibowitz hatte einen Kuraufenthalt antreten müssen, da sie bereits im Herbst 1937 unter schwerem Husten gelitten und abgenommen hatte. Aufgrund der Höhenlage von Villard-de-Lans hoffte man, dass die Luftveränderung zu einer Verbesserung ihres Gesundheitszustandes beitragen würde, was auch tatsächlich der Fall war.¹⁷⁹ Leibowitz, der im Hotel du Parc et du Chateau wohnte, berichtete Erich Itor Kahn über das Wiedersehen mit seiner Familie Folgendes:

¹⁷⁷ Vgl. dazu René Leibowitz. Un musicien d'aujourd'hui, in: *Polyphonie* 4 (1949), S. 80.

¹⁷⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 24.10.1937, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁷⁹ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 20.10.1937, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

Wie Sie sehen bin ich hier angelangt. Ich war natürlich sehr glücklich meine Frau und die kleine [sic!] wiederzusehen. Letzterer geht es unerhört gut. Was meine Frau anbetrifft so geht es ihr schon viel besser aber sie muss trotzdem noch ungefähr 6 Wochen hier bleiben bis alles wieder ganz gut wird. Hier ist es übrigens sehr nett.¹⁸⁰

Die Freude über das Wiedersehen mit seiner Familie, aber auch die Fürsorge seiner Frau gegenüber sind Leibowitz in dieser Textstelle deutlich anzumerken. Leibowitz machte nie viel Aufheben um sein eigenes persönliches Befinden. Dennoch geht aus einem Brief Boris de Schloezer's hervor, dass auch seine gesundheitliche Konstitution nicht die beste war und ihm die Erholung gut bekam.¹⁸¹ Er nützte die Zeit, um sie vor allem mit seiner Familie zu verbringen und arbeitete in den ersten Tagen seines Aufenthalts sehr wenig. Das war für eine Persönlichkeit wie Leibowitz, der es gewohnt war, sich auch in seinen Urlauben immer mit Studien, Kompositionen und dem Schreiben von Artikeln zu befassen, eine Ausnahme. Denn allen Briefen, die er Zeit seines Lebens während seiner Urlaube geschrieben hatte, ist zu entnehmen, dass Leibowitz gerade in jenen Tagen die nötige Ruhe für das Verfassen seiner Kompositionen und Schriften fand. Leibowitz hatte aber vorsorglich die *Orchestervariationen* von Arnold Schönberg, die ihm Erich Itor Kahn zum Studieren geliehen hatte, mitgenommen und war von diesem von ihm noch nie gehörten Werk begeistert. Ansonsten beschäftigte sich Leibowitz in jenem Urlaub mit Skizzen zum zweiten Satz seines *Streichquartetts op. 3*.

¹⁸⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Villard-de-Lans, 6.1.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁸¹ Brief von de Schloezer an Leibowitz, o.O., 20. [?].1.1938, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

Den August des Sommers 1938 verbrachte Leibowitz mit seiner Familie in der Region Provence-Alpes-Côte d'Azur im Südosten Frankreichs an der italienischen Grenze in einem kleinen Dorf namens Chorges in Hautes-Alpes. Dort wohnte er im Hotel de Prevaliere, welches den Angaben Leibowitz' zufolge verhältnismäßig billig war. Auch sein Bruder Joseph war mitgekommen. Die beiden Brüder verband ein sehr gutes Verhältnis und man verbrachte einige Urlaube zusammen. Joseph Leibowitz war literarisch tätig, wobei er beispielsweise Texte von Bertolt Brecht übersetzte und wie sein Bruder René in engem Kontakt zu Boris de Schloezer stand. De Schloezer erfuhr meist aus begeisterten Schilderungen von Joseph Leibowitz über die neuesten Artikel oder Kompositionen von René Leibowitz. Wie die Familie diese Wochen in Chorges verbrachte, zeigt am besten die Beschreibung von René Leibowitz selbst: „Das Hotel ist nett und halbwegs billig. Die Kleine [Tamara Leibowitz] spielt den ganzen Tag im Garten, meine Frau malt fleissig, mein Bruder liest eine Masse Bücher und ich komponiere. Besser kann man es sich gar nicht denken.“¹⁸² Hier sind die kreativen Tätigkeiten, der die Familie Leibowitz bei all ihren Aufenthalten im harmonischen Zusammenleben nachging, nachvollziehbar. Leibowitz sprach in dem Zitat die Arbeit an seiner Komposition der *Arie* mit Orchester an, die viel freier als seine *Klaviersonate* und das *Streichquartett* komponiert dennoch aber in streng dodekaphoner Form gehalten war. Vermutlich handelt es sich dabei um Leibowitz' *Tourist Death op. 7* für Sopran und Orchester, dessen erste Fassung unveröffentlicht geblieben ist. Der Text dieser Komposition stammt von Archibald MacLeish.¹⁸³

¹⁸² Brief von Leibowitz an Kahn, Chorges, 10.8.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁸³ LEIBOWITZ, *Tourist Death op. 7, Concert Aria for Soprano and Chamber Orchestra*, in: René Leibowitz. Musikmanuskripte, a.a.O., S. 10.

Im darauf folgenden Jahr war die Familie Leibowitz vom 27. Dezember 1938 bis 7. Jänner 1939 zum Wintersport in Montgenèvre in der Nähe von Briançon in Hautes-Alpes eingeladen. Von wem sie die Einladung erhalten hatte, ist nicht bekannt. Leibowitz genoss die Schönheit der Landschaft, den Wintersport und berichtete von dort enthusiastisch:

Es ist würcklich [sic!] wunderbar. Wir bleiben so ungefähr bis zum 7ten Januar. Die Gegend ist herrlich. Vielleicht kennen Sie Montgenèvre? Es ist ganz nahe von Briançon. Ich denke dass es meiner Frau und der Kleinen gut bekommen wird. Ich hoffe auch dass ich ein wenig zum arbeiten kommen werde. Es wird wohl nicht so leicht sein weil ich 2 Artikels [sic!] schreiben muss und das wird mir wohl viel Zeit nehmen. Übrigens ist Ski-laufen auch sehr angenehm.¹⁸⁴

Es ist interessant, dass sich der Begriff „arbeiten“ bei Leibowitz auf das Komponieren bezieht und nicht auf das Verfassen seiner Artikel, das für ihn eine der Möglichkeiten war, Geld zu verdienen und das er sehr ernst nahm. So entstanden im Urlaub Artikel beziehungsweise Analysen wie zum Beispiel für Weberns *Das Augenlicht*.¹⁸⁵ Seine wirkliche Leidenschaft in musikalischer Hinsicht galt jedoch dem Komponieren, im Bewusstsein der Schwierigkeiten, denen Komponisten der Schönberg-Schule prinzipiell ausgesetzt waren. An Kahn richtete er folgende Worte:

Ich hoffe sehr dass wir im nächsten Winter öfters zusammenkommen können werden und uns gegenseitig unsere Wercke [sic!] zeigen wie auch im allgemeinen vieles besprechen werden. Es ist dies würcklich [sic!], meiner Ansicht nach, das einzige angenehme dass [sic!] uns

¹⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Montgenèvre, 29.12.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁸⁵ Ebd.

bleibt. Denn gerade Komponisten wie wir, die keine Hoffnung haben unsere Musik aufgeführt zu sehen, oder gar davon zu leben, brauchen es doch irgendwie zusammen zu halten. Außerdem gibt es nichts anregenderes als gegenseitige Kritik und Zustimmung. Glauben Sie nicht?¹⁸⁶

Auf den September 1938 geht der Beginn der Komposition seiner Klaviersonate zurück, die er im März 1939 fertig stellen sollte. In jenen Ferien nahm Leibowitz auf Grund der Ratschläge, die er von Kahn während zahlreicher Treffen in Paris erhalten hatte, einige Änderungen daran vor. Diese Sonate trägt die Widmung *To my dear friend Erich Itor Kahn* und sollte beim Festival der *ISMC* in New York 1941 mit dem Pianisten Beveridge Webster zur Uraufführung gelangen.¹⁸⁷ Ebenfalls auf das Jahr 1939 geht die Entstehung der *Ten Canons op. 2* und der *Sinfonie op. 4 für Orchester* zurück, die er aber erst 1941 beenden sollte.¹⁸⁸

2.6. Berufliches und kreatives Schaffen – Berufseinstieg

Wenn man das Leben von Leibowitz und seiner Familie betrachtet, ist festzustellen, dass dieses in finanzieller Hinsicht aufwendig war. Sommer- und Winterurlaube außerhalb von Paris, Konzertbesuche, Bücher und Notenmaterial, ein Klavier, Malereizubehör für Françoise Leibowitz und ein reges gesellschaftliches Leben lassen Rückschlüsse auf einen hohen Lebensstil und eine gute Lebenssituation zu. Wie sicherte Leibowitz also sich und seiner Familie die Existenz? Es wäre denkbar, dass er finanzielle Unterstützung durch seine Eltern erhielt, was ja bei einem guten Verhältnis eine völlig normale Situation gewesen

¹⁸⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Montgenèvre, 10.8.1938, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Leibowitz. Musikmanuskripte, a.a.O., S. 9.

¹⁸⁸ Ebd.

wäre. Es gibt nun zu seiner finanziellen Situation zwar keine lückenlosen Angaben, doch sind einige Punkte belegt.

Nach seiner Rückkehr aus Berlin und Wien 1933 arbeitete er als Barpianist unter dem Namen Ray in Jazzclubs am Montmartre in Paris.¹⁸⁹ Leibowitz soll Darstellungen zufolge als exzellenter Jazzpianist bekannt gewesen sein.¹⁹⁰ In Lokalen zu spielen, war ein verbreiteter Weg, sich den Lebensunterhalt zu sichern. Auch der französische Pianist Jean Wiener, der bei der Uraufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* 1922 in Paris unter der Leitung von Darius Milhaud als Pianist fungierte, spielte in Bars Klavier, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen.¹⁹¹ Überhaupt gefielen Leibowitz neben der klassischen Musik die unterschiedlichsten Musikrichtungen wie etwa Chansons und Jazz. Dazu gibt es Schilderungen von verschiedenen Seiten. So soll sich Leibowitz nach einem Arbeitstag entspannt haben, indem er am Klavier Jazz spielte.¹⁹² Peyser verweist darauf, dass er Jahre später während des USA-Aufenthalts 1947 bei einer Party von Stella Adler, der Direktorin der Actors Studios in New York, gemeinsam mit dem Komponisten Samuel Babbitt vierhändig am Klavier Jazz spielte.¹⁹³

Im Jahr 1936 erhielt Leibowitz durch Vermittlung von Pierre Monteux seine ersten Engagements als Dirigent in Frankreich - zunächst in der französischen Provinz, ab dem Jahr 1937 auch in Paris.¹⁹⁴ Damit schaffte Leibowitz in seiner

¹⁸⁹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

¹⁹⁰ Brief von Dessau an Leibowitz, 29.5.1948, PDA 1886.3, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, hg. v. Daniela REINHOLD (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 5), Hofheim 2000, S. 18; vgl. auch ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 44.

¹⁹¹ MILHAUD, a.a.O., S. 94 u. S. 100.

¹⁹² Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

¹⁹³ Joan PEYSER, Pierre Boulez, New York 1976, S. 92.

¹⁹⁴ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a. O.

Tätigkeit als Dirigent den Sprung an die Öffentlichkeit. Zu einer regelmäßigen Arbeit in Paris war es zwar bis 1938 noch nicht gekommen, doch hatte Leibowitz einige Schüler, die er in Komposition und Harmonielehre unterrichtete. Zudem war er als Kritiker einer Zeitschrift tätig und wie es von ihm ausgedrückt wurde:

[...] dann so Gelegenheitsarbeiten, Instrumentationen, Bearbeitungen, Aufsätze u.s.w. Es ist alles ziemlich anstrengend, unsicher und oft auch deprimierend aber man schafft es doch. Die Gewissheit, musikalisch einer höheren und guten Lehre zu gehorchen wie es unser Fall ist, gibt uns doch viel Zuversicht.¹⁹⁵

Leibowitz sprach damit unter anderem seine Tätigkeit bei der linksintellektuellen Zeitschrift *Esprit* an, der er von 1938 bis 1940 nachging. Diese Beschäftigung war über die Vermittlung von Marcel Morél zustande gekommen, der ebenfalls für *Esprit* arbeitete und damals mit dem Literaten Michel Leiris befreundet war, der wiederum ein Freund von Leibowitz war. Leibowitz verfasste für *Esprit* gewissermaßen eine musikalische Chronik – 13 Beiträge, die über damals aktuelle Konzerte berichteten wie etwa *La musique. Concert de l'Orchestre philharmonique*,¹⁹⁶ *La musique. Concert Bruno Walter*,¹⁹⁷ oder *La musique. Concert de l'Orchestre philharmonique*.¹⁹⁸

In jenen Texten setzte er sich bereits vehement für die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs ein. Leibowitz war 1938 noch sehr jung, Mitte zwanzig, und dementsprechend radikal und scharf waren seine Artikel formuliert. Diese Art zu

¹⁹⁵ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6. 9. 1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

¹⁹⁶ LEIBOWITZ, *La Musique. Concert de l'Orchestre philharmonique. Concert de la Schola cantorum*, in: *Esprit* 6.2 (1937/1938), S. 281-284.

¹⁹⁷ LEIBOWITZ, *La Musique. Concert Bruno Walter*, in: *Esprit* 7.1 (1938/1939), S. 460-463.

¹⁹⁸ LEIBOWITZ, *La Musique. Concert de l'Orchestre philharmonique*, in: *Esprit* 6.1 (1937/1938), S. 471.f.

schreiben erregte Aufsehen und den Ärger vieler Musiktheoretiker und Kritiker. Auch de Schloezer kritisierte Leibowitz für die von ihm verfassten Artikel in *Esprit*. Ende 1938 bekam Leibowitz seine erste Anstellung als stellvertretender Chef des Orchesters bei Radio-Paris.¹⁹⁹ Eine Anfrage über genauen Zeitpunkt und Dauer des Engagements blieb bislang von Radio Paris unbeantwortet.

3. 1938 BIS 1944: IM SCHATTEN DES ZWEITEN WELTKRIEGS

3.1. Beruflicher Werdegang

Leibowitz' beruflicher Werdegang wurde stark durch den Umstand beeinflusst, dass er bis Mitte der 50er Jahre keiner Nationalität angehörte,²⁰⁰ was weitreichende Auswirkungen auf sein Leben in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkriegs haben sollte. Recherchen ergaben, dass er die französische Staatsbürgerschaft erst am 27. Jänner 1955 erhielt.²⁰¹ Diese Tatsache bereitete ihm neben seiner jüdischen Herkunft große Schwierigkeiten seine Arbeit, Reisen und seinen Aufenthalt betreffend, da die Situation für ausländische Bürger in Frankreich mit Beginn der 30er Jahre einem ständigen Wandel unterworfen war und gravierende Verschlechterungen mit sich brachte.

¹⁹⁹ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

²⁰⁰ Brief von Leibowitz an [VN ?] Frölich, Paris, 15.2.1947, Historisches Archiv der Universal Edition, Wien.

²⁰¹ *Lejbowicz (René), Varsovie (Pologne), 17-02-13, NAT, 27-01-55*, Bestand des *Archive nationale, Paris, Liste Alphabétique des Personnes Ayant Acquis du Perdu l nationalité française par décret*, Bd. 25, 1951 bis 1959, Paris 1964, S. 372.

Zunächst war nach dem Ersten Weltkrieg die Aufnahme von Ausländern und die Vergabe von Arbeitsgenehmigungen in Frankreich relativ großzügig gehandhabt worden. Frankreich hatte in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bis 1935 eine der höchsten Zuwanderungsraten überhaupt, da man aufgrund der positiven wirtschaftlichen Entwicklung und der gleichzeitig stark sinkenden Geburtenrate auf ausländische Arbeitskräfte angewiesen war.²⁰² Durch die Folgen der Weltwirtschaftskrise wurde ab 1932 die französische Fremdenpolitik verschärft, indem die Bedingungen für Einwanderung und die Vergabe von Arbeitsgenehmigungen erschwert wurden. Zum „Schutz der nationalen Arbeitskraft“ mussten Arbeitgeber nun die Anstellung von ausländischen Bürgern melden. Außerdem wurden Quoten für deren Anstellung in Industrie und Handel eingeführt, die sich ab April 1933 auch auf die Bereiche Theater, Music-Halls, Kabarett, Konzerte, Zirkus und Kinos ausweiteten²⁰³ - auch auf den Rundfunk. Für eine Arbeitserlaubnis musste ein Antrag auf eine *carte d'identité de travailleur* gestellt werden, wobei dem Ansuchen der Arbeitsvertrag des zukünftigen Arbeitgebers sowie ein Gesundheitszeugnis beizulegen war.²⁰⁴

Generell war für eine Einreise nach Frankreich ein gültiger Reisepass in Kombination mit einem französischen Visum vorzuweisen. Problemlos wurden Visa dann vergeben, wenn so genannte Garantien ein „ordentliches“ Auftreten sowie einen einwandfreien Leumund und eine ausreichende finanzielle Absicherung erwarten ließen. Visumsanträge ohne diese Garantieerklärungen wurden zwar nicht vorweg abgelehnt, aber nach wesentlich strengeren Kriterien

²⁰² Vivre à Gurs. Un camp de concentration français, hg. v. Hanna SCHRAMM/ Barbara VORMEIER, Paris 1979, S. 209.

²⁰³ Ebd., S. 212.

²⁰⁴ Ebd., S. 213.

überprüft. Unter den Bedingungen, dass der Antragsteller die französischen Gesetze respektiert und darüber hinaus auch keine politischen Aktivitäten setzt, war ein solches Visum auf zwei Jahre befristet. Bereits mit dem Machtantritt Hitlers in Deutschland wurden Visa aber nur mehr für zwei Monate ausgestellt.²⁰⁵ Ab September 1938 musste die *carte d'identité pour étranger* schließlich gegen eine *carte d'identité pour le temps de guerre* ausgetauscht werden. Damit war der Aufenthaltstitel nur mehr innerhalb einer Kommune jenes Departements, in dem er ausgestellt worden ist, gültig. Ab Oktober 1940 wurde die Bewegungsfreiheit auf einen Distrikt weiter eingeeengt. Zusätzlich setzten ab 1938/39 die ersten Maßnahmen der Internierung ein.²⁰⁶ Trotz seines Engagements beim Pariser Radio ist anzunehmen, dass Leibowitz wie andere Bürger jüdischer Herkunft und nicht französischer Staatsbürgerschaft Situationen ausgesetzt war, die seinen Einstieg in das Berufsleben, in diesem Fall in die Berufswelt des Musikers, erschwerten. Leibowitz Karriere hätte unter anderen historischen und politischen Voraussetzungen mit Sicherheit einen völlig anderen Verlauf genommen.

Den letzten Juli vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbrachte René Leibowitz mit seiner Frau und seiner Tochter in Südfrankreich in Sanary-sur-Mer. Dort hatte er mit seiner Familie ein Haus mit Garten gemietet. Die Villa war sehr groß und bestand aus sechs Zimmern und zwei Terrassen, die man aus Kostengründen mit Freunden teilte. Dennoch gab es eine Aufräumfrau, die täglich kam, um sich um das Haus zu kümmern und Françoise Leibowitz zu entlasten. Die Tage verbrachte René Leibowitz mit Schwimmen und Spaziergängen, doch auch dort war er neben all den Freizeitaktivitäten wie immer musikalisch beschäftigt. Zu jenem Zeitpunkt

²⁰⁵ Ebd., S. 201.

²⁰⁶ Ebd., S. 208.

arbeitete er an seinem *Streichquartett op. 3*, welches durch die im Frühling 1939 erlebte Pariser Erstaufführung von Schönbergs viertem Streichquartett in der *Société Nationale* durch das Kolisch-Quartett inspiriert worden war. Über diese Aufführung hatte Leibowitz für die Juli-Ausgabe von 1939 der Zeitschrift *Esprit* eine Rezension verfasst.²⁰⁷ Das Streichquartett beeindruckte Leibowitz so sehr, dass es ihn zur eigenen Komposition seines Quartetts, dessen Widmungsträger Rudolf Kolisch war, anregte.²⁰⁸

Ansonsten arbeitete Leibowitz in jenem Urlaub an einer Kopie der *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34* von Arnold Schönberg, die er mit der Hand anfertigte. Dabei schrieb Leibowitz täglich einige Seiten davon ab, wodurch er die Gelegenheit hatte, das Werk Schönbergs genauer zu studieren. Erich Itor Kahn gegenüber meinte er diesbezüglich, dass „diese ihm immer besser gefalle und so das Abschreiben sogar Spaß“ machte.²⁰⁹ Trotz der Schrecken, die unmittelbar bevorstanden, konnte Leibowitz mit seiner Familie einen an Eindrücken und Arbeit reichen Sommer erleben. Die Ruhe sollte jedoch bald durch die bevorstehenden politischen Veränderungen unterbrochen werden.

3.2. Frankreich im Krieg: historische Hintergründe

Wie bereits erwähnt, bot Frankreich im Allgemeinen und Paris im Speziellen eine vorübergehende Heimat für Flüchtlinge und Vertriebene, worunter sich auch viele prominente Persönlichkeiten befanden. Auch im Département Var haben rund 410

²⁰⁷ LEIBOWITZ, La Musique, in: *Esprit* 7. 2.49 (1939), S. 140-143.

²⁰⁸ LEIBOWITZ, *Quartett op.3*; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Sanary, 22.7.1939, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁰⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Sanary, 22.7.1939, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Deutsche und Österreicher zwischen 1933 und 1942 Zuflucht gefunden, die meisten von ihnen in den Orten Bandol, Sanary-sur-Mer und Le Lavandou.²¹⁰ Seit dem 19. Jahrhundert galt Frankreich als klassisches Asylland Europas und obwohl die Aufnahmebereitschaft in der Zeit nach 1933 geringer war als bei vorangegangenen Auswanderungswellen, hat Frankreich bis zum Ende - auch in seiner fremdenfeindlichsten Phase nach dem Sturz der Volksfrontregierung 1938 - das Prinzip des Asylrechts aufrechterhalten.

Nach dem Sturz der Volksfrontregierung unter Léon Blum im April 1938 änderte sich die französische Asylpolitik radikal. Nach einem Dekret des Kabinetts Daladier vom 2. Mai 1938 wurde aus jedem Verstoß gegen die Aufenthaltsregelungen ein strafrechtliches Vergehen, auf das hohe Geld- und Freiheitsstrafen standen. Ebenso drohte man denjenigen Personen Strafen an, die direkt oder indirekt den heimlichen Grenzübergang von Ausländern oder deren illegalen Aufenthalt erleichterten. Ab dem 1. Dezember 1938 hatte schließlich der Innenminister die Möglichkeit, Ausländern den Aufenthalt in jedem beliebigen Département zu untersagen oder aber auf ein oder mehrere Départements zu beschränken.

Die Einwohner großer Städte Frankreichs wurden Ende August 1939 dazu aufgefordert, diese wegen der drohenden Kriegsgefahr zu verlassen.²¹¹ Nachdem am 2. September 1939 der Einmarsch der Wehrmacht in Polen erfolgt war, erklärte Frankreich Deutschland am 3. September 1939 den Krieg. Es folgte der so genannte *drôle de guerre*, weil Frankreich keine Unterstützungsmaßnahmen für Polen

²¹⁰ Jeanpierre GUINDON, Sanary-sur-Mer- „Hauptstadt der deutschen Literatur“, in: Zone der Ungewissheit. Exil und Internierung in Südfrankreich 1933-1944, hg. v. Jacques GRANDJONC/Theresia GRUNDTNER, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 27 f.

²¹¹ ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 59.

einleitete.²¹² Nach seiner Niederlage im Juni 1940 und der Unterzeichnung des Waffenstillstands mit Deutschland wurde Frankreich zweigeteilt, da die Nationalversammlung dafür gestimmt hatte, die Verfassungsgesetze der Dritten Republik außer Kraft zu setzen.²¹³ Die Nationalversammlung erteilte Marschall Philippe Pétain Vollmacht als Staatsoberhaupt. In der nicht besetzten Zone in Südfrankreich wurde im Kurort Vichy eine neue Regierung gebildet, während im Norden die gesamte Atlantik- und Kanalküste von deutschen Truppen okkupiert war.²¹⁴ Vom 22. bis zum 24. Oktober 1940 fand ein Treffen in Montoire zwischen Pétain und Hitler statt - Frankreich sollte unter der *Neuen Ordnung* Teil eines Neuen Europa werden.²¹⁵ Die Regierung zog in die unbesetzte Zone nach Vichy um, wo die Ministerien in Hotels untergebracht wurden.²¹⁶ Die nach Vichy einberufene Nationalversammlung wollte, dass Frankreich von Franzosen verwaltet wird, um das Land und die Menschen nicht den Besatzern auszuliefern. Diese Maßnahme verhinderte aber nicht die Verfolgung bestimmter Minderheiten. Ab Mai 1938 entstanden in Frankreich erste Konzentrationslager, in die 1939/40 vor allem deutsche und spanische Flüchtlinge, weiters alle ausländischen Männer zwischen 18 und 45 Jahren geschickt wurden. Bis zum 10. August 1942 rückwirkend wurde 15.000 Flüchtlingen, darunter mehr als 6.000 nach Frankreich geflohenen Juden, das Staatsbürgerrecht aberkannt. Besonders gravierend war die Diskriminierung und Verfolgung der jüdischen Bevölkerung. Die französische Polizei übernahm die Rolle als aktive Handlanger der Nazis, verhaftete die

²¹² Wolfgang SCHMALE, *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart 2000, S. 265 f.

²¹³ *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung u. Ermordung der europäischen Juden 1 (A-G)*, hg. v. Eberhard JÄCKEL, Peter LONGERICH u. Julius SCHOEPS, München/Zürich 1995, S. 483.

²¹⁴ SCHMALE, a.a.O., S. 266.

²¹⁵ Ebd., S. 275.

²¹⁶ Ebd., S. 267.

Regierung Vichys ausländische jüdische Personen, die Zuflucht östlich der Rhone im von Italien besetzten Gebiet Zuflucht gefunden hatten. Konnten die italienischen Besatzer dies vorerst verhindern, so begannen auch dort umfangreiche Deportationen, als sie sich im Juli 1943 aus dem besetzten Gebiet zurückzogen. Repressive Maßnahmen richteten sich des Weiteren gegen Franzosen, die als *Anti-Franzosen* betrachtet wurden, insbesondere gegen Mitglieder von Freimaurerlogen.²¹⁷

Am 3. Oktober 1940 wurde das *statut de juif* beschlossen, das den Ausschluss aller Juden aus der französischen Gesellschaft besagte. Das hatte zur Folge, dass französische Juden aus politischen und öffentlichen Ämtern verbannt wurden und ihnen Führungspositionen im kulturellen und Medien-Bereich verschlossen blieben. Vichy unterschied dabei deutlich zwischen französischen und zugewanderten Juden,²¹⁸ „[...] das ‚statut de juifs‘ vom 3. Oktober 1940 zielte auf Ausschluß aller Juden aus der französischen Gesellschaft, aber am nächsten Tag verkündete ein Gesetz die ausschließliche Internierung von ausländischen Juden.“²¹⁹ In der besetzten Zone folgten Arierungsmaßnahmen. Die rechtliche Diskriminierung der Juden, die in der freien Zone begonnen worden war, wurde auf die besetzte Zone ausgedehnt. Umgekehrt wurden einige Maßnahmen des Besatzers abgeblockt – wie das Tragen des Judensterns, der in der freien Zone auch bei ihrer Besetzung im Jahr 1942 nicht eingeführt wurde.²²⁰ Im Verlauf von 1941 begannen durch die deutschen

²¹⁷ Ebd., S. 276 f.

²¹⁸ Karine LABERNÈDE, Jüdischer Widerstand und jüdische Fluchthilfeorganisationen in Marseille 1940-1944, in: Zone der Ungewissheit, Exil und Internierung in Südfrankreich 1933-1944, hg. v. Jacques GRANDJONC/Theresia GRUNDTNER, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 442.

²¹⁹ Ebd., S. 442.

²²⁰ SCHMALE, a.a.O., S.277.

Besatzer und der französischen Polizei massive Judendeportationen in der besetzten Zone.

In Drancy war ein Durchgangslager errichtet worden, von dem aus Deportationen nach Auschwitz und in andere Vernichtungslager ihren Ausgang nahmen. Eine der schlimmsten Verfolgungen fand am 16. Juli 1942 statt, als in Paris 13.000 Juden im Vélodrome d'Hiver zusammengetrieben und nach Drancy gebracht wurden.²²¹

Zwischen 1940 und Sommer 1941 befanden sich die Deutschen noch nicht in der Südzone und die ungeordnete Stadtverwaltung verfolgte keine kohärente antisemitische Politik. Erst als man auf nationaler Ebene das Generalkommissariat für Judenfragen im März 1941 gründete und im September die Stadtverwaltung auflöste, war dies der Fall. Marseille stand danach direkt unter der Aufsicht von Vichy. Zu jener Zeit versuchten viele Juden, Marseille zu erreichen, denn das Département Bouches-du-Rhone durfte als einziges Ausreisevisa ausstellen.²²² Flüchtlingen wurde dort vom Unterstützungskomitee mit der Versorgung der dringendsten Bedürfnisse wie Unterkunft, Brot und Kleidung geholfen. Ausländische Staatsbürger, die den Internierungen nach dem Oktober 1940 entkommen waren, versuchten häufig mithilfe von falschen Personalausweisen Lebensmittelkarten zu erhalten.²²³

Durch den Einmarsch der Deutschen in die Sowjetunion verstärkte sich ab Sommer 1941 die Kritik am Vichy-Regime der französischen Öffentlichkeit. Vor allem kommunistische und sozialistische Gruppierungen Frankreichs zeigten nun

²²¹ Ebd.

²²² LABERNÈDE, a.a.O., S. 444.

²²³ Ebd., S. 446.

ihre Opposition gegen Vichy bislang in Form von Protesten auch in der Öffentlichkeit. Durch die verstärkten deutschen Repressionen, aber auch durch die französischen Konzessionen stieg die Anzahl der Mitglieder der Résistance, die zunächst aus vielen verschiedenen Gruppierungen entstanden war.²²⁴ Nach 1942 bestand schließlich die Haupttätigkeit der Hilfsorganisationen darin, Schützlinge zu verstecken oder nach Emigrationsmöglichkeiten für sie zu suchen. Für jene Emigranten, denen die Ausreise aus Frankreich nicht gelungen war, verschlimmerte sich die Lage mit der Besetzung der französischen Südzone durch die deutschen Truppen am 11. November 1942 zusehends. Von da an war die Gestapo offiziell in ganz Frankreich vertreten. Jeden Tag fanden Einzelverhaftungen statt und Razzien, deren Opfer mit der Zeit die größte Anzahl der Lagerbevölkerung stellten, wurden durchgeführt. In der Südzone befanden sich bereits ab Ende 1940 die meisten ausländischen Juden in Lagern. Nach der Vollbesetzung und besonders während des Jahres 1943 fanden regelmäßig Deportationen aus den Lagern der Südzone in die Transitlager der Nordzone statt, die eine Vorstation zu Auschwitz waren. Etwa ein Drittel der 350.000 Personen starken jüdischen Bevölkerung Frankreichs²²⁵ ist in Polen ermordet worden oder starb in Gefangenschaft.²²⁶

²²⁴ Enzyklopädie des Holocaust., a.a.O., S. 484.

²²⁵ Ebd., S.485.

²²⁶ Ebd., S.485.

3.3. Das persönliche Schicksal

3.3.1. Auf der Flucht

Wie Leibowitz und seine Familie die Zeit des Holocaust erlebten, lässt sich nicht lückenlos nachvollziehen. Briefe, die von Leibowitz verfasst wurden oder an Leibowitz adressiert waren, geben über jene Jahre jedoch Zeugnis einzelner Stationen seines Lebens ab. Nachdem sie die Sommermonate des Jahres 1939 in Sanary-sur-mer verbracht hatten, hielten sich Leibowitz, seine Frau Françoise und ihre Tochter Tamara von Oktober bis Dezember 1939 bei Leibowitz' Mutter und seinem Stiefvater in Vichy auf.²²⁷ Auch Leibowitz' Bruder Joseph, dessen Frau Jeanne und deren zwei Kinder wohnten dort.²²⁸ So befand sich die gesamte Familie während der ersten Monate nach Kriegsbeginn in Sicherheit.

Als 1939 die Internierungen auf alle ausländischen Männer zwischen 18 und 45 Jahren ausgedehnt wurden, gelang es Leibowitz, einer Internierung zu entgehen. Da er zu jenem Zeitpunkt 26 Jahre alt und ohne Nationalität war, fiel er genau in die Altersgruppe der zu internierenden jüdischen Ausländer. Recherchen sowohl in der Datenbank der *Mémorial de la Shoah* (Musée, Centre de documentation juive contemporaine)²²⁹ als auch im *Livré Mémorial*, in welchen all jene aus Frankreich deportierten Personen aufgelistet sind, unabhängig davon, welcher Nationalität diese angehörten oder welchen Hintergrund die Deportationen hatten, bestätigten diese Tatsache, da in beiden kein Eintrag für den Namen Leibowitz aufscheint.

²²⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Vichy, 17.10.1939, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²²⁸ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 24.11.1939, AdK, PDA 1.74.1880.13.

²²⁹ Datenbank der *Mémorial de la Shoah*. Musée, Centre de documentation juive contemporaine, online unter URL : <http://www.memorialdelashoah.org/> (29.1.2010).

Gründe für seine Nicht-Internierung könnten vermutlich die nicht jüdische Herkunft seiner Frau Françoise beziehungsweise der Name oder die Stellung seines Stiefvaters gewesen sein.²³⁰

Ab Jänner 1940 hielten sich Leibowitz und seine Familie in ihrer Wohnung in Paris auf, wo sie Briefen zufolge bis Juni 1940 blieben.²³¹ Während dieser Zeit arbeitete Leibowitz weiter an seiner *Sinfonie op. 4* für Orchester und an seinen *Six mélodies op. 6* für Bariton und Klavier. Weitere Kompositionen dieser Zeit waren zwei dreistimmige Kanons und *La nuit op. 10* für Sopran, Bass, Chor und 16 Instrumente mit dem Text seiner Schwägerin Jeanne Leibowitz, die allerdings unveröffentlicht blieben.²³² Während des Frühlings 1940 hatte Leibowitz die Möglichkeit, bei der Generalprobe von Milhauds Oper *Médée* am 8. Mai an der Pariser Oper zuzuhören, bei der André Masson für die Ausstattung verantwortlich war. Dieses Erlebnis veranlasste ihn zu eigenen Opernkompositionen, denn schon 1947 sollte er an der Arbeit seiner ersten Oper *La nuit close op. 17*, deren Libretto von Georges Limbour stammt, beginnen.²³³

Ab dem Sommer 1940 befand sich Leibowitz mit seiner Familie im unbesetzten Süden Frankreichs, wo er in einem Haus in der Rue Rouaze in Cannes wohnte.²³⁴ Dort verbrachten sie auch einige Zeit mit Leibowitz' Mutter.²³⁵ Seine Flucht aus Paris in die unbesetzte Südzone Frankreichs war ihm bereits vor August 1940

²³⁰ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

²³¹ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 2.3.1940, AdK, PDA 1.74.1881.3; vgl. auch Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 12.4.1940, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²³² LEIBOWITZ, *Kanon* (3stg; Instr 3; 1940), in: René Leibowitz. Musikmanuskripte, a.a.O., S.23.

²³³ MEINE, Ein Zwölfötner in Paris, a.a.O., S.64; vgl. auch: LEIBOWITZ, *La nuit close op.17* (Singstn, Ch 6stg, Orch; op. 17; 1947-1950), in: Leibowitz. Musikmanuskripte, a.a.O., S. 11.

²³⁴ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 18.8.1940, AdK, PDA 1.74.1881.13.

²³⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 7.10.1940, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

gelungen.²³⁶ Bevor Leibowitz jedoch in Süd-Frankreich vor den Nationalsozialisten und den Kollaborateuren untertauchte, brachte er einige der neueren Partituren seines Freundes Erich Itor Kahn an einen sicheren Aufbewahrungsort.²³⁷

Während seines mehrmonatigen Aufenthalts in Cannes beendete Leibowitz die Komposition seines *Streichquartetts op. 3*. Weiters verfasste er zwei Artikel, einen über William Faulkner²³⁸ und einen anderen über die Entwicklung der Malerei,²³⁹ wobei er dahingehend in Boris de Schloezer einen Diskussionspartner gefunden hatte. Dieser verbrachte die Kriegsjahre auch in Südfrankreich, in Amelie-les-Bains, und zeigte sich an Leibowitz' Kompositionen und Artikeln sehr interessiert. So schickte ihm Leibowitz seine neuesten Artikel, die von de Schloezer kommentiert wurden.²⁴⁰ Anfang September 1940 wurde Leibowitz' Arbeit unterbrochen, da er schwer erkrankte.²⁴¹ Er litt an Gelbsucht und sollte erst im Herbst wieder völlig genesen.²⁴² Das war auch der Grund, wieso er seinen Freund Erich Itor Kahn, der sich vor seiner Emigration ebenfalls im Süden Frankreichs aufhielt, nicht treffen konnte. Die einstündige Fahrt erwies sich bei Leibowitz' Gesundheitszustand als zu anstrengend.²⁴³

Ab Ende Jänner 1941 hielt sich Leibowitz in Agen in der französischen Region Aquitanien auf, da er keine Arbeit gefunden hatte. Leibowitz befand sich zufolge

²³⁶ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 4.8.1940, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²³⁷ ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 61.

²³⁸ LEIBOWITZ, L'art tragique de William Faulkner, in: *Cahiers du Sud* 27 (November 1940), S. 502-508.

²³⁹ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelies les Bains, 4.8.1940, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 7.10.1940, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁴² Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 22.10.1940, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²⁴³ Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 7.10.1940; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 21.10.1940, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

des Inhalts eines an Kahn gerichteten Briefes dort in Gesellschaft seiner Verwandten. Dem Brief ist auch zu entnehmen, dass er eine Lehre als Schlosser absolvierte.²⁴⁴ Der Aufenthalt in Agen scheint jedoch nur von kurzer Dauer gewesen zu sein, denn aus einem Brief vom April 1941 geht hervor, dass Leibowitz sich wieder in Cannes befand. In diesem berichtete er Frieda Kahn, dass es ihm nun möglich gewesen war, ihren Mann Erich vor dessen Emigration in Marseille zu treffen. Obwohl das Treffen nur eine Stunde dauerte, war Leibowitz überglücklich, seinen Freund so wohlbehalten vorzufinden.²⁴⁵

Leibowitz war es in Cannes weiterhin möglich gewesen, Kontakt zu Freunden aus Paris zu halten, wie zu Daniel-Henry Kahnweiler, der während der Besatzungszeit zwischen 1940 und 1943 ins nahe gelegene St. Léonard flüchten musste. Dort hielt sich im Sommer 1941 auch dessen Schwager Michel Leiris auf, den Leibowitz auf diese Art kennen lernte und welcher wiederum mit Pablo Picasso befreundet war.²⁴⁶ In Cannes lebte neben Leibowitz auch Tristan Tzara, rumänischer Schriftsteller und Mitbegründer des Dadaismus, im Untergrund, den Leibowitz während der ersten Monate der deutschen Besatzung kennenlernte. Tristan Tzara richtete im August 1940 den ersten Brief an Leibowitz, wodurch er eine Korrespondenz eröffnete, die sich bis zum Jahr 1949 als sehr intensiv darstellen sollte.²⁴⁷ Leibowitz vertonte Tzaras Gedicht *Chanson dada op. 76b* für Kammerensemble und Kinderstimme im Jahr 1968. Als Tzara 1963 starb, widmete Leibowitz diesem seine *Four Bagatelles op. 61* für Posaune und Klavier, die er 1964 beendete.

²⁴⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Agen, 15.10.1941, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁴⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 9.4.1941, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁴⁶ MEINE, Ein Zwölftöner in Paris, a.a.O., S. 60.

²⁴⁷ Brief von Tristan Tzara an Leibowitz, 16.8.1940, PSS, RL, Mikrofilm 091-0470.

3.3.2. Ausreiseversuche

Wie viele andere durch den Nationalsozialismus bedrohte und verfolgte Personen versuchte auch Leibowitz mit seiner Familie Frankreich zu verlassen. Es gab sowohl Pläne nach Nordafrika auszuwandern als auch in die USA zu emigrieren. Die Entscheidung sollte zugunsten der USA ausfallen, nicht zuletzt durch den Einfluss Boris de Schloezer, der ihm in eindringlichster Weise davon abriet, mit seiner Familie nach Algier zu gehen, wo die Lage für Leibowitz als Ausländer zu jener Zeit ebenso prekär wie in Frankreich gewesen wäre.²⁴⁸ Für eine Ausreise in die USA sprach außerdem, dass für Leibowitz Arbeit in Form von Unterrichtstätigkeiten²⁴⁹ und Konzerten²⁵⁰ in New York City in Aussicht stand und er die Möglichkeit gehabt hätte, seine Symphonie aufführen zu lassen.²⁵¹ Für seine Frau Françoise war zusätzlich eine Ausstellung ihrer Gemälde geplant worden.²⁵² So beschloss René Leibowitz, mit seiner Familie Frankreich zu verlassen und wie seine Freunde Kolisch, Kahn und Dessau in die USA zu emigrieren. Letzterer war bereits im Sommer 1939 nach New York ausgewandert und stand Leibowitz und seiner Familie als treuer Freund beim Erwerb der benötigten Visa hilfreich zur Seite. Dieses Unterfangen war zuweilen sehr kompliziert, da hierfür sowohl alle persönlichen Daten der Familie Leibowitz als auch eine eidesstattliche Erklärung eines amerikanischen Staatsbürgers benötigt wurden. Die Kosten für die Ausreise waren sehr hoch und betragen 600 Dollar. Dessau beabsichtigte, die benötigte Geldsumme sofort nach Erhalt der ausgestellten Visa in New York für Leibowitz zu

²⁴⁸ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 14.9.1940, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²⁴⁹ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 24.5.1941, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²⁵⁰ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 6.11.1940, AdK, PDA 1.74.1881.15.

²⁵¹ Vermutlich handelt es sich dabei um: René Leibowitz, *Sinfonie op.4*.

²⁵² Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 24.5.1941, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

organisieren. Für solche Zwecke waren kurz nach der Besetzung von Frankreich in den USA zahlreiche Organisationen wie beispielsweise das *Emergency Rescue Committee* oder jüdische Hilfsorganisationen gegründet worden, um vor allem Intellektuellen, die sich in Frankreich aufhielten oder dorthin geflohen waren, die Einreise in die USA zu ermöglichen.

Die südfranzösische Stadt Marseille, in die tausende jüdische Bürger strömten, war Ausgangspunkt der Emigration, was zuerst von der Vichy-Regierung gefördert wurde um Ausländer abzuschieben. So erlaubte die Regierung der *HICEM*²⁵³ zum offiziellen Kurs Dollar zu wechseln, um Schiffskarten zu kaufen und von 1941 an ein Emigrationsbüro im Lager *Les Milles* zu eröffnen. Es genügte eine Bestätigung der *HICEM*, um den Transfer einer Familie von Internierten in dieses Transitlager zu bewerkstelligen. Für den Zeitraum zwischen Juni 1940 und Ende 1942, dem Ende der offiziell genehmigten Emigration, das für die Internierten bereits Ende Juli 1942 galt, konnte die *HICEM* bei der legal durchgeführten Emigration nur 6.500 Menschen zählen.²⁵⁴ Die Emigration war ein höchst komplexer und langwieriger Vorgang, bei dem mindestens vier Dokumente benötigt wurden, nämlich ein Einreisevisum in ein Überseeland, ein Ausreisevisum aus Frankreich, ein Transvisa und ein Schiffplatz. Der Erhalt eines Ausreisevisums, das entweder vom Präfekten des Departements Bouches-du-Rhone oder unmittelbar von Vichy abhing, war sehr ungewiss; die auszufüllenden Formulare änderten sich ständig, ebenso die erforderlichen Papiere, die vorzuweisen waren sowie die zu erfüllenden

²⁵³ Zusammenschluß von HIAS (Hebrew Immigrant Aid and Sheltering Society), JCA (Jewish Colonization Association) und EMIGDIRECT (Emigrationsdirektion, Vereinigtes Komitee für jüdische Auswanderung, Berlin), zitiert nach: *Zone der Ungewissheit, Exil und Internierung in Südfrankreich 1933-1944*, hg. v. Jacques GRANDJONC/Theresia GRUNDTNER, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 492.

²⁵⁴ LABERNÈDE, a.a.O., S.446 f.

Bedingungen, um die Überstellung aus den Internierungslagern oder Fremdarbeiterkompanien zu bewerkstelligen. Das Büro der *HICEM* in Marseille, das ungefähr 80 Personen umfasste, bereitete die Unterlagen vor und organisierte die Reise, indem es sich um die Reservierung auf einem Schiff kümmerte. Das für die Überfahrt notwendige Geld wurde entweder vom Emigranten selbst, von Verwandten und Freunden des Emigranten mittels Dollarüberweisung aus den USA oder von der *HICEM* aufgebracht, falls der Emigrant nicht in der Lage war zu bezahlen. Wer die Papiere erhalten hatte, fuhr per Zug nach Lissabon, wo sich die Direktion der *HICEM* befand. Von dort aus schiffte man sich in die Vereinigten Staaten oder nach Lateinamerika ein.²⁵⁵

Paul Dessau organisierte von den USA aus die benötigten Empfehlungsschreiben, die er an das amerikanische Generalkonsulat in Marseille weiterleiten wollte. Er wandte sich dafür an die renommierten Persönlichkeiten Arnold Schönberg, Ernst Krenek und Artur Schnabel, die sich allesamt sofort bereit erklärten, eine Referenz zu verfassen. Arnold Schönberg, der an der Universität in Kalifornien eine Professur hatte, erstellte auf Dessaus Bitte hin ein Empfehlungsschreiben, das dieser am 9. November 1940 an das Konsulat in Marseille sandte. Inhaltlich ging daraus hervor, dass ein Vertrag bezüglich einer Unterrichtstätigkeit von Leibowitz in New York City existierte. Das Schreiben hatte folgenden Wortlaut:

To whom it may concern:

I understand that a contract to teach music in New York City has been sent to Mr. R. L., Clair Logis, Rue Rouaze, Cannes (AM). I am very convinced that Mr. Leibowitz because of his musical attainments as a composer and teacher will be a great credit and valuable asset to

²⁵⁵ Ebd., S. 447.

American students. I therefore urge that you may make every effort to render it possible for Mr. L. to come to America. With greatest respect-
I am yours very faithfully
Arnold Schoenberg Prof. of Music at University of California at Los Angeles.²⁵⁶

Schönberg meinte Dessau gegenüber noch:

Ich bin leider zu beschäftigt, um selbst herauszufinden, welche musikalischen Werte das Werk des Herrn Leibowitz enthält. Ich ermächtige Sie aber, selbst all das zu sagen, was Sie meinen, daß ich sagen kann. Die Hauptsache ist ja die, daß es nützt, und ich fühle gar keine Verantwortlichkeit den Feinden gegenüber, die ja auch unsere Werte ungeprüft vernichten.²⁵⁷

Artur Schnabel richtete ein ähnliches Empfehlungsschreiben an das Amerikanische Generalkonsulat:

Mr. Rene Leibowitz, (Cannes AM), Clair Logis, Rue Rouaze, is known to me as an outstandingly gifted and remarkably versatile musician. I am quite certain that the music school that has invited him as a teacher would be greatly benefited by his collaboration. To make it possible for Mr. Leibowitz to come here would thus have the double effect of helping him out of a hopeless situation and of bringing another excellent member to the brilliant group of musicians in this country.
With greatest respect I am yours very faithfully Artur Schnabel Honory Doctor of Music University of Manchester, England.²⁵⁸

²⁵⁶ Brief von Schönberg an American Consul General Marseille, Los Angeles, 9.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803, enthalten in Brief von Dessau an American Consul General, Marseille, 9.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803.

²⁵⁷ Brief von Schönberg an Dessau, Los Angeles, 23. 9. 1940, in: Arnold SCHÖNBERG. Ausgewählte Briefe, hg. v. Erwin STEIN, Mainz 1958, S. 226 f.

²⁵⁸ Brief von Artur Schnabel an American Consul General Marseille, Manchester, 19.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803, enthalten in Brief von Dessau an American Consul General, Marseille, 19.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803.

Ernst Krenek meinte in seinem Schreiben:

Dear Sir,

It was brought to my attention that Mr. Leibowitz, Cannes (A. M), Clair Logis, Rue Rouaze, intends to come to the United States in account of a contract forwarded to him, to teach music in New York City. I am convinced that the outstanding of Mr. L. as a composer, his excellent knowledge of the musical art and his agreeable character will enable him to be an interesting teacher and to make valuable contributions to the musical life of this country in general. I would appreciate it very highly if you would make it possible for M. L. to come to America.

Nov. 10. 1940

Ernst Krenek Professor of Music.²⁵⁹

All diese Schreiben wurden im November 1940 verfasst und stellten eine einhellige Empfehlung für die Unterrichtstätigkeit von Leibowitz in New York aus. Dessau leitete diese an das Amerikanische Generalkonsulat in Marseille weiter und schickte Leibowitz jeweils die Kopien davon,²⁶⁰ in der Überzeugung, dass er Leibowitz mit seiner Familie bald in den USA sehen würde.²⁶¹ Dem Brief beigelegt war das Einreisevisum für Leibowitz.²⁶² Die Hoffnung Dessaus sollte sich jedoch nicht erfüllen. Leibowitz hatte keine Möglichkeit mehr dazu sich in Marseille einzuschiffen,²⁶³ da Portugal vollkommen unerwartet am 1. Oktober 1940 die

²⁵⁹ Brief von Ernst Krenek an USA. [American] Consul General Marseille, o.O., 10.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803., enthalten in Brief von Dessau an American Consul General, Marseille, 10.11.1940, AdK, PDA 1.74.1803.

²⁶⁰ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 6.11.1940, AdK, PDA 1.74.1881.15.

²⁶¹ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 19.11.1940, AdK, PDA 1.74.1881.16.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 24.5.1941, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

Transitvisa um eine beträchtliche Anzahl reduzierte. Am 15. Juli 1941 sperrte es seine Konsulate in den von den Deutschen oder Italienern kontrollierten Gebieten und riegelte kurze Zeit später seine Grenze für Flüchtlinge dieser Länder ab.²⁶⁴ Da Leibowitz keine französische Staatsbürgerschaft besaß, befand auch er sich im Flüchtlingsstatus.

Wenig später, im Sommer des Jahres 1941, unternahm Dessau den nächsten Versuch, seinem Freund Leibowitz bei der Ausreise behilflich zu sein. Wieder bat er Schönberg um ein Schreiben, das Leibowitz' positive Charaktereigenschaften und den Wert seiner Arbeiten darstellen sollte. Weiters sollten diesmal moralische Zeugnisse von den amerikanischen Staatsbürgern Rudolf Kolisch und Beveridge Webster zur Emigration helfen. Die genaue Ursache für die Schwierigkeiten bezüglich des Visumantrags erklärte Dessau folgendermaßen:

René Leibowitz, für den Sie sich derzeit in so hochherziger Weise eingesetzt haben, sollte gerade sein Visum erhalten, als die neuen Bestimmungen herauskamen, auf Grund derer in Washington beim State Departement alle Schriftsätze noch einmal eingereicht werden müssen.²⁶⁵

Obwohl es im Sommer 1941 nur noch sehr eingeschränkt möglich war, Personen aus Europa zur Emigration zu verhelfen, wollte Dessau in seinen Anstrengungen um die Befreiung seines Freundes nicht nachlassen. In seinem Brief an Schönberg fügte er hinzu:

²⁶⁴ LABERNÈDE, a.a.O., S. 446-448.

²⁶⁵ Brief von Dessau an Schönberg, New York, 24.7.1941, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Ich weiss, wie unendlich schwierig es sein wird, jetzt noch jemanden aus Europa heraus zu bekommen. Aber ich darf in meinen Anstrengungen um die Befreiung meines Freundes Leibowitz nicht nachlassen. Ich bitte Sie, mein hochverehrter Meister, mir noch einmal hilfreich beizustehen. Bitte lassen Sie mir ein Schreiben zukommen, das Leibowitz besonders empfehlen, seine Charaktereigenschaften loben und den Wert seiner Arbeiten betonen soll. Er wird sicherlich nie dem Amerikanischen Staat zur Last fallen. Sein einziges Tun und Denken ist Musik.²⁶⁶

Auch Beveridge Webster und Rudolf Kolisch legten neben Schönberg in ihrer Eigenschaft als amerikanische Staatsbürger moralische Zeugnisse für Leibowitz ab.²⁶⁷ Die von Dessau unternommenen Anstrengungen bezüglich der nötigen Papiere waren wiederum zeitaufwendig. Bis zum folgenden Jahr 1942 setzte sich Dessau, der sich große Sorgen um Leibowitz und dessen Familie machte,²⁶⁸ gemeinsam mit Erich Itor Kahn, dessen Emigration geglückt war und der seit 5. August 1941 in New York lebte²⁶⁹, für die Ausreise der Familie Leibowitz aus Frankreich nach Amerika ein. Erst am 31. Juli 1942 teilte Dessau Leibowitz mit, dass er innerhalb der nächsten vier Wochen die nötigen Papiere von Washington für Leibowitz erhalten sollte.²⁷⁰ Zum besagten Zeitpunkt verließen immer noch vereinzelt Schiffe Lissabon in Richtung USA.²⁷¹

Bedingt durch den Krieg brach ab September 1942 der Kontakt zwischen Leibowitz und Dessau ab, was eine Verkettung unglücklicher Zufälle zur Folge

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl. dazu Briefe von Dessau an Kahn von 5.9.1942 bis 16.11.1944, in: ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 66-70.

²⁶⁹ ALLENDE-BLIN, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 70.

²⁷⁰ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 31.7.1942, AdK, PDA 1.74.1882.9.

²⁷¹ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 3.2.1942, AdK, PDA 1.74.1882.6.

hatte. Schon im Zeitraum zwischen September 1941 und Jänner 1942 hatte keiner der von Dessau verfassten Briefe Leibowitz erreicht.²⁷² Während Françoise Leibowitz und der gemeinsamen Tochter Tamara schon längst ein Ausreisevisum ausgestellt worden war, hatte Leibowitz darauf noch warten müssen. Dessau hatte inzwischen durch Kahn die zweite schriftlich beeidigte Erklärung für Leibowitz²⁷³ und die Weisung von Washington bekommen.²⁷⁴ Als Leibowitz somit die erforderlichen Dokumente erhalten hätte, erreichte ihn der diesbezügliche Brief Paul Dessaus nicht mehr und die Visa seiner Familie waren abgelaufen. Es gibt Hinweise, dass Leibowitz zu einem späteren Zeitpunkt doch noch ein Visum ausgehändigt bekam, er jedoch seine Frau Françoise und seine Tochter Tamara nicht alleine in Frankreich zurücklassen wollte. Tatsache war, dass die Familie Leibowitz weiterhin gemeinsam in Frankreich versteckt leben musste.²⁷⁵ Leibowitz war Dessau für seinen Einsatz und die unternommenen Anstrengungen unendlich dankbar, doch hegte er bereits im Jahr 1940 kaum mehr Hoffnung, dass die Ausreise gelingen würde.²⁷⁶

3.3.3. Im Untergrund

Nach dem ersten gescheiterten Ausreiseversuch im Mai 1941 hatte er Cannes verlassen und lebte mit seiner Familie – und mit einem falschen Personalausweis

²⁷² Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 14.3.1942, AdK, PDA 1.74.1882.7.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 31.7.1942, AdK, PDA 1.74.1882.9.

²⁷⁵ Schreiben von Cora Leibowitz an die Verf., 24.11.2005.

²⁷⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Cannes, 7.10. 1940, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

ausgestattet – versteckt in St. Tropez.²⁷⁷ Der wunderschöne Ort St. Tropez machte die Not, in der sich Leibowitz und seine Familie befanden, erträglich.²⁷⁸ Durch Lebensmittelkarten diverser Hilfsorganisationen und von Paketen seiner Freunde wie beispielsweise Paul Dessau, wurde er soweit unterstützt, dass er die Kriegsjahre einigermaßen überstehen konnte. Oft kamen jedoch die Pakete, welche neben Nahrung und Kleidungsstücken auch Notenpapier beinhalteten, mit so großer Verspätung an, dass viele Lebensmittel bereits verdorben waren. Ursache dafür war die große Verzögerung bei der Postzustellung, die für Briefe oder Pakete aus Übersee während der Kriegsjahre bis zu zwei Monate benötigte.

Am 9. Juni 1942 verfasste Leibowitz aus St. Tropez einen Brief an Dessau, in dem er ihn um Notenpapier bat und ihm ein wenig von seinem Leben berichtete. Da Leibowitz einer Generation angehörte, die gewohnt war, sich nicht viel über ihr eigenes persönliches Befinden zu äußern, berichtete er seinem Freund über seine Tochter Tamara, die mittlerweile fünf Jahre alt war und sich so prächtig entwickelte, dass Leibowitz mit ihrem musikalischen Unterricht beginnen wollte. Zum großen Bedauern stand Leibowitz dafür kein Klavier zur Verfügung. Sein Bruder Joseph, der sich auch in St. Tropez versteckte, hatte mittlerweile zwei Kinder und arbeitete an Gedichten, Übersetzungen und Artikeln. Außerdem dirigierte er einen kleinen Kirchenchor, wo er auch Harmonium spielte.²⁷⁹

Einen kleinen Beitrag zum Lebensunterhalt leistete René Leibowitz unter anderem durch Nachhilfestunden verschiedenster Art. Dazu gehörten Fächer wie Musik- und Harmonielehre, Kontrapunkt, Gesang, aber auch Englisch- und

²⁷⁷ Brief von de Schloezer an Leibowitz, Amelie les Bains, 12.11.1941, PSS, RL, Mikrofilm 090-1382.

²⁷⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, St. Tropez, 9.6.1942, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁷⁹ Ebd.

Deutschunterricht, Kunstgeschichte und Mathematik.²⁸⁰ Eine weitere Verdienstmöglichkeit war das Schreiben von Artikeln für musikalische Fachzeitschriften wie beispielsweise den *Cahiers du Sud*. Leibowitz erklärte Dessau, dass es ihm und seiner Familie den schwierigen Umständen entsprechend gut ginge.²⁸¹ Dennoch war er auf die Unterstützung seiner Freunde, denen die Emigration gelungen war, angewiesen.

Wie Leibowitz Erich und Frida Kahn mitteilte, setzte er neben dem Kampf ums tägliche Überleben seine Studien der Werke Schönbergs mit Verbissenheit fort und verfasste eigene Schriften und Kompositionen wie das *Konzert für Violine und Klavier*,²⁸² welches Alban Berg, Erich Itor Kahn und Paul Dessau gewidmet war und woran Leibowitz die vergangenen zehn Monate gearbeitet hatte.²⁸³ Zudem erarbeitete sich Leibowitz am Klavier Partituren Schönbergs (*Gurrelieder*), Bergs (*Wiegenlied* aus *Wozzek*) und Mahlers.²⁸⁴ Durch diese intensive und kontinuierliche Beschäftigung konnte er einerseits sein Wissen in diese Materie vertiefen, andererseits gab sie ihm neben seiner Familie die Kraft, die langen Kriegsjahre durchzuhalten und zu überstehen. So entstand ein Großteil seiner musiktheoretischen Schriften wie *Schoenberg et son école*,²⁸⁵ *Introduction de la musique de douze sons. Les Variations pour Orchestre op. 31 d' Arnold*

²⁸⁰ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

²⁸¹ Brief von Leibowitz an Dessau, St. Tropez, 9.6.1942, AdK, PDA 1.74.2040.

²⁸² Vgl. dazu Double Concerto for Violin, Piano and 17 Instruments, in: René Leibowitz. 1913-1972. A Register of His Music and Writings, a.a.O., S. 23.

²⁸³ Brief von Leibowitz an Kahn, St. Tropez, 9.6.1942, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ LEIBOWITZ, Schoenberg et son école. L'etape contemporaine du langage musical, Paris, 1947; ders., Schoenberg and his School. The contemporary stage of the language of music, engl. Übersetzung v. Dika Newlin, New York 1949.

Schoenberg²⁸⁶ und ein Großteil seiner Operngeschichte *Histoire de l'opéra*,²⁸⁷ welche im folgenden Kapitel noch eingehend erläutert werden. All diese Werke sollten nach 1944 einen entscheidenden Einfluss auf die neue Komponistengeneration ausüben.²⁸⁸ Weiters entstanden im Untergrund zahlreiche Kompositionen, die an dieser Stelle nochmals zu nennen sind: das *Streichquartett op. 3*, die *Sinfonie op. 4*, das *Konzert op. 5*, *Six mélodies op. 6*, *Tourist Death op. 7*, *Vier Stücke op. 8 für Klavier*, *Trois mélodies op. 9 für Sopran und Klavier* (Text von Pablo Picasso) und das *Chamber Concerto op. 10*.

Mut, den Krieg zu überstehen, gaben ihm auch seine Freunde Dessau und Kahn. Wie Leibowitz in einem Brief festhält, den er während der Kriegszeit in St. Tropez verfasst hatte, war deren Freundschaft das Schönste, was ihm passieren konnte. Leibowitz zog, um seine Empfindungen darzustellen, ein Zitat von A. Schönberg aus dem Programmbuch für *Wozzek* heran: „so fest, so verlässlich, so liebevoll, wie nichts Besseres auf dieser Welt zu finden ist.“²⁸⁹

3.3.4. Im Widerstand

Während des Krieges hatten sich René und Françoise Leibowitz einer Widerstandsbewegung angeschlossen. Dort arbeitete Françoise Leibowitz auch und verdiente etwas Geld, damit sie notdürftig leben konnten.²⁹⁰ Erzählungen zufolge trug Leibowitz den Decknamen René Hubert le Beau de Montalet. Der Vorname wurde deswegen beibehalten, um im Falle eines Ansprechens auf der Straße durch

²⁸⁶ LEIBOWITZ, Introduction a la musique de douze sons, a.a.O.

²⁸⁷ LEIBOWITZ, Histoire de l'opéra, Paris 1957.

²⁸⁸ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

²⁸⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, St. Tropez, 9.6.1942, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

²⁹⁰ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 25. 1.1945, AdK, PDA 1.74.2038.1.

das automatische Umdrehen nicht auffällig zu werden.²⁹¹ Eine diesbezügliche Anfrage an das *Bureau Résistance et Seconde guerre mondiale, Ministère de la Défense* wurde dahingehend beantwortet, dass nur in der Résistance tätige Personen, die bei der Befreiung Frankreichs verstorben sind, als Widerstandskämpfer erfasst sind.²⁹² Gegen Kriegsende wurde aufgrund der immer prekärer werdenden politischen Umstände der Aufenthalt für René Leibowitz in St. Tropez, das damals noch ein kleiner Ort war, zu gefährlich. Da es wesentlich leichter war, sich in einer Großstadt wie Paris zu verstecken, verließ René Leibowitz im Februar 1944 sein Versteck in St. Tropez, um nach Paris zu gehen. Die Suche nach einem Unterschlupf für seine Familie erwies sich aber als schwierig. Zuerst dachte Leibowitz daran, zu seinem Freund Michel Leiris zu gehen. Da in dessen Wohnung schon zwei Personen zusätzlich untergebracht waren, wurde er von seinem Freund Georges Bataille in einem Atelier in der Cour de Rohan aufgenommen.²⁹³ Dieser war aufs Land gefahren und so konnten René und Françoise Leibowitz mit ihrer Tochter dort bleiben. Leibowitz lebte für einige Wochen im Verborgenen, ohne die Wohnung verlassen zu können. In seiner damaligen Situation war es undenkbar, spazieren oder an einen öffentlichen Ort zu gehen.²⁹⁴ Das Leben der Familie Leibowitz war während der Okkupation extrem hart. Dennoch hatten sie Glück, denn Leibowitz' Bruder Joseph hatte im Gegensatz zu ihnen unglücklicherweise einer Verhaftung in Südfrankreich nicht entgehen können. Alle Versuche von René Leibowitz, Informationen über den Verbleib

²⁹¹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

²⁹² Schreiben des *Bureau Résistance et Seconde guerre mondiale, Ministère de la Défense* (Nathalie Genet-Rouffiac) an die Verf., 24.1.2008.

²⁹³ Aliette ARMEL, Michel Leiris, Paris 1997, S. 436.

²⁹⁴ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 25.1.1945, AdK, PDA 1.74.2038.1.

seines Bruders zu erhalten, waren umsonst. Die französische Schriftstellerin Simone de Beauvoir hält in ihren Memoiren dazu Folgendes fest:

Die Freundschaften, die wir gegen Ende des Krieges geschlossen haben, sind nicht willkürlich zustande gekommen. Giacometti lernten wir durch Lise kennen, andernfalls würde Leiris uns mit ihm bekannt gemacht haben. Wir liebten Leiris' Bücher, und Sartre arbeitet mit ihm im „Comité National des Écrivains“ [C. N. È.] zusammen. Durch ihn wurden wir mit Salacrou, Bataille, Limbour, Lacan, Leibovitz[sic] und Queneau bekannt, die alle der intellektuellen Résistance angehörten.²⁹⁵

Als Zeichen des Widerstands ist auch die von Leibowitz getätigte Aufnahme des Bläserquintetts von Arnold Schönberg zu sehen, die er im besetzten französischen Rundfunk um 6.00 morgens vor Öffnung der Studios unternommen hatte, und deren Sendung nach der Befreiung von Paris zu einem hochsymbolischen Akt geriet. In einem von Leibowitz verfassten Brief berichtete er Jean-Paul Sartre die Umstände dieser Aufnahme folgendermaßen:

Sie werden sich daran erinnern, dass ich schon in der Zeit, als ich untertauchen musste, eine Aufnahme im „Studio d'essai“ (während einer seltsamen Sitzung, die um 6 Uhr früh statt fand!) vom ersten Satz des Quintetts für Blasinstrumente gemacht habe. Unglücklicherweise haben mich die damaligen Verhältnisse daran gehindert, die Arbeit zu beenden.²⁹⁶

Der französische Flötist Jean Pierre Rampal, der unter Leibowitz zahlreiche Aufnahmen wie beispielsweise *Pierrot lunaire op. 21* im Jahr 1949 tätigte, war auch damals einer jener jungen Musiker, der bei der Aufführung des Bläserquintetts

²⁹⁵ Simone DE BEAUVOIR, *Alles in Allem*, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 32 f.

²⁹⁶ Brief von Leibowitz an Jean-Paul Sartre, Paris, 12.12.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

von Schönberg mitwirkte. Rampal erwähnte, dass es einen Sender in der Rue du Bac in Paris gab, der von Herman Moyens, der nach dem Krieg Produzent im französischen Rundfunk war, initiiert wurde. Da keine Genehmigung von den Deutschen vorhanden war, wurden Aufnahmen verbotener Komponisten in der Nacht für Sendungen gemacht, die für Amerika bestimmt waren.²⁹⁷ Und tatsächlich zeigt das *bottin de commerce* aus dem Jahr 1944, dass sich in der Rue du bac Nummer 109 die Radiostation *Radio Bac* befand.²⁹⁸

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie es eigentlich zu diesem starken Interesse des jungen Leibowitz für das Werk Arnold Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule kommen konnte? Möglicherweise wurde seine Neugierde für zeitgenössische Musik durch seinen Lehrer Pierre Monteux motiviert. Dieser war dafür bekannt, dass er in den Konzerten des Pariser Symphonieorchesters, dessen musikalischer Leiter er war, immer wieder zeitgenössische Kompositionen aufführte, was nicht nur Werke junger französischer Musiker, sondern auch solcher nicht-französischer Komponisten wie beispielsweise Ernst Toch oder Bela Bartok betraf. Auch Kindheit und Jugend hatten Leibowitz geprägt, da er aufgrund wechselnder Wohnsitze nicht allein durch die französische Musikästhetik beeinflusst worden war. Von daher brachte Leibowitz schon einmal ganz andere Voraussetzungen und einen anderen Zugang sowohl zur Musikästhetik des deutschsprachigen Raums als auch im Speziellen zur Musik Schönbergs mit.

Der entscheidende Impuls für Leibowitz' Interesse an der Zweiten Wiener Schule war jedoch jene 1931 in Berlin erlebte Aufführung des *Pierrot lunaire op. 21*,

²⁹⁷ Jean-Pierre RAMPAL, *Erinnerungen*, Zürich [u.a.] 1995, S. 60.

²⁹⁸ *Le Bottin du Commerce* 1944, S.43, Bestand der *Bibliothèque des Archives*, Paris, online unter URL: http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6035&document_type_id=5&document_id=12923&portlet_id=13533 (15.3.2010).

obwohl – oder gerade weil – diese heftige und widersprüchliche Reaktionen hervorgerufen hatte. Lehnte er die Dodekaphonie zu Beginn noch ab,²⁹⁹ sollte sie danach zum zentralen Bestandteil in seinem Leben werden. Diese Aufführung hinterließ einen dermaßen tiefen und prägenden Eindruck, dass sie der Auslöser für Leibowitz' lebenslange und intensive Beschäftigung mit der Musik Schönbergs war und er zur Überzeugung gelangte, dass Schönbergs Musik und dessen Kompositionstechnik der Dodekaphonie die logische Weiterentwicklung der Musik war. Den musikalischen Fortschritt, den er der Musik Schönbergs beimaß, verglich er Jahre später mit dem Fortschritt eines Johann Sebastian Bach.³⁰⁰

Arnold Schönberg hatte einen großen Ruf, da er als der Begründer eines neuen Tonsystems, der Dodekaphonie, galt. Dennoch zählte er mit seinen Schülern zur Avantgarde, die trotz des Bekanntheitsgrades der Musik Schönbergs nur einem kleinen Kreis zugänglich war. Durch die politische Entwicklung jener Jahre sollte Leibowitz mit vielen Komponisten und Interpreten des Schönberg-Kreises in Berührung kommen. Als er 1936 Rudolf Kolisch, Paul Dessau und Erich Itor Kahn kennenlernte, wurde er mit der Zweiten Wiener Schule sozusagen indirekt vertraut gemacht. Dieser Zugang war ein Glücksfall, da Kahn und Kolisch als Interpreten, Letzterer als Schwager Schönbergs, alle Informationen aus erster Hand hatten. Leibowitz konnte somit nicht nur viel über die Lehre und Kompositionen Schönbergs erfahren, darüber hinaus bestärkte die Begegnung mit diesen Persönlichkeiten und deren Schicksale Leibowitz in seiner Leidenschaft zur Musik Schönbergs.

²⁹⁹ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 28.7.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.1.

³⁰⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Es ist an dieser Stelle davon auszugehen, dass Leibowitz' eigene jüdische Herkunft eine wesentliche Rolle mit seinem völligen Bekenntnis zu dieser Musikrichtung spielte. Die politische Lage, in der sich Arnold Schönberg, Rudolf Kolisch, Paul Dessau und viele mehr ab dem Jahr 1933 befanden, hatte auch in künstlerischer Hinsicht zu einer eindeutigen Stellungnahme an der Seite des politischen Widerstandes bei Leibowitz geführt. Die kompositorische Nähe zu Schönbergs Werk war für René Leibowitz, der während des Holocausts selbst verfolgt wurde, Zeichen des geistigen und aktiven Widerstandes. Bereits 1938 hatte er – wie bereits erwähnt – gemeinsam mit Kahn und einigen anderen Kollegen eine Gruppe in Paris gegründet, die zum größten Teil aus Zwölftonkomponisten bestand und die gemeinsame Konzerte in Paris gab.³⁰¹ Die Dodekaphonie war für Leibowitz dabei weit mehr als nur Kompositionstechnik. In einem Brief an Erich Schmid schrieb er folgende Zeilen, in denen er seiner Überzeugung in ganz konkreter Weise Ausdruck verlieh:

Die Gewissheit, musikalisch einer höheren und guten Lehre zu gehorchen wie es unser Fall ist, gibt uns doch viel Zuversicht. Die Schönbergsche Lehre hat da würcklich [sic!] etwas ausserordentliches erreicht, und wenn ich die ganzen Pariser Komponisten sehe die alle überhaupt keine Ahnung haben wohin sie überhaupt gehen (sogar technisch nicht) dann beneide ich sie ganz und gar nicht obgleich es den meisten, materiell, viel besser geht als mir und als es mir vielleicht je gehen wird.

Ich bin wahrhaftig kein Fanatiker, Chauvinist oder dergleichen, aber ich bin fest überzeugt das 1° die Zwölftontechnik die einzige, heute richtige ist, 2° dass man nur noch unter denen die Schönbergs Lehre folgen Musiker finden kann die ihre künstlerische Ehrlichkeit bewahrt haben, (ich weiß nicht ob ich mich gut ausdrücke) deswegen möchte

³⁰¹ Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 28.7.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.1.

ich auch unsere Konzerte weiter führen obwohl gar keine Hoffnung besteht dass wir uns irgendwie durchschlagen werden. Aber wenn von jedem von uns nur ein Werk aufgeführt wird so ist doch damit schon etwas getan.³⁰²

Bereits 1938 hatte sich für Leibowitz die Tatsache klar herauskristallisiert, dass die unter den Nationalsozialisten verbotene Dodekaphonie jene Kompositionstechnik darstellte, die für ihn persönlich Gültigkeit besaß. In seinem Vorwort zu *Schoenberg et son école* erklärte Leibowitz, dass die Dodekaphonie den einzig genuinen und unvermeidlichen Ausdruck der Musikunst der Zeit darstellte.³⁰³ Das eigene Schicksal der Kriegsjahre, während jener er jahrelang dem Terror und der Verfolgung ausgesetzt war, konnte diese Überzeugung nur bestärken:

You will understand that the sole existence of your art has been for years (and most probably still will be) the main fact which has permitted me to “go on”. At times when not only external circumstances but also (which is even worse) my own work have given me good reasons to despair, your scores have been the source of fresh strength, thanks to which I found it possible to hope for better times.³⁰⁴

Gerade der strenge Aufbau der Musik gab Leibowitz in Zeiten größter persönlicher Schwierigkeiten und Unruhen Halt und Hoffnung auf bessere Zeiten. War die Dodekaphonie zunächst ein politisches Signal gegen die Tyrannei, wandelte sie sich im Laufe der Jahre zum Religionsersatz und zur geistigen Heimat im Leben von Leibowitz. So war die Verehrung von Leibowitz für Schönberg

³⁰² Brief von Leibowitz an Schmid, Chorges, 6.9.1938, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.2.

³⁰³ LEIBOWITZ, Schönberg u. seine Schule, a.a.O., S. 5.

³⁰⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

unbestritten groß und wurde zusehends größer: „Und so ist es meine grösste Sehnsucht - die ich nie aufgeben werde - Ihrer würdig zu sein und vielleicht auch - wenn nur in bescheidenem Masse - Ihnen zu ähneln.“³⁰⁵ Die Tatsache, der Zeit, in der Schönbergs Musik komponiert worden ist, anzugehören, erfüllte ihn mit Stolz.³⁰⁶ Und 1948 erklärte Leibowitz, das Jahrhundert wäre ohne Schönberg nicht dasselbe gewesen.³⁰⁷ Leibowitz war davon überzeugt, dass der von Arnold Schönberg entwickelte Kompositionsstil keine Privatsache ist, die nur Schönberg und einige wenige Komponisten betrifft. Er glaubte daran, dass jedem, dem das Erreichen der musikalischen Wahrheit und Richtigkeit mehr bedeutet als der eigene persönliche Erfolg, Schönbergs musikalische „Weltanschauung“ teilen musste:

I have the absolute certitude that your music and the musical language that you have created are not just a “private affair” concerning you and a few other composers, but that they are above all the latest and absolutely consequent expression of the great musical tradition which for centuries has produced the masterpieces that we love and admire. Thus for any musician of today who is actually conscious of the authentic laws of composition and for whom the achievement of musical „truth“ means more than personal succes [sic!], there can be no alternative. He must choose you and the musical „Weltanschauung“ that you represent.³⁰⁸

³⁰⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.7.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁰⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 10.4.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁰⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.9.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁰⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

René Leibowitz beantwortete die Frage, wieso er sich so sehr für die Musik Schönbergs und damit für die Dodekaphonie einsetzte, selbst in einem seiner an Arnold Schönberg gerichteten Briefe: „Ich habe bis jetzt all dieses getan weil ich es eben nicht anders konnte, weil es mir von einer höheren Macht diktiert war und weil ich es als das einzig richtige, echte und wertvolle empfand.“³⁰⁹ Durch den Krieg wurde Leibowitz in seiner Überzeugung gestärkt, sich weiter für die Dodekaphonie einzusetzen. War er schon vor dem Krieg von dieser Musik begeistert, wurde es durch sein Schicksal zum persönlichen Anliegen, sich für diese unter den Nationalsozialisten verfemte Musik stark zu machen, ihren Bekanntheitsgrad zu fördern und dadurch letztendlich neue Anhänger zu gewinnen. Dieser Einsatz sollte das Lebensziel von René Leibowitz werden. Schönberg gegenüber versicherte er:

You may be assured however that in return all of my time is and will continue [sic!] to be given to the task of having your music understood and appreciated by all the people I directly or indirectly come in touch with. Devoting myself to such a task with all my means (as a teacher, a critic, a conductor and also as a composer), I have the feeling that I accomplish the one and only thing a real musician of today ought to do, without committing the error to believe that there is anything „heroic“ or glorious about my attitude. It is a fact that if I did not do that, somebody else sooner or later would do the same thing over here.³¹⁰

Wie in der Biographie noch dargestellt werden wird, begann sich Leibowitz mit all seinen Kräften für das Werk Schönbergs, Weberns und Bergs einzusetzen.

³⁰⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 9.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³¹⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

Dieser Einsatz sollte in seiner Funktion als Interpret, Musiktheoretiker und Pädagoge erfolgen. Nachdem Frankreich im Sommer 1944 wieder seine Unabhängigkeit erlangt hatte, gelang es Leibowitz im November 1944 endlich eine komplette Aufnahme des Bläserquintetts von Schönberg zu leiten. Leibowitz beschrieb seinen Eindruck der Aufnahme folgendermaßen:

[...] et je crois être arrivé à communiquer une partie de mon enthousiasme à mes musiciens qui – virtuoses de premier rang – n’avaient jamais joué de pareille musique. Bien sûr l’enregistrement n’est pas aussi parfait que je l’eusse voulu, mais il n’est tout de même pas trop mauvais. L’exécution qui eut bien quelques jours plus tard au concert me satisfait davantage et j’ai l’impression que malgré le ton tout à fait incompréhensif et hostile de la presse parisienne à l’égard de ce concert, celui-ci a réussi à faire de nouveaux adeptes.³¹¹

([...] und ich glaube es geschafft zu haben, meinen Musikern-alle erstklassige Virtuosen- etwas von meinem Enthusiasmus vermittelt zu haben, denn sie hatten so eine Musik noch nie gespielt. Sicher ist die Aufnahme nicht so perfekt wie ich es mir vorgestellt hatte, aber sie ist trotzdem gar nicht so schlecht. Die Ausführung im Konzert, die einige Tage später in Paris stattfand, gefällt mir besser, und ich habe den Eindruck, trotz des unverständlichen und feindseligen Tons der Pariser Presse dem Konzert gegenüber, dass dieses Erlebnis neue Anhänger gewonnen hat.)

Trotz zahlreicher Widerstände, die ihm seitens der Presse und von Musikerkreisen entgegengebracht wurden, bestärkte ihn dieses Erlebnis, seinen Weg zur Bekanntmachung der Kompositionen der Zweiten Wiener Schule fortzusetzen.

³¹¹ Brief von Leibowitz an Jean-Paul Sartre, Paris, 12.12.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

4. 1944 BIS 1947: IM PARIS DER NACHKRIEGSZEIT

4.1. Spuren des Kriegs - Reorganisation

Im Juni 1944, nachdem die Alliierten in der Normandie gelandet waren und so das Ende der Okkupation signalisierten,³¹² gelang es René Leibowitz durch Zufall, eine Wohnung für sich und seine Familie in der Nähe vom Theater *Odeon* und des *Jardin du Luxembourg* in der Rue de Condé 15, im VI. Bezirk in Paris zu finden.³¹³ Nur mit Hilfe ihrer Freunde, welche ihnen Möbel und ein Klavier geborgt hatten, war es ihnen möglich die Wohnung mit den nötigsten Gegenständen einzurichten.³¹⁴ Die Freude über das Ende des Krieges und der Befreiung von der deutschen Besatzungsmacht war in der französischen Bevölkerung anfangs immens. Doch bald sollte sich diese wieder legen. Ernüchert erkannte man, dass sich am beschwerlichen Alltag der Kriegsjahre kaum etwas verändert hatte, da die Lebensbedingungen in der Pariser Nachkriegszeit sehr hart waren. Generell war das Leben unvorstellbar teuer geworden. Die Kleidung der Familie Leibowitz war wie bei so vielen anderen Personen unzureichend, Kälte und mangelnde Nahrung führten zu Mut- und Hoffnungslosigkeit. Die Beschaffung dieser lebensnotwendigen Utensilien war zwar möglich, doch sehr schwierig und fast unerschwinglich. Für den Kauf von Schuhen benötigte man beispielsweise einen Monatslohn. Um Lebensmittel zu erhalten, musste man sich weiterhin lange geduldig in einer Reihe anstellen und es war schwierig, unverdorbenes Essen zu

³¹² Enzyklopädie des Holocaust, a.a.O., S. 484.

³¹³ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 25.1.1945, AdK, PDA 1.74.2038.1.

³¹⁴ Ebd.

bekommen. Noch immer erhielt Leibowitz in dieser Situation Unterstützung von seinen beiden Freunden Paul Dessau und Erich Itor Kahn, welche aus den USA – so oft sie konnten – Pakete mit Lebensmitteln, Kleidung und Notenpapier nach Paris sandten.³¹⁵ Leibowitz und seine Frau Françoise waren dafür immer sehr dankbar, da auch Grundnahrungsmittel wie Reis, Zucker, Milch, Fett miteingepackt waren. Leider benötigten jene Pakete, die man mit großer Ungeduld erwartete, bis zu ihrer Ankunft in Paris noch immer bis zu zwei Monate. Trotz dieser Hilfestellung war die Ernährung aber unzureichend und der jahrelange Nahrungsmangel hatte bei der Familie Leibowitz in gesundheitlicher Hinsicht gewaltige Spuren hinterlassen. Leibowitz' Tochter Tamara war blass und mager, Françoise Leibowitz litt an Zahnskorbut, chronischer Bronchitis und ständigen Kopfschmerzen. Nach vier brutalen Jahren deutscher Okkupation und dem physischen und psychischen Leid der Kriegszeit ertrug man die anhaltend schwierigen und harten Lebensumstände immer weniger. Vor allem die kalten Wintermonate setzten der Bevölkerung zu. Neben dem mühseligen Alltag versuchte die junge Familie Leibowitz eine gewisse Normalität in ihr Leben zu bringen, indem sie weiterhin Freunde wie Jean-Paul Sartre, Merlau-Ponty, die Leiris, Limbours und Queneaus trafen. Zudem verfolgte man mit Interesse das intellektuelle Leben von Paris, wo besonders die Philosophie einen großen Aufschwung erlebte.³¹⁶

Da die allgemeine Versorgungslage in Paris sehr schlecht war und sich dadurch die Lebenserhaltungskosten erhöht hatten, konnte Leibowitz, trotz permanenter

³¹⁵ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2; vgl. auch Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 7.3.1947, AdK, PDA 1.74.2038.8 sowie Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 17.6.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³¹⁶ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 7. 3.1947, AdK, PDA 1.74.2038.8.

Arbeit, nur mit großer Mühe den Lebensunterhalt für sich und seine Familie bestreiten. Dabei ging er vielen verschiedenen Arbeiten nach wie seiner Unterrichtstätigkeit, der Organisation von Konzerten, dem Verfassen von Artikeln für Zeitschriften wie beispielsweise *Le Temps Modernes* oder *L'Arche*. Zusätzlich arbeitete Leibowitz fürs Radio³¹⁷ und spielte als Barpianist in Nachtclubs am Montmatre.³¹⁸ Demgemäß stand ihm auch nur wenig Zeit fürs Komponieren zur Verfügung. Dennoch fand Leibowitz die Zeit, sich mit seiner Tochter Tamara zu beschäftigen und sich um ihre musikalische Ausbildung zu kümmern. Diese beherrschte am Klavier schon einiges an Literatur wie Stücke aus dem Notenbüchlein von Anna Magdalena Bach, den kleinen Präludien von J. S. Bach oder den *Wilden Reiter* von Robert Schumann. Es war für Leibowitz eine Selbstverständlichkeit, ihr ein Klavierstück Schönbergs, nämlich das Zweite der *Fünf Klavierstücke op. 19*, beizubringen.³¹⁹

Auch Françoise Leibowitz leistete einen entscheidenden Beitrag zum Lebensunterhalt. Ab dem Jahr 1945 war sie für die von Jean-Paul Sartre gegründete Zeitschrift *Les temps Modernes* als Sekretärin tätig, um ihre finanzielle Situation zu verbessern. Aus diesem Grund war es ihr unmöglich, sich in jener Zeit auch noch der Malerei zu widmen.³²⁰

³¹⁷ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2.

³¹⁸ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

³¹⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 25. 9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³²⁰ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2.

4.2. Schicksalsschlag

Die Nachricht vom Tod seines Bruders traf René Leibowitz schwer. Nachdem der Kontakt zu diesem nach dessen Verhaftung im Juni 1944 abgebrochen war, hatte man mit aller Kraft versucht etwas über dessen Verbleib zu erfahren.³²¹ Da René Leibowitz jede Spur von ihm verloren hatte, konnte man nur Mutmaßungen anstellen, was Anlass zu größter Sorge gab. Bis zum 1. April 1945 hatte René Leibowitz noch immer keine Nachricht von Joseph Leibowitz erhalten.³²² Am 1. Juni 1945 informierte Françoise Leibowitz Dessau noch voller Freude darüber, dass sie gehört hätten, dass Joseph Leibowitz aus Auschwitz befreit wurde und auf seine Rückkehr wartete.³²³ Leibowitz selbst hatte noch Kahn mitgeteilt, dass sie sehr glücklich wären, seinen Bruder bald wieder zu sehen.³²⁴ Doch wenige Monate später erhielt Françoise Leibowitz vom Deportationsministerium die schreckliche Nachricht, dass Joseph Leibowitz verstorben war. Recherchen zufolge war Joseph Leibowitz nach seiner Festnahme mit dem Transport Nr. 76 am 30. Juni 1944 vom Sammellager Drancy nach Auschwitz deportiert worden.³²⁵ Von Drancy, das nordöstlich von Paris liegt, wurde in den Jahren 1941 bis 1944 die Mehrheit der französischen Juden und Roma weiter in die Vernichtungslager, meist nach Auschwitz deportiert. Nachdem Joseph Leibowitz dort bis zur Befreiung von Auschwitz am 27. Jänner 1945 festgehalten worden war, wurde er in ein Spital des

³²¹ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 25.1.1945, AdK, PDA 1.74.2038.1.

³²² Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2.

³²³ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.6.1945, AdK, PDA 1.74.2038.3.

³²⁴ Karte von Leibowitz an Kahn, undatiert [1945], EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³²⁵ Vgl. dazu Datenbank der *Mémorial de la Shoah. Musée, Centre de documentation juive contemporaine*, online unter URL:
<http://mms.pegasis.fr/jsp/core/MmsRedirector.jsp?id=32831&type=VICTIM> (15.3.2010).

polnischen Roten Kreuzes gebracht. Nach dreiwöchigem Aufenthalt verstarb er an den Folgen der schweren physischen Schäden, die er während seiner Internierung in Auschwitz erlitten hatte.³²⁶ Joseph Leibowitz hinterließ eine Frau und vier Kinder.³²⁷ Voller Verzweiflung berichtete Françoise Leibowitz ihrem Freund Paul Dessau in einem Brief von dieser Nachricht und ihrer Ratlosigkeit, wie sie den Tod von Joseph Leibowitz ihrem Mann mitteilen sollte.³²⁸ Wie Leibowitz auf diese schreckliche Nachricht reagierte, kann man sich nur vorstellen. Berichten zufolge soll René Leibowitz nie wieder über seinen Bruder gesprochen haben.³²⁹

4.3. Private Schwierigkeiten

Neben dem täglichen Kampf ums Überleben und jener schrecklichen Nachricht hatte Leibowitz mit anderen Problemen zu kämpfen. Diesmal betraf es seine Ehe. Leibowitz hatte durch seine Frau stets Unterstützung in seinen Projekten und in seiner kompositorischen Arbeit bekommen. Als Leibowitz im Frühling 1945 Überlegungen anstellte, ins Ausland zu gehen und sich diese im Herbst 1945 Richtung Mexiko konkretisierten, veranlasste Françoise Leibowitz ihren Mann in Paris zu bleiben.³³⁰ Sie teilte die Überzeugung ihres Mannes, dass die Dodekaphonie eine Sache war, die man unterstützen und verbreiten musste und ermutigte ihn, sich weiterhin in Paris mit der Verbreitung der Dodekaphonie

³²⁶ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 8.9.1945, AdK, PDA 1.74.2038.4; vgl. auch Schreiben des Direktors des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau (Jerzy Wroblewski) an die Verf., 1.9.2006.

³²⁷ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 25.1.1945, AdK, PDA 1.74.2038.1.

³²⁸ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 8.9.1945, AdK, PDA 1.74.2038.4.

³²⁹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

³³⁰ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2; vgl. auch Brief von Françoise Leibowitz an Paul Dessau, o.O., 8.9.1945, AdK, PDA 1.74.2038.4.

auseinanderzusetzen und fortzufahren. Dennoch blieben die immensen Belastungen der vergangenen Jahre nicht ohne Auswirkungen auf ihre Ehe. Aus einem Brief geht hervor, dass Leibowitz und seine Frau bereits im April 1946 getrennt lebten.³³¹ Leibowitz war über die Situation sehr bekümmert und hoffte, dass sie wieder zueinander finden würden. Wie Leibowitz seinem Freund Dessau berichtete, durchlebte er sehr harte und traurige Monate, doch arbeitete er gerade in dieser Zeit unentwegt.³³² Die Arbeit war für ihn eine der wichtigsten Methoden, persönliche Krisen zu überstehen. Aus einem Brief von Françoise Leibowitz wird ersichtlich, dass auch sie über die Trennung nicht glücklich war.³³³ Wenige Monate später, im September 1946, konnte daher Leibowitz berichten, dass Françoise Leibowitz mit ihrer Tochter wieder zu ihm zurückgekehrt war, und zeigte sich über diese positive Entwicklung übergücklich.³³⁴

4.4. Einsatz für die Dodekaphonie

Aus all diesen Schicksalsschlägen heraus entwickelte Leibowitz jedoch eine Kraft, die ihn zu seinem Einsatz für die Dodekaphonie antrieb. An diesem Ziel, das Leibowitz nie aus den Augen verlor, arbeitete er unermüdlich weiter, da er darin den nötigen Halt in seinem Leben fand. In seinen Briefen gab er an, dass ihn die Arbeit von seinen Problemen ablenkt und ihm Hoffnung gab. Immer wieder

³³¹ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 14.4.1946, AdK, PDA 1.74.1884.2.

³³² Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 21.4.1946, AdK, PDA 1.74.2042.2.

³³³ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, Paris, [?]. [?].1946, AdK, PDA 1.74.2038.7.

³³⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.9.1946, AdK, PDA 1.74.2042.5.

bekundete er in seiner Korrespondenz, wie glücklich er war, dass es die Musik gab: „Heureusement qu’il y a la musique.“³³⁵

Nach Kriegsende beabsichtigte Leibowitz zwar zunächst, seine Tätigkeit als Orchesterdirigent nicht wieder aufzunehmen. Da er sechs Jahre lang nicht mehr dirigiert hatte, glaubte er, dass sich eine solche Anstrengung nicht mehr lohnen würde.³³⁶ Der mit Leibowitz befreundete Pianist und Komponist Artur Schnabel übte aber ausschlaggebenden Einfluss auf Leibowitz’ Entscheidung aus, wieder zu dirigieren, indem Schnabel zwei Briefe und ein Telegramm an Leibowitz richtete. Darin meinte er, dass man nicht das Recht hätte, das aufzugeben, wofür man bestimmt wäre.³³⁷ Schnabel war während des Krieges eine jener Personen, die für Leibowitz eine eidesstattliche Erklärung abgegeben hatten. Die Tochter Artur Schnabels hielt sich unter anderem zur gleichen Zeit wie René Leibowitz im Jahr 1939 in Vichy auf. Es ist anzunehmen, dass diese und Leibowitz dort Kontakt zueinander aufgenommen hatten, welcher durch Paul Dessau vermittelt worden war.³³⁸

Es gab indessen noch einen weiteren Impuls für Leibowitz’ Entscheidung, seine Dirigiertätigkeit wieder aufzunehmen. Er kannte von vielen Werken Schönbergs und der Zweiten Wiener Schule zwar die Partituren, jedoch hatte er bislang bei den wenigsten die Gelegenheit gehabt, diese in Form einer Aufführung oder Aufnahme zu hören. Jahre später sollte er den Grund, warum er wieder als Dirigent arbeitete, Arnold Schönberg gegenüber folgendermaßen formulieren: „Komisch, wenn ich denke dass ich überhaupt angefangen habe zu dirigieren um Ihre Werke gründlich

³³⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, o. O., o.D. [Poststempel: 5.2.1945], AdK, PDA 1.74.2041.1.

³³⁶ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Brief von Dessau an Leibowitz, New York, 7.12.1939, AdK, PDA 1.74.1880.15.

kennenzulernen [...].³³⁹ So sollte nach dem Krieg Leibowitz' Einsatz und seine Überzeugung für Schönbergs Werk, die sich während der Kriegsjahre noch weiter manifestiert hatte, ein zentrales Thema in seinem Leben werden. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist eine Karte, die Leibowitz am 27. April 1945 an Schönberg richtete und in der er sich über seine Tätigkeiten folgendermaßen äußerte: „Dear Sir, this is my first message to you after a long period against which we are reacting by giving all our time to the performance of your works. By we, I mean myself and my great friend Max Deutsch whom I have happily met again.”³⁴⁰ Mit diesen Worten drückte Leibowitz einen wesentlichen Punkt in seinem Leben aus, nämlich das Werk Schönbergs dem Publikum bekannt zu machen, indem er es in hoher qualitativer Ausführung präsentierte. Leibowitz war 1944 voller Tatendrang und Pläne für Schönbergs kompositorisches und musiktheoretisches Schaffen. Da er diesem nun endlich – ohne politisch verfolgt zu werden – nachgehen konnte, begann für Leibowitz in beruflicher Hinsicht eine höchst aktive Zeit.

4.5. Organisation von Konzerten

In jenen Jahren lag Leibowitz' Schwerpunkt in der Organisation von Konzerten, welche dem Publikum Kompositionen der Schönberg Schule zu Gehör bringen sollten. Leibowitz, der mit dieser Arbeit im Jahr 1944 begonnen hatte, gelang es

³³⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

³⁴⁰ Postkarte von Leibowitz an Schönberg, 27.4.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

bereits bis Juni 1945, trotz des ihm entgegengebrachten Widerstandes offizieller Kreise, drei Konzerte zu organisieren.³⁴¹

Im ersten dieser Konzerte, welches am 10. November 1944 im Salon des Kunsthistorikers Claude Halphen am Place du Palais Bourbon 5 um 17:30 stattfand,³⁴² standen die *Variationen für Klavier op. 27* von Anton Webern, *Fünf Klavierstücke op. 23* von Arnold Schönberg und *Trois mélodies op. 9 sur des poèmes de Pablo Picasso pour soprano et piano* von Leibowitz selbst auf dem Programm.³⁴³ Bei diesem Anlass trat die bekannte französische Sängerin Lucienne Tragin auf, die unter anderem mit Francis Poulenc zusammengearbeitet hatte. Den Klavierpart übernahm die Pianistin Jeanne Manchon-Theis, mit der Leibowitz wiederholt in den darauf folgenden Jahren kooperieren sollte.

Das zweite Konzert war ein Debussy-Schönberg-Festival, bei dem Leibowitz Schönbergs *Bläserquintett op. 26*, welches er bereits aufgenommen hatte, dirigierte.³⁴⁴ Der Artikel oder Beitrag zum Programmheft dazu, der von Leibowitz in der französischen Untergrundzeitung *Combat* unter dem Titel *Un festival Debussy-Schoenberg. Ce soir à la salle du Conservatoire* erschien, endete mit der Aussage, dass die Musik Schönbergs, insbesondere die Zwölftonmusik die einzige musikalische Sprache ist, die man sprechen könne.³⁴⁵ Laut den Berichten André Casanovas standen bei diesem Konzert im ersten Teil Schönbergs *Fünf Stücke für Klavier op. 23*, das *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 26*, die *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente (großes Orchester) op. 9* und

³⁴¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 27.6.1945, AdK, PDA 1.74.2041.2.

³⁴² Brief von Leibowitz an Charles Koechlin, Paris, 3.11.1944, MMM.

³⁴³ Vgl. dazu LEIBOWITZ. *Un musicien d'aujourd'hui*, a.a.O., S. 82.

³⁴⁴ Karte von Leibowitz an Kahn, undatiert [1945], EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁴⁵ LEIBOWITZ, *La Musique. Un festival Debussy-Schoenberg. Ce soir à la salle du Conservatoire*, in: *Combat*, 18.11.1944.

Herzgewächse (Maurice Maeterlinck) für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe op. 20 auf dem Programm. Im zweiten Teil folgten Leibowitz' Kammerkonzert op. 10 und Weberns *Symphonie op. 21*. Musiker dieses Konzerts waren Mitglieder des *l'Orchestre National* sowie abermals die Pianistin Jeanne Manchon-Theis.³⁴⁶ Die Aufführung, die am 18. November 1944 im Pariser Konservatorium stattfand, rief heftige Kritiken in der französischen Presse hervor. Eine davon stammte vom französischen Komponisten und Musikkritiker Roland Manuel. Dieser unterrichtete am Pariser Konservatorium, assistierte Strawinsky beim Schreiben von dessen theoretischen Schriften und war somit der Musik Strawinskys und des Neoklassizismus verbunden.

Ein Zufall führte dazu, dass Leibowitz den mit Erich Itor Kahn gemeinsamen Freund Max Deutsch wieder getroffen hatte, mit dem er das dritte Konzert organisierte. Max Deutsch, der am 17.11.1892 in Wien geboren wurde, war von 1913 bis 1922 mit Unterbrechungen Schüler Schönbergs in Wien und Berlin. Nachdem er 1924 nach Paris übersiedelt war, setzte er sich dort für französische Erstaufführungen von Kompositionen Schönbergs, Bergs und Weberns ein. In jenem Konzert, welches im Februar 1945 stattfand,³⁴⁷ wurden die *Drei Stücke für Klavier op. 1* von André Casanova aufgeführt. Dieser war ein Schüler Leibowitz', der als erster Zwölftonkomponist Frankreichs galt. Weiters kamen die *Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5* von Alban Berg, *Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7* und die *George-Lieder* von Anton Webern, *Drei Melodien* von Max Deutsch und das *Bläserquintett op. 26* Schönbergs zur Aufführung. In einem Brief an Kahn erwähnt Leibowitz zudem die Aufführung seines eigenen *Bläserquintett op. 11*,

³⁴⁶ André CASANOVA, Parti-pris de la musique, in: *L'Arche* 3.15 (1946), S. 139.

³⁴⁷ Dominique JAMEUX, Pierre Boulez, Paris 1984, S.29.

welches er für die Musiker, die während der deutschen Besatzung das Bläserquintett von Schönberg unter seiner Leitung aufgeführt hatten, komponierte.³⁴⁸ Der Veranstaltungsort dieses Konzerts war wieder der Salon des Kunsthistorikers Claude Halphen.³⁴⁹ Am 23. Oktober 1945 dirigierte Leibowitz im *Salle Gaveau* in Paris Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* und dessen *Scherzo für Streichquartett (F-Dur)*.³⁵⁰ Mitwirkende jenes Konzerts konnten nicht eruiert werden.³⁵¹ Mitten in den Vorbereitungen zu seinem nächsten Konzert, das für den 5. Dezember 1945 angesetzt war, erreichte Leibowitz die Nachricht vom Tod Anton Weberns, der am 15. September 1945 in Mittersill bei Zell am See von einem amerikanischen Soldaten erschossen worden war. Dieses Ereignis erschütterte Leibowitz zutiefst. Für ihn war einer der bemerkenswertesten Komponisten seiner Zeit verloren gegangen, was seiner persönlichen Ansicht nach ein Unglück für seine Musikergeneration darstellte. An Kahn richtete er folgende Worte:

N'avez-vous pas été éffondu par la mort de Webern? Cela m'a fait un grand coup. Quel malheur pour nous tous! Je crois que nous avons perdu là un des esprits les plus purs et les plus remarquables de notre époque. Triste époque.³⁵²

(Waren Sie nicht völlig niedergeschlagen durch den Tod von Webern? Es hat mir einen großen Schock versetzt. Welches Unglück für uns alle. Ich glaube, dass wir einen der reinsten und bedeutendsten Experten unserer Epoche verloren haben. Eine traurige Epoche.)

³⁴⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., o.D. [1945], EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., o.D. [um 5.2.1945], AdK, PDA 1.74.2041.1.

³⁴⁹ Antoine GOLEA, *Rencontres avec Pierre Boulez: avec trois hors-texte*, hg. von Martine CADIEU, Paris/Genève 1982, S. 27.

³⁵⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 27.6.1945, AdK, PDA 1.74.2041.2.

³⁵¹ Eine diesbezügliche Anfrage an den *Salle Gaveau* wurde am 23.1.2008 negativ beantwortet.

³⁵² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.11.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Am 5. Dezember 1945 leitete Leibowitz *Weberns Symphonie op. 21* im Pariser *Conservatoire à la salle de l'ancien Conservatoire* in der Reihe *Musique de Chambre*. Außerdem standen am Programm die *Kammersymphonie op. 9* und *Herzgewächse op. 20* für Sopran, Celesta, Harfe und Harmonium von Arnold Schönberg sowie Leibowitz' *Kammerkonzert für 9 Instrumente op. 10*, das Arnold Schönberg zu dessen 70. Geburtstag gewidmet war.³⁵³ Als Sängerin der *Herzgewächse op. 20* fungierte die Sängerin Lucienne Tragin, am Harmonium begleitet von Pierre Boulez, der Schüler von Leibowitz war.³⁵⁴ Bei den Spielern von Celesta und Harfe handelte es sich ebenfalls um Schüler von Leibowitz. Dieser bedauerte sehr, dass Schönberg diese Aufführung nicht hören konnte, da die Sopranistin nach seinen Angaben ganz ausgezeichnet war und auswendig sang.³⁵⁵ Am Ende des Konzerts wurde das Programm nochmals, diesmal in umgekehrter Reihenfolge gespielt, um den Zuhörern die Möglichkeit für ein besseres Kennenlernen dieser für sie völlig neuen Musik zu bieten.³⁵⁶

Organisiert hatte Leibowitz jenes Konzert wieder mit Max Deutsch, der diesen jeden Tag aufsuchte, um gemeinsam an der *Kammersymphonie op. 9* von Schönberg zu arbeiten. Die Proben zum Konzert begannen nach dem 20. November 1945. Beide verbrachten dabei zusammen eine sehr harte und anstrengende, aber wunderbar produktive Zeit.³⁵⁷ Am Ende beherrschte Leibowitz beispielsweise die *Kammersymphonie* so detailliert, dass er diese so gut wie auswendig konnte.³⁵⁸

³⁵³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 1.11.1945, AdK, PDA 1.74.2041.7.

³⁵⁴ GOLÉA, a.a.O., S. 28.

³⁵⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 18.11.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁵⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., o.D. [1945], EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Über den Ausgang des Konzerts war Leibowitz sehr zufrieden und beschrieb die Folgen Schönberg gegenüber im folgenden Briefausschnitt:

Künstlerisch und moralisch war mein letztes Konzert ein grosser Erfolg. Unter den jungen Musikern hier herrscht jetzt eine Begeisterung für Ihre Werk (sowohl auch für Bergs und Weberns Schaffen) von der Sie gar keine Ahnung haben können. Es ist auch all das gar nicht oberflächlich sondern ein ernsthafter Wille aus Ihrer Musik zu lernen was man von allen grossen Meistern lernen muss.³⁵⁹

Bestätigt wird dieser Eindruck Leibowitz' durch die Aussagen von Pierre Boulez, welcher Jahre später folgende Rückmeldung zu dem Konzert gab, aus der vor allem die Wirkung von Weberns Symphonie offenbar wird: „[...] Mais ce qui, à ce concert, me frappa surtout, ce fut la Symphonie de Webern. Je sentis qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées. C'était mal joué, mais tout de même...“³⁶⁰ (Aber das, was mir besonders bei diesem Konzert gefallen hat, das war die Symphonie von Webern. Ich fühlte, dass es hier noch unerfüllte Möglichkeiten der Entwicklung gab. Es war schlecht gespielt, aber trotzdem...)

Das Jahr 1946 war weiterhin durch Leibowitz' musikalische Aktivität für die Schönberg-Schule geprägt. Dementsprechend konnte man im Jahr 1946 in der Zeitschrift *La Revue musicale* lesen, dass die Konzerte, die Leibowitz im Konservatorium gab, die einzigen waren, in denen man Werke von Schönberg, Berg, Webern und ihren Schülern hören konnte.³⁶¹ Am 4. Juni 1946 nahm

³⁵⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 10.4.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁶⁰ Zitiert nach GOLÉA, a.a.O., S. 28.

³⁶¹ Inge KOVÁCS, Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950, hg. v. Andreas BALLSTAEDT (Sonus 7), Schliengen 2004, S. 35.

Leibowitz an einer Konferenz über die Aspekte der musikalischen Sprache bei der *Tribune franco-belge* in Brüssel teil. Diese Konferenz wurde von André Souris veranstaltet. Dieser belgische Komponist und Dirigent, ein Schüler Hermann Scherchens, war bei dem von Leibowitz veranstalteten Konzert vom 5. Dezember 1945 gewesen und war in weiterer Folge mit Leibowitz in Kontakt getreten.³⁶²

Einen Monat später reiste Leibowitz nach London, wo zwischen dem 7. und 14. Juli das Festival der *ISCM* stattfand.³⁶³ Er hatte gehofft, dass dort sein *Chamber Concerto op. 19* aufgeführt werden würde.³⁶⁴ Ob es tatsächlich dazu gekommen war, ließ sich bislang nicht feststellen. Eine Reflexion über das Festival gibt der Artikel *Réflexions sur la musique contemporaine*, der noch im selben Jahr in der Zeitschrift *L'Arche* erscheinen sollte.³⁶⁵ Der Aufenthalt ermöglichte ihm jedenfalls in London weitere Konzerte und ein Festival, das den Namen *Hommage à Arnold Schoenberg* tragen sollte, für die nächste Saison zu arrangieren.³⁶⁶

Mit den Vorbereitungen zu diesem neuesten Konzertprojekt, *Hommage a Arnold Schoenberg*, welches für Jänner 1947 geplant war, beschäftigte sich Leibowitz fast das gesamte Jahr 1946 hindurch. Die Organisation für jene Konzerte bedeutete einen enormen Arbeitsaufwand. Leibowitz hatte dabei mit kleineren Problemen zu kämpfen, die sich dennoch als zeitraubend erwiesen. Beispielsweise war es in Paris im Jahr 1946 noch immer schwierig, Notenpapier zu erhalten, welches er sehr dringend benötigte. Da es auch schwer war, glattes Papier zu finden, kamen die Freunde Kahn und Dessau – wie in dieser Arbeit bereits erwähnt – Leibowitz

³⁶² Robert WANGERMEE, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle* (Musique, Musicologie), Liège 1995, S. 252.

³⁶³ Ebd., S. 253.

³⁶⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 21.4.1946, AdK, PDA 1.74.2042.2.

³⁶⁵ LEIBOWITZ, *Réflexions sur la musique contemporaine*, in: *L'Arche* 20 (Oktober 1946), S. 105-111.

³⁶⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, London, 18.7.1946, AdK, PDA 1.74.2042.4

immer wieder zu Hilfe, indem sie ihm welches mit der Post aus den USA zukommen ließen. Für die Planung des Festivals begann Leibowitz zunächst einmal damit, Partituren von Komponisten unterschiedlicher Herkunft zu suchen, deren Gemeinsamkeit aber im Kompositionsstil der Schönberg-Schule lag. Weiters gestaltete Leibowitz für das Festival eine gleichnamige Broschüre, welche die Programme und Auskünfte über jeden der damals noch unbekanntenen Komponisten enthielt. Leibowitz wandte sich hierfür mit der Bitte an die jeweiligen Komponisten um Angabe einiger für sie wichtigen Worte, die über sie selbst und über ihre Komposition Auskunft geben sollten.³⁶⁷ Das Beispiel des von Erich Itor Kahn gestalteten Beitrags gibt uns einen Eindruck, wie das Programmheft letztendlich ausgesehen hat:

Erich Itor Kahn,
 Mon humilité devant la grandeur de Schoenberg est trop vive pour que je puisse analyser mon admiration ou évaluer ses objets. Je sais que l'apparition de ce maître ressemble à celle des prophètes bibliques:
 Vrai défenseur de la grande tradition.
 Réalisat ur d'une oeuvre indépendante, poussé par une force créatrice violente et éclairée.
 Visionnaire et guide quant aux possibilités et aux nécessités de l'avenir, au profit de ceux qui le comprennent et savent le suivre.
 Je serais heureux de pouvoir me compter parmi eux.
 Né en 1905. Vit actuellement à New-York. Activité de compositeur, pianiste et pédagogue. A une oeuvre importante qui embrasse maintes catégories. *Actus Tragicus* est composé en 1946. Le titre est emprunté (sans autre implication) à J.-S. Bach. L'oeuvre s'explique par un caractère dialectique plutôt que dramatique du procédé musical. Le

³⁶⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 2.11.1946, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

morceau, composé dans la réchnique [sic !] [technique] de douze sons, est de forme strophique qui rappelle celle du *Rondo*.³⁶⁸

(Meine Demut vor dem großen Schönberg ist zu lebhaft um meine Bewunderung analysieren oder den Gegenstand schätzen zu können. Ich weiss, dass seine Erscheinung alles vereinigt was die biblischen Propheten haben. Wahrheit, Verteidigung der großen Traditionen, Regisseur eines unabhängigen Werkes, das durch eine gewaltige und erklärende kreative Kraft getrieben wird.

Visionär und Führer für die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Zukunft, die zu Gunsten derjenigen gehen, die es verstehen dem zu folgen.

Ich wäre glücklich mich zu diesen zählen zu können.

Erich Itor Kahn, geboren 1905, lebt jetzt in New York City. Aktivitäten als Komponist, Pianist und Pädagoge. Hat Musik in verschiedenen Kategorien verfasst. *Actus Tragicus* ist 1946 komponiert. Sein Titel ist von J.S. Bach geliehen. Es äussert sich mehr durch einen dialektischen Charakter des musikalischen Prozesses als durch einen dramatischen. Das Stück ist in Zwölftontechnik komponiert und nähert sich der Form eines Rondos.)

Ergänzt wurde das Programmheft durch den Beitrag *Quant a Arnold Schoenberg* von Michel Leiris, einem von André Masson gezeichneten Porträt Arnold Schönbergs und nicht zuletzt durch eine von Leibowitz verfasste Einführung zu Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte op. 41*, dessen englischer Originaltext zum Mitlesen abgedruckt war. Dadurch entstand ein umfangreiches Programmheft,

³⁶⁸ Vgl. dazu Programmheft zu „Hommage à Arnold Schoenberg“, „Festival International de musique de chambre contemporaine en Hommage à Arnold Schoenberg. (Organisé par le club d’essai de la radiodiffusion française sous la direction de René Leibowitz.) Salle de l’École Normale de Musique; Paris. 25 et 29 Janvier 1947 à 20 h 45.“, S.10, Bestand RKP (bMS Mus 195), HL, HU; vgl. auch Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 29.11.1946, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

das dem Publikum vielfältige Informationen lieferte und zum besseren Verständnis der vorgetragenen Musik beitragen sollte.³⁶⁹

Mitten in der Programmauswahl gab es einen schweren Rückschlag für Leibowitz, der geplant hatte, die *Ode* als europäische Erstaufführung auf das Programm zu setzen. Schönberg hatte mit diesem Werk, das er 1942 in den USA nach einem Gedicht von Lord Byron verfasste, eine Komposition vorgelegt, die sich mit der politischen Situation der 40er Jahre auseinandersetzte und eine klare politische Stellung bezog, nämlich Ablehnung der Tyrannei und Bekenntnis zur Demokratie.³⁷⁰ In diesem Kontext wird auch verständlich, wieso dieses Werk für Leibowitz eine besondere Stellung einnahm. Als Leibowitz, der bereits seit Oktober 1946 mit seinem Schüler, dem Pianisten Serge Nigg, und dem Rezitator Charles Whitney-Smith an der Einstudierung der *Ode* arbeitete, durch seinen Freund Paul Dessau die Nachricht erhielt, dass Schönberg ausdrücklich verlangt hätte, dieses Werk aus politischen Erwägungen nicht aufzuführen und statt dessen vorschlug, das Septett oder die Serenade auszuwählen,³⁷¹ verfasste er einen Brief an Schönberg mit folgendem Wortlaut:

Verehrtester Meister,
 Ich erfahre durch einen Brief von Paul Dessau dass Sie ausdrücklich verlangen dass ich nicht die Ode to Napoleon aufführe. Es gebürt [sic!] sich nicht für mich, Sie zu fragen warum Sie es nicht wollen und, selbstverständlich, wenn Sie es verlangen, so werde ich dieses Werk nicht spielen. Ich möchte Ihnen dennoch sagen dass, falls Sie

³⁶⁹ Vgl. dazu Programmheft zu „Hommage à Schoenberg“, a.a.O.

³⁷⁰ Therese MUXENEDER, Arnold SCHÖNBERG: Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter op. 41 (1942), Einführung, online unter URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=222&Itemid=386&lang=de (22.4.2010).

³⁷¹ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 14.10.1946, AdK, PDA 1.74.1884.7.

irgendwelche Bedenken aus politischen Gründen hätten, Ich [sic!] die Angelegenheit auf folgende Weise zu lösen glaube.

1°/ Es würde vor dem Konzert ein Aufsatz von mir erscheinen (er ist schon im Druck) in dem ich die „politische Seite“ des Werckes [sic!] genau erkläre, so dass nicht nur kein Misverständnis [sic!] darüber bleiben wird, sondern dass jeder Hörer sympatisch [sic!] dem Wercke [sic!], von diesem Standpunkt aus, entgentreten wird. Ich muss noch sagen dass meine Aufsätze von allen Musikern und Musikliebhabern hier gelesen werden.

2°/ In meinem Programmbuch (das übrigens Ihnen gewidmet ist) würde ich eine Übersetzung des Gedichts drucken.

3°/ Ich weiss aus guter Quelle dass wenn ich das Werck [sic!] nicht aufführe, ein anderer es, aus rein „kommerziellen“ Gründen machen wird (vielleicht nicht sofort, aber spätestens in einem Jahr). In diesem Falle wäre es für diese Leute eine Wonne wenn irgendein „politisches Misverständnis“ [sic!] daraus entstehen könnte, denn es gibt hier leider Leute die vor nichts scheuen um Ihnen irgendwie Schaden antun zu können. Ich brauche nicht noch dazuzusagen dass die Aufführung rein musikalisch nicht besonders gut ausfallen würde, wogegen ich schon jetzt die Proben angefangen habe, obwohl die Konzerte erst im Januar stattfinden werden. In diesem Sinne habe ich einen Sprecher gewählt mit dem ich täglich arbeite, ein Streichquartett, welches schon für sich, unter meiner Leitung studiert, und einen Pianisten (ein Schüler von mir) der die Partitur schon auswändig [sic!] kennt. Nächste Woche wollten wir die Gesamtproben anfangen und wir hätten vielleicht 30 Proben gemacht, bis jede Note der Partitur so klingen würde wie sie gemeint ist. [...] Trotz allen dem [sic!] werde ich natürlich die ganze Sache beiseite legen, wenn Sie es wünschen, aber ich bitte Sie nur alle meine Gründe genau durch zu prüfen [sic!].³⁷²

Neben seinen Bedenken, die er gegenüber der Aufführung der *Ode* hegte, äußerte Schönberg auch seine Zweifel gegenüber dem Abhalten eines reinen

³⁷² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

Zwölftonkonzerts.³⁷³ Leibowitz versicherte aber, dass es eine große Ehre für alle aufgeführten jungen Komponisten wäre, im selben Konzert wie Schönberg gespielt zu werden und dass „die ‚Atmosphäre‘ in Paris jetzt derart ‚erhitzt‘ sei, dass es für viele Musikliebhaber ein ganz besonderer Genuss“ sein würde.³⁷⁴ Und Leibowitz erläuterte seinen Standpunkt weiter:

Ich möchte Ihnen nur sagen dass beide Konzerte „Hommage à Arnold Schoenberg“ genannt sind. Also ein Bekenntniss [sic!] zu Ihnen, zu Ihrem wunderbaren Werck [sic!] und Wirken, ein Zeichen dass es heute in allen Ländern (Amerika, England, Italien, Österreich, Belgien und Frankreich werden in meinem Konzerten „repräsentiert“) Musiker gibt die nicht nur glücklich aber auch stolz sind sich zu Ihnen zu bekennen. Entschuldigen Sie bitte die pretenziöse und unbeholfenen Art meiner Bitte an Sie, und gedenken Sie meiner als Ihr treuer und ergebener
René Leibowitz.³⁷⁵

Schließlich schienen all jene von Leibowitz vorgebrachten Argumente Schönberg zu überzeugen, als Leibowitz von ihm ein Telegramm erhielt, dass er einer Aufführung nun doch zustimme: “Convinced by your letter Stopp you perform Ode and proceed as you originally planned cordial greetings A. Sch.”³⁷⁶, welches von Leibowitz am 13. November 1946 mit den Worten „Thank you for your

³⁷³ Brief von Dessau an Leibowitz, Hollywood, 15.-18.10.1946, AdK, PDA 1.74.1884.8.

³⁷⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.11.1946, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

telegramme am very happy profoundest gratitude Rene Leibowitz.“ beantwortet wurde.³⁷⁷

Tatsächlich erschien der besagte Artikel von Leibowitz *L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine* in der Dezemberausgabe der französischen Zeitschrift *L'Arche*.³⁷⁸ Die Gesamtproben, die am 10. Jänner 1947 begannen, gestalteten sich als sehr aufwendig. Die Auswahl des Pianisten mit Serge Nigg hatte Leibowitz auch dahingehend getroffen, um mit jenem bei Bedarf üben zu können. Des Weiteren waren vier junge Geigerinnen vom Konservatorium verpflichtet, nämlich das Francine Villers Quartett, die nach Ansicht von Leibowitz über ein ausgezeichnetes technisches Niveau verfügten, sehr an dieser Art von Musik interessiert waren und durch ihre Begeisterung auch bereit waren, so hart zu arbeiten, wie die Stücke es erforderten.³⁷⁹ Leibowitz berichtete Kahn, dass aufgrund des Schwierigkeitsgrades der Kompositionen sich die Musiker einverstanden zeigten, ihre Partien schon vor der ersten Probe zu studieren. Diese Bereitschaft der Musiker war keineswegs als selbstverständlich anzusehen, da es durchaus Usus war, Kompositionen das erste Mal bei den Proben vor sich zu haben. Leibowitz konnte deswegen für eine sehr gute Aufführung vorbauen, da die Musiker über die erforderliche Technik verfügten, ihnen die Musik gefiel und sie sich sehr enthusiastisch bezüglich des Konzerts zeigten, was wiederum bedeutete, dass sie so lange daran arbeiteten, bis die Stücke funktionierten. Die Arbeitsweise von

³⁷⁷ Telegramm von Leibowitz an Schönberg, Paris, 13.11.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁷⁸ LEIBOWITZ, *L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine*, in: *L'Arche* 3.22 (1946), S. 123-131.

³⁷⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.11.1946, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Leibowitz war akribisch und die Kompositionen wurden bei den Proben genauestens erarbeitet. Leibowitz pflegte das Werk Takt für Takt durchzugehen, was einen hohen Arbeitsaufwand mit sich brachte. Auch für Leibowitz selbst waren diese Proben schwierig.³⁸⁰ Weder hatte er eines jener Werke zuvor dirigiert, noch eines gehört, da es sich großteils um erst kürzlich entstandene Kompositionen handelte. Dementsprechend erarbeitete er sich die Kompositionen in stundenlanger Arbeit völlig eigenständig.

Letztendlich gelang es Leibowitz im Jänner des Jahres 1947 die zwei Konzerte nach monatelanger Organisation und Vorbereitung abzuhalten. Diese wurden unter seiner Leitung vom *Club d'Essai de la Radiodiffusion Française* organisiert und fanden am Samstag, den 25. und Mittwoch, den 29. Jänner jeweils um 20:45 Uhr unter dem Titel *Festival international de Musique de Chambre Contemporaine en Hommage à Arnold Schoenberg* statt. Ort der Veranstaltungen war der *Salle de l'École Normale de Musique* in Paris. Die Musiker bestanden zusätzlich aus einem Ensemble von Musikern des *l'Orchestre National* und wurden vom Rundfunk übertragen.³⁸¹ Das genaue Programm und die Besetzung der Konzerte werden aus dem Programmheft ersichtlich.³⁸²

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Jean BOIVIN, *La classe de Messiaen*, Paris 1995, S.61.

³⁸² Vgl. dazu RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

SAMEDI 25 JANVIER 1947

- ANDRÉ SOURIS (Bruxelles)
(Bruxelles) *Proposition concrète,*
pour dix instruments (Première Audition.)
- HUMPHREY SEARLE
(Londres) *Intermezzo (Op.8),*
pour orchestre de chambre (Première
Audition.)
- ANDRÉ CASANOVA
(Paris) *Trio (Op. 3) pour flûte, cor, alto.*
Fernand DUFRÈNE, Louis COURTINAT,
Jacqueline LAUVERJON. (Première
Audition.)
- LUIGI DALLAPICCOLA
(Florence) *Sex Carmina Alcaeï,*
pour chant et orchestre de chambre.
Chant: Irène JOACHIM. (Première Audition
à Paris.)
- ***
- ENTRACTE
- ***
- ALBAN BERG (1885 -1935)
(Vienne) *Quatre Mélodies (Op.2),*
pour chant et piano.
Irène JOACHIM et André CASANOVA.
(Première Audition à Paris.)

ERICH ITOR KAHN

(New York)

Actus Tragicus,

pour dix instruments (Première Audition.)

ARNOLD SCHOENBERG

(Los Angeles)

Ode à Napoléon Bonaparte (Op.41),

pour récitant, quatuor à cordes et piano.

Charles WHITNEY-Smith, le quatuor

Francine VILLERS et Serge NIGG.

(Première Audition à Paris.)

MERCREDI 29 JANVIER 1947

- | | |
|--------------------------------------|--|
| ANTOINE DUHAMEL (Paris)
(Paris) | <i>Symphonie de chambre</i> (Op.I). pour dix instruments. (Première Audition.) |
| ÉLISABETH LUTYENS
(Londres) | <i>Concerto pour neuf instruments</i> (Op. VIII),
N° I. ((Première Audition à Pairs.) |
| PAUL DESSAU
(Hollywood) | <i>Deux Canons</i> , pour flûte, clarinette, basson.
Fernand DUFREÑE, Gaston HAMELIN,
René PLESSIER. (Première Audition à
Paris.) |
| SERGE NIGG
(Paris) | <i>Variations</i> , pour piano et dix instruments.
Au piano : l'auteur. (Première Audition.) |
| *** | |
| ENTRACTE | |
| *** | |
| ANTON WEBERN (1883-1945)
(Vienne) | <i>Symphonie</i> (Op.21), pour orchestre de
chambre. (Deuxième audition à Paris.) |

RENÉ LEIBOWITZ
(Paris)

Concerto de chambre (Op.5),
pour violon, piano et dix-sept instruments.
Violon : Francine VILLERS ; piano : Jeanne
MANCHON-THEIS. (Première Audition.)

ARNOLD SCHOENBERG
(Los Angeles)

Ode à Napoléon Bonaparte (Op. 41),
Pour récitant, quatuor à cordes et piano.
Charles WHITNEY-SMITH, le quatuor
Francine VILLERS et Serge NIGG.

Das Programm beinhaltete sechs Uraufführungen und fünf Erstaufführungen für Paris, denn sowohl Bergs *Melodien op.2* als auch Schönbergs *Ode an Napoleon op. 41* waren noch nie zuvor in Paris aufgeführt worden. Mit diesem Programm bewies Leibowitz, dass es nach Schönberg, Berg und Webern eine Anzahl an Komponisten in verschiedenen Ländern gab, die zwölftönig komponierten oder unter dem Einfluss Arnold Schönbergs standen. Als Grund für die Veranstaltung dieser Konzerte gab Leibowitz Folgendes an:

Ich möchte damit zeigen, dass die Musik Sch's nicht als eine Privatangelegenheit anzusehen ist. Sondern das [sic!] es überall in der Welt jetzt Musiker gibt, die eingesehen haben das [sic!] man (wie nach Bach, Beethoven oder Wagner) nicht mehr nach Sch. komponieren kann wie man vor Ihm komponieren konnte.³⁸³

Wie äußerte sich Leibowitz selbst über den Verlauf der Konzerte? In einem Brief an Erich Itor Kahn bemerkte er, dass der Erfolg unbestritten war, trotz der seiner Meinung nach unzureichenden Bedingungen für die Stücke. Besonders die *Ode an Napoleon op. 41* von Schönberg, die zweimal gespielt worden war, wurde mit großer Begeisterung vom Publikum aufgenommen. Beim Konzert gab es jedoch einen unangenehmen Zwischenfall, als sich die Pianistin aus Nervosität bei der Aufführung von Leibowitz' Kammerkonzert verspielt und daraufhin ihr Spiel abgebrochen hatte, was zur Folge hatte, dass das Konzert 15 Minuten lang unterbrochen werden musste. Dieses Missgeschick war für die Kritiker natürlich ein

³⁸³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.9.1946, AdK, PDA 1.74.2042.5.

gefundenen Fressen und so war es für Leibowitz auch nicht überraschend, dass es neben positiven auch negative Reaktionen gab.³⁸⁴

Leibowitz stand seiner eigenen Leistung aber sehr kritisch gegenüber. War das Konzert nicht ganz so verlaufen, wie er sich das vorgestellt hatte, lag das aus seiner Sicht in erster Linie an seiner Tätigkeit als Dirigent, worin er noch nicht perfekt war, und an den ungenügenden Arbeitsbedingungen für Kompositionen dieses Schwierigkeitsgrades.³⁸⁵ Dennoch war er glücklich, diese selbst für den Dirigenten sehr komplizierte und schwierige Musik überhaupt hören zu können. Und letztendlich ging es Leibowitz beim Dirigieren dieser Werke nicht um Karriere, Originalität oder Erfolg, sondern um das „Wahre“ in der Musik. Die Konzerte hatten jedoch vor allem eines bewirkt. Die Leute vom Radio haben durch den Erfolg der Konzerte beschlossen, Leibowitz weiter zu unterstützen.³⁸⁶ Leibowitz hatte somit ein deutliches Zeichen gesetzt, dass Schönberg, seine Schüler und seine Anhänger existieren und dadurch deutlich gemacht, dass man die Gruppe von Anhängern der Schönberg-Schule nicht ignorieren konnte.³⁸⁷ Serge Nigg, der als Pianist und Komponist an diesem Festival involviert war, beschrieb die Reaktionen auf das Konzert folgendermaßen:

Ce festival eut un succès fou, on en discutait même dans la rue. [...]Et je me souviens de la présence de Messiaen qui ne connaissait pas cette musique, et dont la première réaction, après la *Symphonie* de Webern,

³⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.2.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁸⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 30.1.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁸⁶ Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 30.3.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.2.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁸⁷ Ebd.

avait été de dire: „Mais c’est une musique impressionniste!“ Ce qui, à mon avis, est tout à fait à l’opposé de l’esprit de l’oeuvre.³⁸⁸
 (Dieses Festival war ein toller Erfolg, man diskutierte darüber sogar auf den Straßen. [...] Und ich erinnere mich an die Gegenwart von Messiaen, der diese Musik nicht gekannt hatte und an seine erste Reaktion, nach der Symphonie von Webern, wo er gesagt hatte: „Aber das ist eine impressionistische Musik!“ Das steht, meiner Ansicht nach, ganz im Gegensatz zu dem Geist des Werkes.)

Leibowitz hatte mit seinem Festival erreicht, was er erreichen wollte, nämlich die Musik Schönbergs und seiner Schüler in der Pariser Öffentlichkeit bekannt zu machen und Aufsehen zu erregen. Und es sollten weitere „Hommage à Schönberg“ Konzerte folgen. Ersteres fand am 21. Februar 1947 im *Séminaire des Arts* in Brüssel statt.³⁸⁹ Neben Kahns *Actus Tragicus* dirigierte Leibowitz die *Symphonie op. 21* von Webern, die *Ode an Napoleon* von Schönberg, die *Symphonie de chambre (op. 1) pour dix instruments* von Duhamel, *Trio op. 3* von Casanova, die *Variations pour piano et dix instruments* von Nigg und sein eigenes *Kammerkonzert op 10*.³⁹⁰

Nur wenige Monate später, am 7. Mai 1947 fand ein weiteres bedeutendes Konzert im Hof des *Collège Philosophique* der Pariser Geographischen Gesellschaft statt, das diesmal mit einem Vortrag verbunden war. Es handelte sich dabei um einen Vortrag unter dem Titel *Qu’est-ce que la musique avec douze sons* über Anton Weberns *Konzert für 9 Instrumente op. 24*, das zweimal zur Aufführung gelangte. Leibowitz war für die Organisation der nötigen Gelder verantwortlich

³⁸⁸ BOIVIN, a.a.O., S. 61 f.

³⁸⁹ André SOURIS. *La lyre à double tranchant: écrits sur la musique et le surréalisme*. Conseil de la musique de la Communauté française de Belgique, hg. v. Robert WANGERMEE (Musique, Musicologie), Liège 2000, S. 179.

³⁹⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.2.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

gewesen. Die erweiterte Form des Vortrags erschien unter dem Titel *Qu'est-ce que la musique de douze sons? - Le concerto pour neuf instruments d'Anton Webern* als selbstständige Schrift, die bei *Editions Dynamo, Liège* erschien und 1948 verlegt wurde.³⁹¹ Der Ablauf der Veranstaltung verlief folgendermaßen: zuerst hielt Leibowitz in seinem Vortrag eine Einführung, die auf Allgemeines und Geschichtliches einging. Danach wurde Weberns *Konzert für 9 Instrumente op. 24* von den Musikern unter seiner Leitung vorgespielt. Nach dem Vorspiel folgte eine minutiöse Analyse mit musikalischen Beispielen, die von verschiedenen Instrumenten dargeboten wurden. Abgeschlossen wurde die Veranstaltung mit der nochmaligen Wiedergabe des Werks. Die Reaktionen der Musiker beobachtete Leibowitz als unterschiedlich. Einig war man sich allerdings über die gute Schreibweise für die jeweiligen Instrumente.³⁹²

Nur zwei Tage später, am 9. Mai, dirigierte Leibowitz wieder Weberns *Konzert für 9 Instrumente op. 24*.³⁹³ Da in der Korrespondenz keinerlei Erwähnung des Aufführungsortes erfolgte, ist dieser weiter nicht belegbar. Immer wieder reflektierte Leibowitz seine eigene Leistung und war persönlich der Meinung, dass man Stellung zu Dingen, die einem wertvoll sind, beziehen muss. Wörtlich meinte er:

Il me semble seulement que, étant donné la formidable confusion dans laquelle s'agite la „vie musicale“ actuelle, il nous faut prendre conscience tout particulièrement de tout ce qui peut être valable et

³⁹¹ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 7.3.1947, AdK, PDA 1.74.2038.8; vgl. auch MEINE, Der Komponist als Interpret-Der Interpret als Komponist, in: *Musiktheorie* 11.1 (1996), S. 55.

³⁹² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.2.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁹³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.5.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

n'avoir pas de cesse avant d'être arrivé à l'imposer. C'est même uniquement cela qui justifie ma „carrière“ de chef d'orchestre, puisque, par ailleurs je sais tout ce qui me reste encore à apprendre.³⁹⁴

(Es scheint mir nur, dass in dieser besonderen Konfusion, in der sich derzeit das musikalische Leben bewegt, man zum Bewusstsein gelangen muss, was wertvoll ist und man nicht ruhen darf, bis man es erreicht hat. Nur das alleine rechtfertigt meine „Karriere“ als Orchesterchef, denn ich weiss, dass es noch viel zu lernen gibt.)

Für Leibowitz gab es folglich zwei Möglichkeiten: entweder nichts zu unternehmen oder sich voll und ganz dieser Sache zu widmen. Obwohl er selbst den zweiten Weg gewählt hatte, fühlte er sich oft ratlos, verzweifelt und hoffte, nicht an dieser gewaltigen und zermürbenden Arbeit zu ersticken.³⁹⁵

Der Bekanntheitsgrad von Leibowitz reichte mittlerweile so weit, dass seine nächsten Konzerte im Ausland stattfanden. Eines davon war das *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzert in London bei der BBC am 27. Juni 1947. Am Programm stand unter anderem das *Konzert für 9 Instrumente op. 24* von Webern.³⁹⁶ Auch ein Werk von Leibowitz selbst wurde aufgeführt, nämlich die 1943 entstandene Komposition *Tourist Death op. 7* mit Emilie Hooke als Sopranistin.³⁹⁷ Die *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzerte gestaltete Leibowitz mit Musikern aus dem Pariser Radio-Orchester, da er diese als Spieler von höchstem technischen und musikalischen Niveau beurteilte. Das Ensemble bestand aus zwölf Spielern, das in folgender Besetzung auftrat: Flöte, Oboe, Klarinette, Bassett-Horn, Trompete, Posaune, zwei Violinen, Bratsche, Cello und Kontrabass.

³⁹⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.4.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL, im Original unterstrichen.

³⁹⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 6.4.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁹⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, London, 27.6.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

³⁹⁷ René Leibowitz. Un musicien d'aujourd'hui, *Polyphonie* 4, a.a.O., S. 82.

Diese Kombination ermöglichte es Leibowitz, beinahe alle Werke einschließlich Weberns *Konzert op. 24* aufzuführen. Da René Leibowitz aber in Brüssel und London nicht in der Lage war, zusätzliche Instrumentalisten aufzutreiben, konnte er keine Komposition von Schönberg aufführen, da diese zumeist ein größeres Ensemble benötigten. Die Idee und Verwirklichung der *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzerte sowie sein Ensemble waren ein großer Erfolg und er hatte für die nächste Saison einige Engagements in Paris, London, Brüssel, Basel und Amsterdam erhalten.³⁹⁸ Leibowitz bat Schönberg deswegen um eine neue Komposition von kurzer Dauer, welche die genannte Besetzung nicht übersteigen und den Titel *Hommage à Arnold Schoenberg* seiner Konzerte rechtfertigen würde. Zudem garantierte Leibowitz für eine hochwertige Aufführung, da er und sein Ensemble so viele Proben wie eben nötig abhalten konnten und gab damit Schönberg die Möglichkeit, seine neue Komposition sehr schwer zu konzipieren. Leibowitz betonte aber:

I should not want you to think that I am „fishing“ for a score of your's. My only ambition is to give to such a score the advantages which are now in my possession. Please let me know what you think about it. Needless to say that a refusal on your part will not hurt me and that I should not want you to interrupt anything (which may be more important) on my behalf.³⁹⁹

Demnach lag der Hauptgrund für Leibowitz' Bitte darin, dass sich ihm die Gelegenheit zur Aufführung der Werke Schönbergs und seiner Nachfolger bot und

³⁹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, London, 1.7.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

³⁹⁹ Ebd.

er die Gunst der Stunde für deren Bekanntmachung so gut wie möglich nutzen wollte. Dieser unermüdliche Einsatz rief dabei unterschiedliche Reaktionen hervor.

4.6. Unterrichtstätigkeit

Die Reaktionen auf Leibowitz' Aktivitäten und auf die von ihm organisierten und geleiteten Konzerte waren geteilt: einerseits wurde er von offizieller Seite ignoriert und angegriffen, andererseits war das Echo der jungen Leute und Musiker enthusiastisch. Diese, vor allem Kompositionsstudenten, waren auf der Suche nach neuen Wegen des Komponierens und wollten mehr über Schönberg, dessen Schüler und die Dodekaphonie erfahren.

So hatte Leibowitz schon unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs in Paris als Pädagoge gewirkt. Aus schriftlichen Aufzeichnungen geht hervor, dass er bereits während der Kriegsjahre Musik- und Harmonielehre, Kontrapunkt und Gesang unterrichtet hatte, um sich und seiner Familie das Überleben sichern zu können.⁴⁰⁰ Durch die zahlreichen Konzerte, bei denen Werke der Zweiten Wiener Schule und deren Nachfolger am Programm standen, hatte er innerhalb kürzester Zeit in der Musikszene einen so großen Bekanntheitsgrad erlangt, dass zahlreiche junge Musiker an seine Tür klopfen. Da sich die junge Komponistengeneration von allem, was vor dem Krieg war, distanzieren wollte und diese die damalige Atmosphäre des Konformismus und Konservatismus in Paris als bedrückend empfand, stellte gerade Leibowitz die Ansprechperson für sie dar, nach der sie suchten. Viele junge Studenten vom Pariser Konservatorium wandten sich aus

⁴⁰⁰ LEIBOWITZ, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, a.a.O.; vgl. auch Leibowitz an Jean-Paul Sartre, Paris, 12.12.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Neugierde an ihn, um mehr über die für sie völlig unbekanntem Kompositionen zu erfahren.⁴⁰¹ Leibowitz war ab 1944 neben dem seit den 20er Jahren ansässigen Komponisten Max Deutsch die einzige Person in Paris, die über die Dodekaphonie Bescheid wusste. Weit bedeutender war jedoch die profunde Art und Weise, wie er dieses Wissen an die Studenten weiterzugeben und zu vermitteln verstand.

Seit 1945 stand Leibowitz in direktem Kontakt mit Schönberg, der ihm beispielsweise die Partituren der *Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter op. 41* (1942) oder des *Concerto for Piano and Orchestra op. 42* (1942) zukommen ließ.⁴⁰² Paul Dessau übermittelte Leibowitz eine Kopie von Schönbergs *Trio a Cordes op. 45*.⁴⁰³ Nachdem Leibowitz einen von Schönberg an Paul Dessau diktierten Brief erhalten hatte, der die Partituren des *Kol Nidre für Sprecher (Rabbi), gemischten Chor und Orchester (g-Moll) op. 39* in Schönbergs eigener Handschrift beinhaltet, verfasste er folgende Zeilen:

You can hardly imagine what it means to me to receive [sic!] your latest scores, how I look forward to read them, to study and to analyse them, all of which constitutes the most precious element in my life. Of course to own and to read the „Kol Nidre“ in your own handwriting will be something I had never dared to expect, but I really do not know how to feel about it, knowing that you will spend some of your time (which is so valuable to all of us) on copying the score. You may be assured however that in return all of my time is and will continue to be given to the task of having your music understood and appreciated by all the people I directly or indirectly come in touch with.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Karte von Leibowitz an Kahn, undatiert [1945], EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁴⁰² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁴⁰³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.9.1946, AdK, PDA 1.74.2042.5.

⁴⁰⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

Wie schon erwähnt machte es sich Leibowitz zur Aufgabe, Schönbergs Musik zu vermitteln, was ihm einerseits durch Konzerte und durch musiktheoretische Schriften, andererseits durch seine pädagogische Tätigkeit möglich war. Der Textstelle sind zudem Leibowitz' Emotionen, die durch den Erhalt der neuesten Werke Schönbergs ausgelöst wurden, abzulesen. Diese neuen Partituren studieren zu können, war für Leibowitz etwas Besonderes. Genau diese Einstellung und den Respekt, den er gegenüber dem Werk Schönbergs und seiner Schüler empfand, wusste Leibowitz an den Großteil seiner Schüler weiterzugeben. Zudem war er über weitere aktuelle Kompositionen der Zweiten Wiener Schule genau informiert, wie beispielsweise über Weberns *Variationen für Orchester op. 30* (1940).⁴⁰⁵ Der Grund dafür war seine Verbindung zu einer Reihe zeitgenössischer Komponisten, die der Schönberg-Schule zugehörig waren und zu denen er schon in den 40er Jahren brieflichen Kontakt hatte. Unter ihnen war beispielsweise der italienische Komponist Luigi Dallapiccola, den Leibowitz schätzte.⁴⁰⁶ Weiters korrespondierte er - um nur einige zu nennen - mit Hans Erich Apostel in Wien⁴⁰⁷, Willi Reich, Erich Schmid und Leopold Spinner.⁴⁰⁸ Letzterer, 1906 in Lemberg geboren, war von 1935 bis 1938 Schüler Anton Weberns in Wien. Aus Gründen der Verfolgung musste Spinner 1939 Österreich verlassen und war seitdem in England ansässig, von dort aus stand er weiterhin mit Webern in brieflichem Kontakt.

Diese Kontakte boten Leibowitz eine Informationsquelle weit über Frankreich hinaus sowie die Möglichkeit, neuere Kompositionen an Hand der Partituren zu unterrichten. Da solche für die jungen Studenten meist gar nicht erhältlich waren,

⁴⁰⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 25.9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁴⁰⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, 19.12.1946, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Korrespondenz Hans Erich Apostel/Leibowitz, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0064.

⁴⁰⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 21.5.1951, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

war Leibowitz damit natürlich für sie von allerhöchstem Interesse. Leibowitz war einer der wenigen, der Partituren von Webern und Schönberg jungen Komponisten zur Verfügung stellen beziehungsweise leihen konnte. Die Studenten fertigten üblicherweise eine händische Abschrift der Werke an. Angaben zufolge reiste Jean-Louis Martinet nach dem Krieg mit einem Stipendium nach Wien, um dort Weberns Manuskript im Archiv der *Universal Edition* einzusehen und teilweise von Hand abzuschreiben.⁴⁰⁹ Möglicherweise hatte Leibowitz selbst einige Partituren Weberns von der Pianistin Jeanne Manchon-Theis erhalten, die Weberns *Variationen für Klavier op. 27* unter jenem geprobt hatte.⁴¹⁰

Zu den ersten Schülern, die Leibowitz nach dem Krieg hatte, zählten beispielsweise André Casanova, Serge Nigg und Antoine Duhamel. Im September 1945 hatte sich die Anzahl der Schüler auf beachtliche Zehn bis Zwölf erweitert. Unter ihnen befanden sich Pierre Boulez, Jean-Louis Martinet, Yvette Grimaud und Maurice Le Roux. Weiters sind Michel Philippot, Jean Prodromides, Bernard Saby und Jacques Louis Monod zu nennen.⁴¹¹ Viele dieser Schüler hatten zuvor die Harmonieklasse Oliver Messiaens am Pariser Konservatorium besucht und waren dann zu Leibowitz gewechselt. So entstanden die ersten Kurse von Leibowitz, die jeden Samstagvormittag stattfanden und in denen er seinen Studenten Weberns *Symphonie op. 21*,⁴¹² dessen *Konzert für 9 Instrumente op. 24*, Schönbergs *Orchestervariationen op. 31*, *Pierrot lunaire op. 21* und Alban Bergs *Violinkonzert*

⁴⁰⁹ BOIVIN, a.a.O., S. 57, Fußnote 25.

⁴¹⁰ KOVACS, a.a.O., 2004, S. 33, Fußnote 24.

⁴¹¹ Ebd., S. 14.

⁴¹² KAPP, Die Schatten des Urbilds des Doubles, a.a.O., S. 18.

als Unterrichtsprogramm vorlegte,⁴¹³ aber auch Werke von Bach, Schubert oder Mozart.⁴¹⁴

Auch Pierre Boulez hatte sich, nachdem er am Pariser Konservatorium seit Oktober 1944 mit Studenten wie Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, Maurice le Roux, Bernard Flavigny, Serge Nigg und Jean-Louis Martinet bei Messiaen studiert hatte,⁴¹⁵ im Frühling des Jahres 1945 bei Leibowitz gemeldet. Auslöser dafür war das von Leibowitz geleitete Konzert vom Februar 1945, bei dem Boulez zum ersten Mal mit serieller Musik in Berührung gekommen war. Boulez erinnerte sich an dieses Ereignis als eine Art Illumination, welches ihn dazu veranlasste, mehr über Aufbau dieser Musik zu erfahren. Mit einigen seiner Kollegen aus der Harmonielehrekasse von Messiaen fragte er bei Leibowitz um Unterricht an:

C'était en 1945, chez un jeune mécène plein d'audace, Claude Halphen. C'est dans son salon que se place ma première rencontre avec la musique sérielle. On y donnait des mélodies de Max Deutsch, une oeuvre d'André Casanova, un jeune élève de Leibowitz et, sous la direction de celui-ci, le Quintette pour instruments à vent de Schönberg. Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait. J'étais encore à la classe de Messiaen. Avec plusieurs de mes camarades, j'ai constitué un groupe et nous avons demandé à Leibowitz des leçons d'initiation.⁴¹⁶

Der Unterricht bei Leibowitz hatte sich bei den Schülern des *Conservatoire* schnell herumgesprochen. Auch Maurice Le Roux, 1923 geboren und damit um nur

⁴¹³ Susanne GÄRTNER, *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*, Lizentiatsarbeit Basel 1996, S. 17.

⁴¹⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 25.9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁴¹⁵ GOLÉA, a.a.O., S. 11.

⁴¹⁶ Ebd., S. 27.

neun Jahre jünger war als Leibowitz, wandte sich mit folgenden Zeilen an Leibowitz:

Depuis longtemps je sais que vous êtes le seul musicien en France qui connaisse en profondeur la musique sérielle. Mes amis Serge Nigg et Pierre Boulez m'avaient beaucoup parlé de les cours que vous avez faits l'année dernière.[...] Aussi vous serai-je très reconnaissant de bien vouloir me donner une ou deux leçons où je puisse préciser mes connaissances (encore vagues) de technique sérielle. Disciple, moi aussi, de Olivier Messiaen, et avide d'une expression qui réponde à mes besoins de création, je ne saurais me passer de musiciens comme Berg ou Webern. Votre concert récent m'a confirmé dans cette opinion.⁴¹⁷

(Seit längerer Zeit weiß ich, dass Sie der einzige Musiker in Frankreich sind der die serielle Musik genau kennt. Meine Freunde Serge Nigg und Pierre Boulez haben mir viel erzählt von den Kursen, die Sie das letzte Jahr gemacht haben. [...] Auch wäre ich Ihnen sehr dankbar wenn Sie mir ein oder zwei Stunden geben könnten, wo ich meine Kenntnisse (welche noch vage sind) in die serielle Technik vertiefen könnte. Als Schüler von Olivier Messiaen bin ich gierig auf eine Ausdrucksweise die meinem Bedürfnis der Schöpfung betrifft und ich möchte nicht auf die Musiker wie Berg und Webern verzichten. Ihr Konzert, das sie eben gegeben haben, hat mich bestärkt.)

Michel P. Philippot, der seit Herbst 1945 Schüler von Leibowitz war, berichtete über den sehr freundlichen und wohlwollenden Empfang, welcher ihm von Leibowitz entgegengebracht worden war.⁴¹⁸ Durch ihn kam 1948 der Pianist Claude Helffer zu Leibowitz, zunächst aber, um eine von Philippots komponierte Klaviersonate vorzuspielen. Noch im selben Jahr wurde auch er Schüler von Leibowitz. Da er keinerlei Ausbildung in Musiktheorie hatte, wurde er von

⁴¹⁷ Brief von Maurice Le Roux an Leibowitz, undatiert, PSS, Mikrofilm 089-001257, zitiert nach Gärtner, a.a.O., S. 8 f.

⁴¹⁸ Michel PHILIPPOT, Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 17.

Leibowitz über einige Jahre hinweg bei sich zuhause – zunächst in der Rue de Condé, danach am Quai Voltaire – in Harmonielehre unterrichtet. Helffers Beschreibungen zufolge korrigierte Leibowitz die Hausaufgaben vom Klavier aus. Der Unterricht beinhaltete Diskussionen sowohl über klassische als auch zeitgenössische Komponisten. Was Helfer beim Unterricht durch Leibowitz überraschte, war dessen Offenheit und die geistigen Analysen, die weniger systematisch waren als die Artikel, die zur selben Zeit entstanden sind.⁴¹⁹ Leibowitz erzog die Schüler vor allem zu selbstständigem Arbeiten und ermutigte sie, sich selbst neue Partituren auszusuchen und zu studieren.⁴²⁰ Dabei lehrte Leibowitz seine Schüler etwas ganz Wesentliches, nämlich unbekannte Partituren zu lesen und zu verstehen. Er nahm die Zwölftontechnik erst dann durch, wenn die Studenten die klassischen Formen von Mozart und Schubert studiert und so die strukturelle musikalische Entwicklung begriffen hatten. Danach lag der Ansatz von Leibowitz' Unterricht darin, eine Generation von Komponisten auszubilden, welche auf dem Stil der Zweiten Wiener Schule aufbaute. Zwei Schüler, André Casanova und Serge Nigg, die von Leibowitz regelmäßig unterrichtet wurden, galten als die ersten Zwölftonkomponisten Frankreichs. Über diese Gegebenheit war Leibowitz sehr stolz und berichtete Jean-Paul Sartre:

Depuis 4 ans mon activité didactique a exercé sur quantité de jeunes gens et jeunes filles une action décisive. Entre autres je viens d'avoir la satisfaction de voir un de mes élèves- le plus doné de tous- André Casanova (25 ans), terminer plusieurs pièces pour piano et pour chant et piano qui s'inscrivent avec rigueur dans la technique de composition avec douze sons selon la stricte observance des lois érigées par

⁴¹⁹ Claude HELFFER, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 19.

⁴²⁰ Michel PHILIPPOT, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 17.

Schoenberg. Paris, la France possèdent donc (enfin!!) un compositeur dodécaphonique qui se réclame ouvertement de notre école.⁴²¹

(Seit vier Jahren hat meine didaktische Aktivität auf viele junge Leute einen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Unter anderem habe ich die Zufriedenheit, dass einer meiner Schüler- der Begabteste von allen- André Casanova (25 Jahre), mehrere Klavierstücke und Stücke für Gesang und Klavier fertig komponiert hat, die sich nach den strengen Regeln der 12-Tontechnik von Schönberg richten. Paris, Frankreich besitzt also (endlich!!) einen dodekaphonen Komponisten, der sich öffentlich zu unserer Schule bekennt. Andere werden demnächst folgen.)

Neben den Kursen pflegten die Schüler gemeinsam Konzerte zu besuchen, über die sie in Folge diskutierten und in denen sie durchaus ihren Unmut über Aufführungen Strawinskys oder Milhauds, wie bei dem im April 1945 stattfindenden Strawinsky-Festival, äußerten. Organisiert vom Orchesterchef des Senders *Radio National*, Manuel Rosenthal, gemeinsam mit Roger Désormière, wurden dabei aktuelle Werke sowie eine komplexe Retrospektive der Orchesterwerke Strawinskys in einer Reihe von sieben Konzerten aufgeführt, die jeweils Donnerstagabend im *Théâtre des Champs Elysées* stattfanden. Während der Aufführung von Strawinskys *Impressions norvégienne* hagelte es von der oberen Galerie aus laute Buhpfeife und Schreie, wofür einige Schüler Leibowitz', zu denen damals André Casanova, Serge Nigg, Yvette Grimaud und Pierre Boulez zählten, verantwortlich waren. Diese hatten den Spitznamen *Messiaeniques*, da sie ehemalige Studenten aus der Harmonieklasse des *Conservatoire National de Musique* von Olivier Messiaen waren. Auch beim darauf folgenden Konzert fand

⁴²¹ Brief von Leibowitz an Jean-Paul Sartre, Paris, 12.12.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

die Aufführung der *Danses Concertantes* nicht ihre Zustimmung.⁴²² Dieses Auftreten löste einen handfesten Skandal aus. In der wöchentlich erscheinenden Zeitung *Les lettres françaises* wurden als Reaktion Artikel von Francis Poulenc und Georges Auric veröffentlicht, in denen die jungen Schüler von Leibowitz und er selbst wütend angegriffen wurden.⁴²³

Auch Manuel Rosenthal zeigte sich über das Verhalten von Leibowitz und seinen Schülern äußerst verärgert. So wurde das erste Orchesterwerk von Serge Nigg, *Timour*, das von Rosenthal auf das Programm eines seiner Konzerte mit dem *Orchestre National* gesetzt wurde, wieder aus dem Programm gestrichen. Diese Aktion war laut Nigg eine Reaktion auf den von Auric veröffentlichten Artikel, in welchem er festhielt, Nigg unter den Störefrieden erkannt zu haben.⁴²⁴ Als Pierre Boulez dreizehn Jahre später nach dem Grund seines Verhaltens befragt wurde, beantwortete er diese mit den Worten, er hätte gegen die neoklassizistischen Werke Strawinskys protestieren wollen.⁴²⁵ Schon im November 1944 hatte man sich beim ersten Konzert nach der Befreiung Frankreichs, wo auch Werke Milhauds gespielt wurden, ähnlich verhalten.⁴²⁶ Demzufolge löste Leibowitz mit seinem Unterricht eine eindeutige Positionierung aus.

Leibowitz' pädagogische Tätigkeit beschränkte sich nicht nur allein auf den Unterricht, sondern er integrierte die Studenten als Interpreten und Komponisten in seine Konzertaufführungen. So waren, wie aus der vorangegangenen Darstellung ersichtlich, beim *Hommage à Schoenberg*-Konzert Kompositionen von Duhamel,

⁴²² GOLÉA, a.a.O., S. 10.

⁴²³ Brief von Leibowitz an Dessau, 16.8.1945, AdK., PDA 1.74.2041.2.

⁴²⁴ BOIVIN, a.a.O., S. 65, Fussnote 35.

⁴²⁵ GOLÉA, a.a.O., S. 11.

⁴²⁶ WANGERMEE, André Souris et le complexe d'orphée, a.a.O., S. 250; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 25.9.1945, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Nigg und Casanova inkludiert worden. Claude Helffer etwa sollte in den Folgejahren in seiner Eigenschaft als Pianist viele gemeinsame Auftritte mit Leibowitz bestreiten, wie beispielsweise Schönbergs *Pierrot lunaire op. 21*, dessen *Klavierkonzert op. 42* sowie Mozarts *Klavierkonzert KV 595*. Durch diese komplexe Beschäftigung mit Musik, die er in dargestellter Weise den Studenten vermittelte, ging es Leibowitz vor allem darum, seinen Schülern den eigentlichen Sinn der Musik verständlich zu machen:

But on the other hand there are several young musicians who, till they met me (a little over a year ago) were simply choking in the musical atmosphere of Paris and who will help me to give to the musical life in Paris the dignity it has been missing for a long time. In fact it has been a great pleasure for me to end my course on composition about a month ago and to notice that most of my pupils, who a year ago hardly knew your [Schönbergs] name, and who in the Paris conservatory had learnt many things except how to compose, are now sincers and enthusiastic admirers of your music and begin to understand what music in general (from Palestrina to Webern) actually means.⁴²⁷

Bis zum April des Jahres 1946 war Leibowitz als Pädagoge in Paris soweit verplant, dass er Schüler, die bei ihm Unterricht nehmen wollten, aus Zeitmangel abweisen musste.⁴²⁸ Durch seine Konzerttätigkeiten und das Unterrichten profilierte sich Leibowitz nach dem Kriegsende als die Persönlichkeit, die die Zweite Wiener Schule in Frankreich einführte und somit den Weg für einen musikalischen Neubeginn setzte. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Leibowitz jemand war, der den jungen Komponisten im Paris der Nachkriegszeit zunächst eine ganz neue

⁴²⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁴²⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 21.4.1946, AdK, PDA1.74.2042.2

Perspektive vermittelte, welche diese junge Generation suchte und welche die Studenten anfänglich uneingeschränkt begeisterte. Serge Nigg meinte beispielsweise, Leibowitz hätte eine historische Rolle allerersten Ranges gespielt, da er jungen Musikern, die vorwiegend aus Paris und vom Konservatorium kamen, einen Unterricht bot, indem er genau das vermittelte, nach dem seine Generation suchte, nämlich nach einer neuen musikalischen Sprache.⁴²⁹

Maurice Le Roux, der im Jahr 1945 Schüler von Leibowitz wurde, bestätigte, dass für seine Generation der Unterricht von Leibowitz wesentlich war. Ihm zufolge wollte die junge Generation aus einer durch den Krieg verursachten Stagnation ausbrechen und die verlorene Zeit einholen. Jahre später meinte er rückblickend, dass der Unterricht von Leibowitz, obwohl er nur kurz gewesen wäre, einen besonderen Eindruck hinterlassen hätte.⁴³⁰ Michel Philippot fasste das Ergebnis seines Unterrichts bei Leibowitz sehr schön zusammen: „Dire que René Leibowitz m’a beaucoup appris serait peu car il a fait beaucoup plus: il m’a indiqué ceux qui devaient être mes vrais maîtres et m’a enseigné à la fois à les comprendre et à profiter de leurs leçons.“⁴³¹ (Zu sagen, dass René Leibowitz mir viel gelehrt hat, wäre wenig, weil er viel mehr gemacht hat: er hat mir den Weg gezeigt, wer diese wirklichen Meister sein werden und hat mich gelehrt, gleichzeitig sie zu verstehen und von ihren Unterrichtsstunden zu profitieren.) Besonders gefiel Philippot Leibowitz’ pädagogische Fähigkeit, auf jeden seiner Schüler im Speziellen einzugehen und diesen den Weg zum selbstständigen Arbeiten zu vermitteln.⁴³²

⁴²⁹ Zitiert nach BOIVIN, a.a.O., S. 62.

⁴³⁰ Maurice LE ROUX, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 18.

⁴³¹ Michel P. PHILIPPOT, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 17.

⁴³² Michel PHILIPPOT, in: *Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz*, organisiert von Humbert Camerlo, Kongresszentrum Angers, 1984.

Für Serge Nigg verkörperte Leibowitz das Sandkorn, welches den musikalischen Werdegang des 20. Jahrhundert umgeleitet hat. Allein durch seine Charakterstärke und seine Überzeugungskraft konnte Leibowitz die Vertreter der jungen Musik überzeugen, dass die Richtung der Dodekaphonie ganz bestimmt die Richtung war, die man nehmen sollte. Nigg schätzte ihn als jemanden, der den Lauf der Dinge veränderte.⁴³³

Diese Begeisterung hielt sich nicht bei allen Studenten wie etwa bei Pierre Boulez, dessen Unterrichtsverhältnis im Mai beziehungsweise Juni 1946 sogar in einem Streit endete.⁴³⁴ Anfänglich noch ganz begeistert, bedankte sich Boulez bei Leibowitz in brieflicher Form für Noten, die Leibowitz ihm zum Studieren beziehungsweise Abschreiben geborgt hatte. Des Weiteren lobte Boulez die klare Analyse eines Artikels von Leibowitz, der in *Le Temps Modernes* erschienen war.⁴³⁵ Bereits im Dezember 1945 wurde von seiner Seite Kritik an Leibowitz laut. Nachdem er bei einem von Leibowitz geleiteten Konzert mit Weberns *Symphonie op. 24* selbst mitgewirkt hatte, meinte er, Leibowitz stelle vor allem die mechanische Seite in den Vordergrund, was ihn sogleich irritiert und ihm missfallen hätte.⁴³⁶ Über die Beendigung des Unterrichtsverhältnisses gibt es viele Schilderungen, die jedoch nicht durch Belege aus Quellen gestützt werden. Was bleibt, ist die Tatsache, dass es eine Auseinandersetzung gegeben haben muss.

Fakt ist, dass Leibowitz 1968 in einem Interview, das der Komponist und Musikkritiker Maurice Fleuret mit ihm geführt hatte, den Vorfall weitaus nüchterner sah, indem er erklärte: „Un autre, Pierre Boulez, me montrait à mon

⁴³³ Serge NIGG, ebd.

⁴³⁴ GÄRTNER, a.a.O., S. 18.

⁴³⁵ Zitiert nach GÄRTNER, ebd., S.8.

⁴³⁶ Zitiert nach GOLÉA, a.a.O., S. 28.

retour d'Amérique sa ‚Premiere sonate pour piano‘, qu'il m'avait dédiée. Comme je lui faisais quelques critiques, il prit aussitôt la porte pour ne plus jamais revenir.“⁴³⁷ (Ein anderer, Pierre Boulez, zeigte mir bei meiner Rückkehr aus Amerika seine ‚Erste Sonate für Klavier‘, die er mir gewidmet hat. Als ich ihn (dazu) ein paar mal kritisierte, nahm er alsbald die Tür um nie mehr wieder zurückzukommen.)

Erwiesen ist auch, dass Boulez die ursprüngliche Widmung seiner Klaviersonate op. 1 an Leibowitz zurückgezogen hat. Welche Gründe Pierre Boulez auch immer für das Abbrechen seines Unterrichts bei Leibowitz gehabt haben mag, waren diese allem Anschein nach so tiefgehend, dass er sich auch Jahrzehnte später nicht weiter über Leibowitz äußern möchte. So antwortete Pierre Boulez auf die Anfrage der Verfasserin, ob er etwas über den Unterricht von Leibowitz mitteilen möchte, mit den Worten, dass er „nichts über diesen zu sagen“ hätte und „dies eine Begegnung gewesen“ wäre, die Herrn Boulez „nicht sehr beeindruckt“ hätte.⁴³⁸

Es mag sein, dass manche Schüler den Unterricht von Leibowitz kritisierten, andere ihn wiederum lobten. Dass sowohl Kritik als auch Zustimmung in einem Unterrichtsverhältnis vorkommen, ist etwas völlig Natürliches und lässt sich nicht vermeiden. Wohl unbestritten ist die Tatsache, dass Leibowitz seinen Schülern etwas ganz Wesentliches vermitteln konnte, nämlich das selbstständige Erlernen aus der Komposition selbst. Mit seiner Unterrichtstätigkeit war Leibowitz ab dem Jahr 1944 tonangebend in der Einführung junger Komponisten in die Dodekaphonie, wodurch er eine bedeutende Rolle als Vermittler der Dodekaphonie in der europäischen Nachkriegszeit einnahm.

⁴³⁷ FLEURET, Des jeunes trop pressés, a.a.O.

⁴³⁸ Schreiben des Künstlersekretariats von Pierre Boulez (Astrid Schirmer) an die Verf., 28.4.2003.

4.7. Kompromissloser Einsatz mit Folgen

Bei der Verbreitung und Bekanntmachung der Dodekaphonie musste Leibowitz neben dem Erfolg ebenso Misserfolge verkraften. Die Situation wurde für ihn diesbezüglich in Frankreich immer schwieriger, da die Ablehnung gegen die Dodekaphonie in Paris in jenen Jahren sehr stark war. Den Beschreibungen von Leibowitz zufolge wurde er in seinen Bestrebungen von den konservativen Musikkreisen ignoriert und Kritiker blieben seinen Konzerten zum Großteil fern.⁴³⁹ Besonders seit seinem Debussy – Schönberg Festival 1944 wurde er von diesen aufs Heftigste angegriffen. Michel P. Philippot, der im Herbst 1945 Schüler von Leibowitz wurde, schilderte die Situation folgendermaßen: „A cette époque, René Leibowitz était couvert d’invectives et de mépris par les représentants d’une certaine musique ‘officielle’.“⁴⁴⁰ (Zu jener Zeit war Leibowitz mit Beschimpfungen und Missachtung von Vertretern der gewissen „offiziellen“ Musik eingedeckt.) Bei näherer Betrachtung der Umstände ist anzumerken, dass die damalige Musikszene in Paris von großen Auseinandersetzungen gekennzeichnet war. Das Musikleben in Frankreich war geprägt von Werken Strawinskys und Hindemiths und jenen der *Groupe des Six*, welcher die Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre angehörten. *Les Lettres françaises*, die sich mit Beiträgen über vornehmlich Neue Musik befasste, informierte über Konzerte, in denen etwa Britten, Bartók, Auric, Dukas, Honegger, Milhaud, Poulenc und Prokofjew aufgeführt wurden, daneben aber auch

⁴³⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 21.4.1946, AdK, PDA 1.74.2042.2.

⁴⁴⁰ Michel P. PHILIPPOT, *Hommage a René Leibowitz*, a.a.O., S. 17.

merhfach Hindemith, Schostakowitsch oder Messiaen.⁴⁴¹ Werke der Schönberg-Schule wurden, wie schon mehrfach erwähnt, kaum oder so gut wie gar nicht aufgeführt. Leibowitz bildete also mit seinen von ihm geleiteten Konzerten den Gegenpol dazu und forderte allein schon durch diesen Umstand den Unmut der so genannten „konservativen“ Kreise heraus.

Schon vor dem Krieg hatte Leibowitz im Jahr 1938 für die Zeitschrift *Esprit* einen Artikel verfasst, in dem er sehr scharf das Werk Strawinskys beurteilte. Jung und radikal machte er damals seinem persönlichen Eindruck nach dem Konzert, in welchem man Strawinskys *Jeu de Cartes* und das *Concerto pour petit Orchestre*, das Strawinsky zweimal im Laufe desselben Abends dirigierte, Luft:

L'on sort de ce concert n'éprouvant plus que du dégoût. Dégoût pour cette oeuvre, et aussi pour les oeuvres anciennes du même auteur, oeuvres que l'on aimait autrefois mais dans lesquelles l'on perçoit aujourd'hui les tendances qui devaient amener Strawinsky à son stade actuel; dégoût enfin pour ce public de snobs qui se croit autorisé à juger et à applaudir.⁴⁴²

(Man geht von diesem Konzert weg und empfindet nur Abscheu. Abscheu für dieses Werk und auch für die alten Werke von diesem Autor, Werke die man früher liebte aber in denen heute Tendenzen durchbohrt sind, die Strawinsky zu seinem aktuellen Stadium geführt haben: Abscheu noch für das snobistische Publikum, die glauben urteilen zu können und applaudieren.)

Leibowitz vertrat also seine Einstellung gegen die damals aktuelle französische Musikszene schon seit geraumer Zeit, die an ihrer Heftigkeit im Ausdruck

⁴⁴¹ Ulrich MOSCH, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Saarbrücken 2004, S.170.

⁴⁴² LEIBOWITZ, *La Musique. Dialogue sur Strawinsky, Sérénade: Festival Strawinsky*, in: *Esprit* 6.70 (1938), S. 587.

keineswegs verloren hatte. Er antwortete auf die Angriffe, die ihm in *Les lettres françaises* anlässlich des Pfeifkonzerts seiner Schüler eröffnet wurden, mit derselben Glut, wie diese gegen ihn gerichtet waren – konkret in seinem Artikel *L'actualité musicale*, der im August 1945 in der Zeitschrift *L'Arche* erschienen war. Darin stellte er fest, dass die „Musik in Frankreich in jenem Moment eine schwere Krise durchmachen würde und obwohl es Zeichen dafür gäbe, dass jene Situation nicht hoffnungslos wäre, man diese Schwächen anprangern“ müsse.⁴⁴³

Mit der Feststellung, die aktuellen französischen Komponisten Milhaud, Poulenc, Auric, Sanguet, Roland Manuel, Messiaen erreichten trotz des Talents, das einige von ihnen besäßen, kaum die Wichtigkeit ihrer Meister, griff Leibowitz die zeitgenössischen Komponisten Frankreichs direkt an: „[...] pourquoi les compositeurs français actuels: Milhaud, Poulenc, Auric, Sauguet, Roland Manuel und Messiaen, d'autres encore, malgré le talent dont témoignent certains d'entre eux, n'arrivent-ils guère à égaler l'importance de leurs maîtres!“⁴⁴⁴ Leibowitz führte das geringe Interesse für zeitgenössische Musik, die schlechten und böswilligen Musikkritiken und die Armseligkeit der Konzertprogramme auf den Mangel an Persönlichkeiten unter den Komponisten Frankreichs zurück. Er nahm jedoch Manuel Rosenthal, den Chef des *Orchestre National* aus, der immer wieder versuchte, neue Werke zeitgenössischer Komponisten auf das Programm zu setzen.⁴⁴⁵ Leibowitz beendete seinen Artikel mit den scharfen Worten:

Dès lors, on peut conclure comme suit: que nos musiciens „galants“ s'attaquent à Schoenberg, tout va bien; le contraire serait inquiétant;

⁴⁴³ LEIBOWITZ, *L'actualité musical*, in: *L'Arche* 2.8 (1945), S. 114-118.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd.

que ces mêmes musiciens s'abritent derrière les dernières oeuvres de Strawinsky et d'Hindemith, tout va bien encore, puisque l'impuissance des uns justifie la stérilité des autres; que ces mêmes musiciens encore s'attaquent comme une meute furieuse à „de jeunes imbéciles“ qui osent siffler leurs idoles, jeunes imbéciles qui ne disposent pratiquement d'aucun moyen de défense et qui ne sont autres que ceux qui précisément refusent la médiocrité de leur milieu et cherchent à saisir les lois profondes et constantes de leur art, tout cela est encore dans l'ordre des choses, puisqu'il n'y a rien d'aussi inquiétant que la jeunesse pour ceux qui se sentent menacés de sénilité.⁴⁴⁶

(Dass unsere „galanten“ Musiker Schönberg angreifen, schön und gut; das Gegenteil wäre beunruhigend; dass diese gleichen Musiker sich hinter den letzten Werken von Strawinsky und Hindemith unterstellen, geht auch noch gut, da die Ohnmacht der einen die Sterilität der anderen rechtfertigt; dass diese gleichen Musiker wie eine verrückte Meute auf die „Jungen Dummköpfe“ losgehen, die sich erlauben Ihre Idole auszupfeifen, junge Dummköpfe, die praktisch überhaupt keinerlei Mittel zur Verteidigung haben und nichts anderes als diese präzise Mittelmäßigkeit von ihrem Milieu ablehnen und die großen und konstanten Gesetze von ihrer Kunst erfassen, all das ist noch in Ordnung, denn es gibt nichts Beunruhigenderes für die Jugend, als sich durch die Sterilität bedroht zu fühlen.)

Und im April 1946 verfasste Leibowitz wiederum einen kritischen Artikel mit dem Titel *Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale*, in dem er meinte, dass selbst Strawinskys *Le Sacre du printemps* in seinen Augen ein steriles Werk wäre, welches eine Illusion der Moderne ergäbe, indem man ungebräuchliche rhythmische Methoden in Anspruch nähme, aber die sich an eine vergangene Klangwelt klammern würden und die nicht die Führungsrolle verdienen, die man ihr in der Musik des 20. Jahrhunderts so oft zugeschrieben hätte. Strawinsky wäre für ihn nicht ein Genie, das schlecht gedacht hätte, sondern ein Komponist, der sich

⁴⁴⁶ Ebd.

nie der Gesamtheit der Probleme, die zur Weiterentwicklung der Polyphonie führten, bewusst war und der immer unfähig war, seine Musik in organischer Weise zu sehen.⁴⁴⁷

Leibowitz bedingungslose Verteidigung des Werkes von Arnold Schönberg fand also zur gleichen Zeit statt, in der die französische Musikszene von der *Groupe des Six* und Igor Strawinsky geprägt war. Leibowitz war eine Person, die polarisierte. Zum einen waren junge Leute begeistert von dem Neuen, das er zu vermitteln wusste, zum anderen waren konservative Kreise, die neuen Strömungen nicht aufgeschlossen gegenüber standen, gegen sein Wirken. Sein oft polemischer, streitlustiger Tonfall trug noch dazu bei, dass er ein Feindbild darstellte und Claude Rostand ihn als „Jean Baptiste de la religion Schoenbergienne“, also als „Johannes der Täufer der Schönberg Religion“ bezeichnete.⁴⁴⁸

An dieser Stelle könnte man das Verhalten von Leibowitz als ungeschickt und un diplomatisch bezeichnen. Aber Leibowitz war kein Taktiker. Seine Treue zur Schönberg-Schule, seine Beharrlichkeit und seine Konzessionslosigkeit zeichneten sein Verhalten aus. Die Angriffe auf ihn erklärte Leibowitz sich und Schönberg gegenüber damit, dass die so genannten offiziellen Musiker Angst vor der Größe und der Bedeutung von Schönbergs Werk hätten.

Of course it is hard to fight continually against the „official“ musicians who realise perfectly (even if unconsciously) that on the day on which your music will be acknowledged, theirs will disappear like a piece of paper in a burning stove. That is why they put on such a fight and that

⁴⁴⁷ LEIBOWITZ, Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale, in: *Les Temps modernes* 1.2.7 (April 1946), S. 1320-1326.

⁴⁴⁸ Jean-Marie MOREL, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

is why we have a great number of difficulties in organising concerts and so on.⁴⁴⁹

Für Philippot hingegen lag Leibowitz' Verhalten und seine Reaktion auf die Angriffe in folgender Ursache begründet:

Accusé par ses ennemis de sectarisme, il pratiquait la rigueur; et s'il dédaignait les musiques et musiciens de peu de poids, il ne les condamnait pas eux-mêmes, mais seulement la tentation de facilité en laquelle ils risquaient d'induire leurs éventuels disciples.⁴⁵⁰
(Beschuldigt durch seine sektiererischen Feinde blieb er hart; er verachtete die weniger bedeutende Musik und die Musiker; er verachtete sie nicht direkt, nur ihre Verführung zur Oberflächlichkeit, in welcher er die Gefahr sah, eventuell die Schüler in die Irre zu führen.)

Das Verhalten von Leibowitz hatte für ihn weit reichende Folgen. Er verlor seine Arbeit beim Radio unter dem Vorwand, er wäre zu wenig zuvorkommend und lebenswürdig und spräche zu viel über besagte Komponisten wie Schönberg. Man warf Leibowitz wiederholt sein Einzelgängertum, seine vorgefasste Meinung vor, dass er seine musikalischen Tätigkeiten auf die Musik von Schönberg, Berg und Webern beschränke und somit die damalige übrige zeitgenössische Musikwelt auf Null reduziere.⁴⁵¹ Der wahre Grund für seine Kündigung war aber wohl sein Verhalten beim Strawinsky-Festival, was man ihm nachtrug und vorwarf. Leibowitz entgegnete diesem Vorwurf im Mai 1946 mit folgenden Worten:

⁴⁴⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 21.8.1945, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

⁴⁵⁰ Michel P. PHILIPPOT, *Des jeunes trop pressés*, a.a.O., S. 17.

⁴⁵¹ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o. O., 1.6.1945, PDA, AdK, PDA 1.74.2038.3.

Ich antworte darauf folgendes: es gibt ohne Zweifel unter den anderen Musikern unserer Zeit manche gewichtigen Persönlichkeiten. Mein Schweigen über sie, und dass dieses Schweigen als Bannfluch wirkt über die, die es trifft, ist sicher ungerecht. Ich kann nichts dazu, denn ich habe nicht die Zeit, mich mit allen zu beschäftigen. Ich kann mich nur dem widmen, was mir wesentlich erscheint, nur dem, was mir eine vollkommene Hingabe an die musikalischen Probleme der Gegenwart zu gewährleisten scheint. Diese vollkommene Hingabe kann ich nur bei unseren drei Musikern finden, die ich als die einzigen musikalischen Genies unserer Zeit ansehe. (Drei Genies in einer und derselben Epoche, das ist schon nicht so schlecht. Mehr hat es nie und zu keinem Zeitpunkt der Musikgeschichte auf einmal gegeben.)

Die Zukunft wird ja erweisen, ob ich mich geirrt habe. Das ist ein Risiko, das ich mit diesem Buch gern auf mich nehme, das ebenfalls eine vollkommene Hingabe bedeutet. Und auch darin habe ich es von denen gelernt, von denen es handelt.⁴⁵²

Jene Ereignisse sollten Leibowitz in der Öffentlichkeit nicht nur endgültig als Gegner Strawinskys und des Neoklassizismus, sondern auch als Gegner einer etablierten Musikszene in Paris positionieren, was schwerwiegende Auswirkungen auf seine weiteren beruflichen Aktivitäten haben sollte.

4.8. Konzertschulden

Leibowitz sollte Recht behalten, denn sein Einsatz und sein Verhalten bargen durchaus Risiken. Eine der Folgen bereitete ihm erhebliche Schwierigkeiten. So musste er hohe Schulden zurückzahlen, die durch die von ihm organisierten Konzerte entstanden waren. Für die Organisation des Konzerts im Dezember 1945 hatte er eine Summe von 50.000 Francs (ca. 13.900 Euro) benötigt. 10.000 Francs

⁴⁵² LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, S.11 f.

davon hatte Leibowitz beschaffen können, letztendlich war aber nach dem Konzert, das in künstlerischer Hinsicht zwar sehr erfolgreich war, ein Defizit von 30.000 Francs vorhanden. Da es im Paris der Nachkriegszeit sehr schwierig war, eine derart große Summe zur Verfügung zu bekommen, gestaltete sich auch die finanzielle Situation für René Leibowitz problematisch.⁴⁵³ In dieser prekären Lage wurde er glücklicherweise tatkräftig von Paul Dessau unterstützt, der ihm 200 Dollar schickte, welche einem Wert von 24.000 Francs⁴⁵⁴ entsprachen.⁴⁵⁵ Wie dankbar Leibowitz für diese Unterstützung war, verdeutlichen folgende Worte:

Dearest Paul. How can I thank you for what you have done for us! You can't know how difficult things were here after the concert, and what a help those \$200 are. I only have the feeling that I shall never be able to "make up" for all this, but perhaps, one way or another, then will be the opportunity to prove to you that my friendship for you is not only a word.⁴⁵⁶

Abgesehen von diesen Schwierigkeiten konnte Leibowitz durch die – bereits angeführte - private Unterrichtstätigkeit und durch das Abhalten von Kursen seinen Lebensunterhalt bestreiten.⁴⁵⁷ Ob die Konzerte, die er im Ausland leitete, viel zum Lebensunterhalt beitrugen, konnte nicht abgeklärt werden. Die von ihm organisierten Pariser Konzerte waren wie beschrieben eine defizitäre Angelegenheit. Auch die vielen privat organisierten Aufführungen verbesserten die finanzielle Lage nicht, da sie nur den Zweck verfolgten, Werke der Zweiten Wiener

⁴⁵³ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 3.11.1945, PDA 1.74.2038.5; vgl. auch Brief von Françoise Leibowitz an Dessau o.O., 6.1.1946, AdK, PDA 1.74.2038.6.

⁴⁵⁴ Auskunft des Kursreferates u. Bankarchivs der ONB an die Verf., 10.3.2010 (Eurostand Jänner 2010).

⁴⁵⁵ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 9.2.1946, AdK, PDA 1.74.1884.1.

⁴⁵⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 21.[2.]1946, AdK, PDA 1.74.2042.1

⁴⁵⁷ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2.

Schule dem Publikum zu Gehör zu bringen und in weiterer Folge einem größeren Bekanntheitsgrad zuzuführen.

Des Weiteren gibt es einen Hinweis, dass Leibowitz wie auch vor dem Krieg als Barpianist tätig war. Denn Paul Dessau richtete Leibowitz gegenüber im Jahr 1948 folgende Frage: „Still playing in night clubs?“⁴⁵⁸ Die Tatsache, dass Dessau die Frage nicht schon zu einem früheren Zeitpunkt gestellt hatte, obwohl immer in brieflichen Kontakt gestanden, deutet darauf hin, dass Leibowitz auch nach dem Kriegsende diese Tätigkeit zumindest zeitweise ausübte.

Als neue Form der Erwerbstätigkeit erwies sich die Arbeit von Leibowitz beim Pariser Radio, mit dessen Orchester, der Radiodiffusion Francaise er in zahlreichen europäischen Städten, den USA, Israel und Mexiko unterwegs war.⁴⁵⁹ Zu welchem Zeitpunkt und in welcher Funktion genau Leibowitz beim Rundfunk tätig war, konnte bislang nicht eruiert werden, da jede Anfrage an den französischen Rundfunk unbeantwortet blieb. Tatsache ist jedoch, dass Leibowitz über Jahrzehnte hinweg immer wieder Konzerte im Rundfunk leitete.⁴⁶⁰ Neu war auch, dass Leibowitz durch seine Komposition der *Vier Klavierstücke op. 8*, welche von der *Universal Edition* im Jahr 1948 verlegt und von denen im selben Jahr 500 Stück gedruckt wurden,⁴⁶¹ Geld verdiente.

Ein Brief von Alfred Schlee, zu jenem Zeitpunkt Direktor der Universal Edition Wien und Leipzig, gibt Auskunft, dass dieser anlässlich eines Konzerts der Pianistin

⁴⁵⁸ Brief von Dessau an Leibowitz, Los Angeles, 29.5.1948, PDA 1886.3, zitiert nach Paul Dessau. „Let’s Hope for the Best“, a.a.O., S 19.

⁴⁵⁹ René Leibowitz. Un musicien d’aujourd’hui, *Polyphonie 4*, a.a.O., S. 81.

⁴⁶⁰ Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.4.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2; vgl. auch Brief von Françoise Leibowitz an Dessau, o.O., 1.6.1945, AdK, PDA 1.74.2038.2.

⁴⁶¹ Schreiben von Angeklika Glatz (Historisches Archiv der Universal Edition AG) an die Verf. 12.2.2008.

Jeanne Manchon-Theis zum ersten Mal ein Werk von Leibowitz gehört hatte. Es handelte sich hierbei um die *Klavierstücke op. 8*, die Leibowitz in den Jahren 1942/43 komponiert hatte. Die Uraufführung dieser Stücke hatte im Juni 1946 in Paris stattgefunden, ebenfalls mit Jeanne Manchon-Theis als Pianistin. Ob sich Schlee bei seinen Schilderungen auf die Uraufführung in Paris oder auf ein anderes Konzert bezog, ließ sich nicht eruieren. Auch Hans Erich Apostel hatte sich bezüglich der Klavierstücke an Leibowitz gewandt und ihm gratuliert, da er ebenfalls jene Aufführung gehört hatte.⁴⁶² Begeistert über die Komposition von Leibowitz und dessen Einsatz für Schönberg stellte Schlee somit die Verbindung zwischen Leibowitz und der *Universal Edition* her. Schlee plante zudem, Leibowitz' *Kammerkonzert für 9 Instrumente op. 10* in den Verlag zu nehmen.⁴⁶³ Er verwies jedoch auf Schwierigkeiten, die beim Verlegen auftreten könnten:

Inzwischen haben wir Ihr Kammerkonzert für 9 Instrumente genau durchgesehen und haben auch in diesem die ganze Qualität Ihres Schaffens feststellen können.

Auch dieses Werk würde ich gerne in den Verlag nehmen, nur muss ich Sie darauf aufmerksam machen, dass eine Drucklegung bei den heute noch bestehenden grossen Herstellungsschwierigkeiten zur Zeit nicht in Frage kommt. Wir würden jedoch trachten, die Partitur wenigsten so zu vervielfältigen, dass wir das Werk den Musikvereinigungen, die in Frage kommen, vorlegen können. Die besonders grossen Schwierigkeiten der Ausführung werden bei diesem Werk ohnedies eine Beschränkung auf die hervorragendsten Kammermusikvereinigungen notwendig machen. Ich lege einen Vertrag bei und hoffe sehr, dass Sie mit unserem Vorschlag einverstanden sind.

⁴⁶² Postkarte von Hans Erich Apostel an Leibowitz, o.O., undatiert, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0064.

⁴⁶³ Brief von Alfred Schlee an Leibowitz, Wien, 17. [?]. 1946, PSS, RL, Mikrofilm 090-1376.

Mit vorzüglicher Hochachtung, Schlee A.⁴⁶⁴

Dieser Vertrag sollte aufgrund der vielfältigen Probleme, die in Europa infolge des Zweiten Weltkrieges vorzufinden war, nicht zustande kommen. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, hatte Leibowitz einen Großteil seiner Bücher in den von ihm zwangsweise im Untergrund verbrachten Jahren verfasst. Nun, 1947, wurde sein erstes Buch in Frankreich, das Schönberg und seinen Schülern gewidmet war und das unter dem Titel *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musicale* erschienen war,⁴⁶⁵ veröffentlicht. Leibowitz sollte bei Übergabe des Manuskripts vom Verleger 25.000 Francs dafür erhalten.⁴⁶⁶ Zwei Jahre später, also 1949, sollte es in der englischen Übersetzung von Dika Newlin erscheinen.⁴⁶⁷

In *Schoenberg et son école* stellte Leibowitz Entwicklung und Werk der Komponisten Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern vor. In seinem Vorwort erklärte Leibowitz, dass er das Buch als einen Versuch einer gründlichen Studie über jene drei Komponisten, welche die damalige zeitgenössische Musik dominierten, betrachtete.⁴⁶⁸ Es gab von Seiten der *Universal Edition* das Vorhaben, eine deutsche Übersetzung von dem in französischer Sprache erschienenen Werk machen zu lassen, jedoch unter der Voraussetzung, dass Arnold Schönberg die Vorrede dazu verfasste. Aufgrund gesundheitlicher und arbeitstechnischer Gründe konnte Schönberg das Vorwort nicht mehr schreiben. Eine Veröffentlichung der deutschen Fassung kam, obwohl bereits die Übersetzung als Typoskript vorgelegen

⁴⁶⁴ Brief von Schlee an Leibowitz, Wien, 17. [?]. 1946, PSS, RL, Mikrofilm 090-1376.

⁴⁶⁵ LEIBOWITZ, Schoenberg et son école, a.a.O.

⁴⁶⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 21.4.1946, AdK, PDA1.74.2042.2.

⁴⁶⁷ LEIBOWITZ, Schoenberg and his school, a.a.O.

⁴⁶⁸ LEIBOWITZ, Vorwort, in: Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O.

war, nicht zustande.⁴⁶⁹ *Schoenberg et son école* hinterließ einen nachhaltigen Eindruck auf die junge Generation von Komponisten und Musikern, nicht nur in Frankreich sondern in ganz Europa.

4.9. Artikel und Kompositionen

1945 publizierte Leibowitz regelmäßig in der von Jean Paul Sartre gegründeten Zeitschrift *Les Temps Modernes* Artikel, wie beispielsweise *Darius Milhaud*,⁴⁷⁰ *Igor Strawinsky ou Le choix de la misère musicale*,⁴⁷¹ *Béla Bartók ou La possibilité du compromis dans la musique contemporaine*.⁴⁷² Leibowitz gehörte neben Größen der Philosophie und Literatur wie Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Masson, Leiris, Queneau, Levi-Strauss zu den freien Mitarbeitern und zum Redaktionsstab. Im Allgemeinen waren die Themen dieser Zeitung literarischer und philosophischer Art. Leibowitz war der einzige Mitarbeiter, der aus dem musikalischen Kontext kam und der gleich im zweiten und dritten Heft einen Teil der Einleitung seines musiktheoretischen Werkes *Schoenberg et son école* veröffentlichte.⁴⁷³ Die Zusammenarbeit mit *Les Temps Modernes* sollte bis zum Jahr 1970 andauern. Leibowitz verfasste aber auch zahlreiche Aufsätze für andere Zeitschriften, wie *L'Arche*, für die er in den Jahren 1945-1949 Beiträge lieferte oder *Critique*, für die er zwischen 1948-1957 Artikel verfasste. Weiters erschienen zahlreiche Beiträge

⁴⁶⁹ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O.

⁴⁷⁰ *Les Temps Modernes* 1.1.4 (Januar 1946), S. 751-755.

⁴⁷¹ *Les Temps Modernes* 1.2.7 (April 1946), S.1320-1326.

⁴⁷² *Les Temps Modernes* 3.1.25 (Oktober 1947), S. 705-734.

⁴⁷³ Prolégomènes à musique contemporaine I, in: *Les Temps Modernes* 1.1.2 (November 1945), S. 269-290 u. Prolégomènes à musique contemporaine II, in: *Les Temps Modernes* 1.1.3 (Dezember 1945), S. 420-441.

von Leibowitz für *Allemagne d'aujourd'hui*, *L'approdo musicale* (Torino) *Cahiers du Sud*, *Horizon* (London), *Melos*, *Nuova Rivista Musicale Italiana* (Torino), *Polyphonie* (Paris), *Revista Musical Chilen*, *La Revue Internationale de Musique*, *Schweizerische Musikzeitung*, *Stimmen* (Berlin), *Studi Verdiani* und zahlreiche einzelne Aufsätze.

Eine Aufstellung der von Leibowitz verfassten Artikel der Jahre 1945 bis 1950 zeigt, dass bei deren genauerer Betrachtung sich eine biographische Linie durch jene Artikel ziehen lässt. Im Jahr 1945 entstanden beispielsweise:

- *L'actualité musicale*
- *Olivier Messiaen*
- *Festival Mozart*
- *La musique: Anton Webern*
- *Béla Bartók*
- *Le silence d'Anton Webern*
- *Prolégomènes à musique contemporaine I, Prolégomènes à musique contemporaine II*

Im Jahr 1946:

- *Alban Berg et l'essence de l'opéra. Réflexions sur la musique dramatique sub una specie*
- *Così fan tutte ou La tragédie sous forme de jeu*
- *Une musique radiophonique*
- *Bilan de fin d'année musicale*
- *Refléxions sur la musique contemporaine*
- *Paul Hindemith, ou La légende de grandeur dans la musique contemporaine*

- *L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine,*
- *Darius Milhaud*
- *Igor Strawinsky ou Le choix de la misère musicale*
- *Musique d'Angleterre. (A propos d'Elisabeth Lutyens et de Humphrey Searle.) Réflexions sur les possibilités d'éclipse et de restitution d'une tradition musicale*

Und im Jahr 1947:

- *Béla Bartók ou La possibilité du compromis dans la musique contemporaine*
- *Innovation and Tradition in Contemporary Music I. The Traditional Significance of the Music of Arnold Schönberg*
- *Innovation and Tradition in Contemporary Music II. The tragic Art of Anton Webern*
- *Innovation and Tradition in Contemporary Music III. Alban Berg or the seduction to Truth*
- *Le théâtre musical*⁴⁷⁴

Anhand der von Leibowitz verfassten Artikel lassen sich seine Studien verfolgen und die geistige Welt von Leibowitz wird ersichtlich. So lässt sich etwa zwischen der Aufführung eines Konzerts und den Artikeln eine zeitliche Verbindung herstellen, da Leibowitz bei den Vorbereitungen seiner Konzerte so vorging, dass

⁴⁷⁴ Vgl. dazu Reinhard KAPP, Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz, in: *Musiktheorie* 2.3 (1987), S. 275-283.

Studien und Proben Hand in Hand gingen. Leibowitz pflegte bei der Einstudierung eines Werkes sich vertieft mit jenem zu beschäftigen, in Folge diese Studien schriftlich festzuhalten und in Form eines Artikels der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Ein Beispiel für diese Vorgangsweise ist sein Artikel über Schönbergs *Ode an Napoleon*, mit der er sich seit dem Jahr 1946 intensiv für seine Aufführung im Jänner 1947 im Rahmen der *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzerte auseinandersetzte. Der Artikel trägt den vollständigen Namen *L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine*.⁴⁷⁵

Auch *Musique d'Angleterre. (A propos d'Elisabeth Lutyens et de Humphrey Searle.) Réflexions sur les possibilités d'éclipse et de restitution d'une tradition musicale* zeigt, womit sich Leibowitz im Jahr 1946 beschäftigte, nämlich wiederum mit den Vorbereitungen zu seinem *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzert im Jänner 1947. Sowohl Elisabeth Lutyens als auch Humphrey Searle waren Komponisten, die Leibowitz in seinem Festival vorgestellt hatte und mit deren Werk er sich zuvor eingehend beschäftigt haben musste.

Weitere Beispiele sind seine Beschreibung des *Festival Mozart*, welches er besucht hatte und welches ihn dazu veranlasste, einen Artikel dazu zu verfassen.⁴⁷⁶ Wenn man meint, dass Leibowitz in seinen Artikeln hauptsächlich Kritik übte, ist dem entgegenzusetzen, dass er durchaus Positives zu bemerken hatte. So zum Beispiel in seinem Artikel über das *Festival Mozart*, in dem Leibowitz die

⁴⁷⁵ LEIBOWITZ, *L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine*, in: *L'Arche* 3.22 (Dezember 1946), S. 123-131.

⁴⁷⁶ LEIBOWITZ, *Festival Mozart a l'Orchestre National*, in: *L'Arche* 2.10 (1945), S. 153 -157.

Qualitäten des *Orchestre National*, das unter der Leitung von Manuel Rosenthal spielte, unterstrich. Besonders positiv erschien Leibowitz neben der hervorragenden Vorbereitung die Programmauswahl des Orchesters, welche im Gegensatz zu anderen Gesellschaften nicht nur allgemein bekannte, sondern auch zeitgenössische und selten gespielte Werke der alten Musik beinhaltete. Als Reaktion auf Anton Weberns Tod ist der im Jahr 1945 von Leibowitz verfasste Artikel *Le silence d'Anton Webern* zu sehen.⁴⁷⁷

Die Bandbreite der von Leibowitz verfassten Artikel war also groß und reichte von Reflexionen über die Rolle und Entwicklung der Musik bis hin zu aktuellen musikalischen Geschehen und Konzertbesprechungen. Einerseits gingen sie auf einzelne Komponisten, wie Bela Bartok, Webern, Messiaen, Milhaud etc. ein, andererseits beinhalteten sie Konzertkritiken oder Jazzartikel, die er im Jahr 1949 verfasste, also nach seinem Aufenthalt in den USA. Auch sein dortiges Zusammentreffen mit Hanns Eisler veranlasste Leibowitz zu einem Artikel über Filmmusik.⁴⁷⁸

All diese Artikel spiegeln Leibowitz' Zusammentreffen mit Persönlichkeiten des Musiklebens oder musikalischen Ereignisse in einer Reihe von Jahren wider. Da Leibowitz regelmäßig, zum Teil monatlich, für jene Zeitungen arbeitete, entstand eine beachtliche Anzahl von Beiträgen, die Leibowitz' musikalisches Erleben und seine musikalische Entwicklung ausdrücken. Den Lesern ermöglichten diese, beispielsweise über Konzerte zu erfahren, bei denen sie nicht anwesend sein konnten. Somit ließ Leibowitz die Leser an seinen Eindrücken, Gedankengängen

⁴⁷⁷ LEIBOWITZ, *Le silence d'Anton Webern*, in: *Labyrinthe* 2.14 (1945), S. 14.

⁴⁷⁸ LEIBOWITZ, *Un nouveau genre musical? La musique de film*, in: *Critique* 5.2 (1949), S. 501-510.

und Zusammentreffen teilnehmen, welche einen Spiegel der musikalischen Ereignisse jener Zeit darstellten.

Obwohl Leibowitz mit Arbeit eingedeckt gewesen zu sein schien, entstand in jenen Jahren eine Reihe von Kompositionen. Nach der Befreiung Frankreichs beendete Leibowitz als erste Komposition das *Quintett op. 11*, das er 1944 unter dem Eindruck von Schönbergs Bläserquintett und für das Quintett komponierte, mit welchem er Schönbergs Werk aufführte. Außerdem entstanden die *Vier Stücke op. 13 für Chor* (1944-46) nach einem Text von Friedrich Hölderlin sowie die *Variationen für Orchester op. 14* (1944-45). 1947 folgten die *Explanation of Metaphors op. 15 für Sopran, 2 Klaviere, Harfe und Schlagzeug* nach einem Text des Dichters Raymond Queneau.

Anhand dieser Aufstellung ist ersichtlich, dass Leibowitz alle Musikgattungen in seine Kompositionen miteinbezog. So schrieb er neben kammermusikalischen Werken auch Kompositionen für Klavier, Chorwerke, Orchesterwerke, als auch seine erste Oper namens *La nuit close op. 17*.

5. NOVEMBER 1947 BIS MÄRZ 1948: REISE IN DIE USA

5.1. Reisevorbereitungen

Der Herbst 1947 sollte René Leibowitz in die USA führen. Schon seit dem Jahr 1945 hatte er wiederholt seinen lang gehegten Wunsch, eines Tages in die USA zu reisen und Arnold Schönberg zu treffen, geäußert. Auf der anderen Seite wollte Leibowitz eine Reihe von Konzerten und Vorträgen mit dem Ziel halten, die Werke Arnold Schönbergs und dessen Schule auch in den USA zur Aufführung zu bringen und somit einen Beitrag zu dessen Bekanntmachung zu leisten.

Eine Reise von Europa in die USA war in den Nachkriegsjahren jedoch sehr kostspielig, um nicht zu sagen unerschwinglich. Der französische Franc hatte an Wert verloren und in Anbetracht der Tatsache, dass Leibowitz schon durch die Organisation seiner Konzerte in Paris mit finanziellen Problemen zu kämpfen hatte und die dortigen Lebenskosten im Allgemeinen sehr hoch waren, schien dessen Plan zu dieser Reise vom finanziellen Standpunkt aus gesehen kaum realisierbar. Im April 1947, noch auf der Suche nach einer Möglichkeit jene Reise zu organisieren, wandte er sich mit folgender Überlegung an Schönberg:

How very much I should like to go to America if only for a short time and be able to visit you. If only I knew how to try it! Do you think that there could be a possibility through the „International Society for Contemporary Music“ considering that there will be a festival this year in New-York?⁴⁷⁹

Leibowitz versuchte, von der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)* für das Festival, das im Jänner 1948 in New York stattfinden sollte, als Dirigent eingeladen zu werden.⁴⁸⁰ Mit dieser Idee hatte Leibowitz sich schon einige Monate zuvor, genauer im September 1946, befasst, wie folgender Plan gegenüber Schönberg zeigt: „Ich werde alles versuchen um nächstes Jahr für die Internationale Gesellschaft für Neue Musik nach New York zu kommen. Wenn es mir gegönnt wäre dann Sie zu treffen, wäre es wohl das grösste Ereignis meines Lebens.“⁴⁸¹ Gleichzeitig drückte er Paul Dessau gegenüber, der Leibowitz dazu ermunterte nach

⁴⁷⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.4.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁴⁸⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 30. 9.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁴⁸¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 30. 9.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

New York zu kommen, seine Zweifel aus, da er sich der Schwierigkeiten, welche die Reise sowohl in logistischer als auch praktischer Hinsicht mit sich brachte, durchaus bewusst war:

Mein lieber Paul, Natürlich werde ich versuchen nach N.Y. für die I.G.N.M zu kommen. Ob es möglich sein wird ist eine andere Sache! Ich werde versuchen Werke von mir und von jüngeren Pariser Komponisten einzusenden und als Dirigent eingeladen zu sein.⁴⁸²

Zwei Monate später, im November 1946, bekräftigte er in einem Brief an Schönberg nochmals sein Vorhaben mit dem vorsichtigen Zusatz eines möglichen Treffens:

Ich werde versuchen nächstes Jahr zur I.G.N.M als Dirigent zu kommen. Vielleicht können wir uns dann persönlich treffen. Ich wage kaum so etwas überhaupt zu hoffen. Auf alle Fälle möchte ich Ihnen noch einmal sagen wie wichtig es für viele Musiker heute ist zu wissen dass Sie irgendwo in der Welt existieren, dass Ihre Musik überhaupt da ist.⁴⁸³

Das Vorhaben von Leibowitz, als Dirigent seiner eigenen Werke und der junger französischer Komponisten eingeladen zu werden, war keinesfalls abwegig, da er bereits im Jahr 1941 mit einer eigenen Komposition beim *ISCM Festival* in New York, das vom 17. bis 27. Mai stattgefunden hatte, vertreten war. Gehandelt hatte es sich dabei um die *Sonate op. 1* für Klavier, deren Widmungsträger Erich Itor Kahn war und die durch den Pianisten Beveridge Webster zur Uraufführung gelangte.⁴⁸⁴

⁴⁸² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.9.1946, AdK, PDA 1.74.2042.5.

⁴⁸³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 2.11.1946, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁴⁸⁴ René Leibowitz. Un musicien d'aujourd'hui, *Polyphonie* 4, a.a.O., S. 81.

Die persönliche Anwesenheit Leibowitz' war zu jenem Zeitpunkt auf Grund politischer Umstände nicht möglich gewesen, da er sich vor dem nationalsozialistischen Regime in Südfrankreich verstecken musste.

Um die Bedeutung einer Einladung der *IGNM* nachvollziehen zu können, muss man der Frage nachgehen, welche Aufgaben diese Gesellschaft vertrat. Die Gründung der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* geht auf das Jahr 1922 zurück. Der österreichische Regisseur Max Reinhardt hatte jungen Komponisten, die zuvor meist gezwungen waren, ihre Werke privat aufzuführen, ein zeitgenössisches, internationales Kammermusik-Festival während der Salzburger Festspiele angeboten. Bedingt durch den großen Erfolg wurde am 11. August 1922 in Salzburg die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* von Komponisten wie Webern, Bartók, Hindemith, Honegger, Kodaly, Milhaud, Wellesz, Schönberg, Strawinsky, Berg, Ravel und Respighi ins Leben gerufen, deren Präsidium des Gründungskomitees von Richard Strauss übernommen wurde. Die Statuten der *IGNM* bestimmten die Förderung zeitgenössischer Musik, egal welchen ästhetischen Anschauungen, welcher Nationalität, Herkunft, Religion oder politischen Einstellung sie verbunden waren. Diese Idee fand innerhalb weniger Jahre weltweite Bedeutung, weswegen 1923 in London ein Dachverband gegründet wurde. Die Aufgabe der *IGNM* war es, neue Musik und ihre Aufführungsmöglichkeiten zu fördern, zu deren Zweck jährlich ein Musikfest an wechselnden Orten in einem der Mitgliedsländer veranstaltet wurde. In den Jahren 1938 bis 1945 wurde die Organisation von den Nationalsozialisten aufgelöst. Inzwischen gehörten der Internationalen Gesellschaft 48 Nationen aus allen Kontinenten an.

Wie aus den Programmen der *ISCM (International Society for Contemporary Music)* hervorgeht, sollte Leibowitz jedoch keine Einladung von der *ISCM* erhalten.⁴⁸⁵ Auch in einem Brief von Rudolf Kolisch, dem zu entnehmen ist, dass dieser beim Festival am 16. Jänner 1948 mit seinem *Streichquartett* auftrat, findet sich kein Hinweis auf eine Teilnahme seitens Leibowitz. Hingegen waren Ernst Krenek mit seinem letzten Streichquartett und der amerikanische Komponist Walter Piston (1894 -1976) mit seiner im Jahr 1941 komponierten *Sinfonietta* vertreten. Auch die *Lyrische Suite* von Alban Berg stand auf dem Programm,⁴⁸⁶ wobei Leonard Bernstein der musikalische Leiter dieses Konzerts war.⁴⁸⁷ Im Allgemeinen war die Aufführung der Werke von Leibowitz oder anderer zeitgenössischer Komponisten nicht einfach, da es vor allem an Interpreten fehlte und die Veranstalter der *IGNM* dadurch vom Repertoire der ausübenden Künstler abhängig waren.⁴⁸⁸ Leibowitz sollte jedoch später, im Jahr 1950, zum XXIV. Festival der *IGNM*, das zwischen dem 23. und 30. Juni 1950 in Brüssel stattfand, mit der Uraufführung seines Werks *Explanation of Metaphors* eingeladen werden.⁴⁸⁹ Dieses Ereignis wird im späteren Verlauf der Biographie noch ausführlicher behandelt.

Im Hinblick auf seine Reise hatte Leibowitz neben finanziellen Sorgen noch mit weiteren Schwierigkeiten zu kämpfen. Aufgrund der Tatsache, dass er im Jahr 1947 noch über keine Staatsangehörigkeit verfügte, war es für Leibowitz sehr schwierig,

⁴⁸⁵ Anton HAEFELI, Die internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982, S 309.

⁴⁸⁶ Brief von Kolisch an Leibowitz, Wisconsin, 2.12.1947, PSS, RL, Mikrofilm 089-0252,142.1-0408.

⁴⁸⁷ HAEFELI, a.a.O., S. 309.

⁴⁸⁸ Brief von Hans Erich Apostel an Leibowitz, Wien, 10.12.1946, PSS, RL, Mikrofilm,142.1-0064.

⁴⁸⁹ HAEFELI, a.a.O., S. 504 f.

ein Visum für die Einreise in die USA zu erhalten.⁴⁹⁰ Wie bereits angeführt, sollte Leibowitz die französische Staatsbürgerschaft erst am 27. Jänner 1955 erhalten. Durch einen Freund, Serge Frank, ein Verwandter der im Konzentrationslager ermordeten Anne Frank,⁴⁹¹ erhielt Leibowitz jedoch Kontakt zu Kurt List, der Herausgeber der Musikzeitschrift *Listen, Guide to Good Music* war und der sich ebenfalls für die Musik Schönbergs einsetzte.⁴⁹² Kurt List kannte Leibowitz wiederum durch dessen Artikel aus der Zeitschrift *Horizon* und durch dessen musiktheoretisches Werk *Schoenberg et son école*.⁴⁹³ List fand die Arbeiten von Leibowitz ausgezeichnet. Da er selbst Komposition bei Anton Webern studiert hatte und wusste, dass Leibowitz immer auf der Suche nach neuen Werken der Zweiten Wiener Schule war, ließ er diesem die Partitur von seinem Bläserquintett zukommen. Als Kurt List durch Serge Frank von Leibowitz' geplanter Reise in die USA und von dessen Schwierigkeiten betreffend den Erhalt eines Visums erfuhr, bot er Leibowitz diesbezügliche Unterstützung an, indem er folgenden Vorschlag unterbreitete: "If I can be of any help, (affidavit, guarantees or anything of that sort) I shall be only too glad to be of service to you. Please, don't hesitate to call upon me."⁴⁹⁴ Für die Einreise in die USA und den Erhalt eines Visums benötigte man eben eine Garantie für finanzielle Unterstützung von einem US-Bürger, das sogenannte *affidavit*. Wie Leibowitz im Einzelnen zu seinem Visum kam, geht aus

⁴⁹⁰ Brief von Leibowitz an [VN?] Frölich, Paris, 15.2.1947, Historisches Archiv der UE.

⁴⁹¹ Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Zürich 1974, S. 427.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ LEIBOWITZ, Innovation and Tradition in Contemporary Music I. The Traditional Significance of the Music of Arnold Schönberg, in: *Horizon* 15.85 (Januar 1947), S. 282-293; DERS., Innovation and Tradition in Contemporary Music II. The tragic Art of Anton Webern, in: *Horizon* 15.88 (Mai 1947), S. 282-293; DERS., Innovation and Tradition in Contemporary Music III. Alban Berg or the seduction to Truth, in: *Horizon* 16.91 (August 1947), S. 140-152.

⁴⁹⁴ Brief von Kurt List an Leibowitz, New York, 20.8.1947, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

der Korrespondenz nicht hervor. Aufgrund der geglückten Einreise in die USA ist jedoch davon auszugehen, dass er auf Lists Angebot zurückgekommen war.

5.2. Planung von Konzerten und Vorträgen

Noch vor seiner Abreise im Sommer 1947 stand Leibowitz in Planung und Vorbereitung zu Vorträgen und Konzerten für die Zeit seines Aufenthalts in den Vereinigten Staaten. In einem Brief vom 25. August 1947 unterbreitete er Schönberg sein Vorhaben über eine Teilname bei einem der *Evening on the Roof*-Konzerten, wo Kompositionen von Schönberg unter der Leitung von Leibowitz stattfinden sollten. Diese Konzerte mit dem originellen Titel waren im April 1939 von Peter Yates, einem Professor des State University College in Buffalo und Leiter der dortigen Musikabteilung, gemeinsam mit seiner Frau, der Pianistin Frances Mullen, in Los Angeles gegründet worden, um zeitgenössischer Musik aber auch Kompositionen vor J. S. Bach ein Forum zu bieten. Bis 1942 fanden jene Konzerte jeden vierten Sonntag im Monat im Haus der Yates statt. Dabei bot anfangs ein großer Raum im zweiten Stockwerk mit Blick über die Stadt zwei Klavieren und bis zu 75 Zuhörern Platz, später wurde für die Konzerte eine Halle angemietet. Die jährliche Einschreibung betrug drei Dollar und bot 12 Konzerte oder man zahlte 50 Cents für den Eintritt pro Konzert. Im ersten Konzert am 23. April 1939 wurde beispielsweise Musik von Béla Bartók, im dritten Konzert wurden Kompositionen von Charles Ives aufgeführt. Andere Konzerte der ersten Saison beinhalteten Arbeiten von Ferruccio Busoni, Musik vor Bach und Programme, welche Schönberg, Mozart, Roy Harrys und Henry Cowell gewidmet waren. Viele Komponisten waren an den *Evening on the Roof*-Konzerten regelmäßig beteiligt, sowohl als Interpreten als auch als Zuhörer. Arnold und Gertrud Schönberg besuchten etwa ein Konzert dieser Reihe am 28. Jänner 1940, welches Schönbergs Werken gewidmet war und in dem die *Klavierstücke op. 11, 19, 25 und 33a*

aufgeführt wurden. Zahlreiche Musiker aus dem Orchester der *Hollywood Film Studios* waren interessiert, bei den Konzerten mitzumachen, da es eine Möglichkeit war, sich künstlerisch auszutauschen. Auch für Mitglieder der *Los Angeles Philharmonics* waren diese Konzerte, obwohl sie kaum oder gar nicht bezahlt wurden, eine begehrte Abwechslung, indem sie ihrem Interesse an Kammermusik entgegen kamen.

Dabei konnte man auf Größen des Musiklebens wie Otto Klemperer, Igor Strawinsky oder Ernst Krenek treffen. Robert Craft, der Assistent Strawinskys, übernahm beispielsweise mehrmals die Leitung von Werken Schönbergs und Weberns. Die *Evening on the Roof*-Konzerte ermöglichten es modernen Komponisten, in einer Stadt wie Los Angeles, in welcher Peter Yates zu den Vorkämpfern für das Werk Schönbergs galt, aufgeführt zu werden.⁴⁹⁵ 1954 wurden diese Konzerte zu den *Monday Evening Concerts* umgewidmet und fanden in weiterer Folge unter geänderter Leitung statt.

Für die Realisation seines Vorhabens bat Leibowitz Schönberg, die Programme der von Leibowitz in Paris, Brüssel und London veranstalteten *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzerte den verantwortlichen Veranstaltern zu präsentieren. Des Weiteren legte Leibowitz ein Empfehlungsschreiben des französischen Philosophen Jean Wahl bei, der seit 1936 als Universitätsprofessor an der Sorbonne in Paris tätig und ein großer Bewunderer von Schönbergs Musik war, um sich bei der *Association of American College* in New York vorzustellen. Außerdem sollte es für

⁴⁹⁵ Richard CRAWFORD, *America's Musical Life. A History*, New York/London 2001, S. 689-191; vgl. auch STUCKENSCHMIDT, a.a.O., S. 398.

die Vermittlung von Engagements durch Schönberg und Leonard Stein in Los Angeles behilflich sein.⁴⁹⁶

Das Konzept von Leibowitz wies die Veranstaltung eines reinen Schönberg-Programms und eines, welches Schönbergs Schüler und verschiedene junge europäische Komponisten beinhalten sollte, auf. Für das Programm mit Werken Schönbergs kam er zu dem Schluss, dass sich hierfür die *2. Kammersymphonie op. 38*, die *Suite für 7 Instrumente op. 29* (oder *Quintett op. 26*), die *Ode an Napoleon op. 41* in der Originalversion und die *1. Kammersymphonie op. 9* besonders gut eignen würden.⁴⁹⁷ Für das zweite Konzert plante Leibowitz Werke amerikanischer Komponisten, wie beispielsweise von Leonard Stein, aber auch eine eigene Arbeit René Leibowitz', ein Werk Luigi Dallapiccolas und Anton Weberns *Symphonie op. 21* oder dessen *Konzert op. 24*. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass Leibowitz immer darum bemüht war, nicht nur das Werk Arnold Schönbergs und dessen Schüler, sondern auch das jener Komponisten, die zum damaligen Zeitpunkt wenig bekannt waren, zu präsentieren.

Leibowitz versuchte mit dem Vorhaben, Musik von Schönberg und der Zweiten Wiener Schule in den USA aufzuführen, eine Lücke zu schließen. Da in jenen Jahren in den USA das Werk von Webern und Berg noch weitgehend unbekannt war, herrschte diesbezüglich ein großer Nachholbedarf. Die Arbeit, die Leibowitz in Frankreich bezüglich der Verbreitung der Zweiten Wiener Schule schon geleistet hatte, hatte in den USA noch keine Früchte getragen. Auch waren die Arbeitsbedingungen für Musikschaaffende und -ausübende weitgehend ungenügend.

⁴⁹⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 3.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁴⁹⁷ Ebd.

Zum einen fehlte es an Musikern, die über die nötige Erfahrung im Umgang mit zeitgenössischer Musik verfügten, zum anderen war die Bezahlung sehr schlecht beziehungsweise gar nicht vorhanden. Gelegenheiten Orchesterwerke aufzuführen, waren gering und oftmals waren die Werke vom spieltechnischen Standpunkt aus gesehen sehr schwer, woraus oft unzureichende und unzulängliche Wiedergaben resultierten, was auch die verstärkte Konzentration auf Klavier- und Kammermusik erklärt. Die Filmindustrie, die immer Musiker benötigte und besser bezahlen konnte, stellte für die so genannte Ernste Zeitgenössische Musikszene eine starke Konkurrenz dar. Bleibt noch der Frage nachzugehen, wie Leibowitz ausgerechnet auf die *Evening on the Roof*-Konzerte kam?

Leibowitz war mittlerweile zum engsten Kreis um Arnold Schönberg vorgedrungen, als Beispiel ist hier der Amerikaner Leonard Stein zu nennen. Jener war damals 31 Jahre alt und arbeitete seit über zehn Jahren mit Schönberg, zuerst, indem er bei diesem studiert hatte, des Weiteren, indem er ab 1938 mit Schönberg als dessen Assistent den Unterricht abhielt.⁴⁹⁸ Stein hatte von den Bemühungen und dem Einsatz von Leibowitz für die Schönberg Sache gehört, das Buch *Schoenberg et son école* und die Artikel von Leibowitz waren ihm ebenfalls bekannt, da man alles, was in Europa bezüglich der Verbreitung der Schönberg-Schule passierte, mit großem Interesse verfolgte. Die Tatsache, dass Leibowitz diesbezüglich also kein Unbekannter mehr war, veranlasste Stein wohl zu seiner Bereitschaft, diesen bei den Vorbereitungen für den USA-Aufenthalt zu unterstützen. Ab März 1947 war man zueinander in Kontakt getreten, worüber sich Leibowitz sehr erfreut zeigte, in

⁴⁹⁸ STUCKENSCHMIDT, a.a.O., S. 779; vgl. auch Brief von Marie D. Molls-Stein an Leibowitz, o. O., 15.4. o. J. [1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

dem Bewusstsein, dass Stein durch die Nähe zu Schönberg eine besondere Position innehatte.

Stein war es auch, der Leibowitz zu den *Evening on the Roof*-Konzerten riet, die seiner Ansicht nach die beste Möglichkeit für eine Aufführung der Werke Schönbergs durch Leibowitz waren.⁴⁹⁹ Da Leonard Stein selbst am *City College* in Los Angeles unterrichtete, wollte er dort weitere Auftrittsmöglichkeiten für Leibowitz vermitteln. Bezüglich Vorträge und Unterrichtstätigkeit riet er Leibowitz sich zusätzlich an die *University of Southern California* und an die *Los Angeles Public Library* zu wenden, wie es ihm auch zu verdanken war, dass Leibowitz einen gewissen Einblick in die damalige Situation der zeitgenössischen amerikanischen Musik- und Konzertszene gewann.

Stein versuchte, Leibowitz nicht nur bei der Vermittlung von Konzerten und Vorträgen behilflich zu sein, sondern er lieferte ihm eine Vielzahl von Informationen über Schönberg und dessen Kreis, zu denen Leibowitz sonst nur schwer Zugang erhalten hätte. Die Nähe zu Schönberg erlaubte es ihm, viele von Leibowitz gestellte Fragen bezüglich der musiktheoretischen Werke, Kompositionen und Auffassungen Schönbergs zu beantworten.⁵⁰⁰ Wie zu erwarten, war Arnold Schönberg von der Idee einer Aufführung seiner Werke einverstanden und setzte sich in weiterer Folge für die Organisation von Konzerten ein. Doch wie auch in Europa traten in den USA dieselben Schwierigkeiten bezüglich derartiger Veranstaltungen auf. Fehlende Gelder der Veranstalter, unqualifizierte Musiker, die nicht in der Lage waren, die komplizierten Kompositionen technisch zu bewältigen, und nicht zuletzt die mangelnde Überzeugung der Veranstalter für die

⁴⁹⁹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 2.9. o.J. [1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁵⁰⁰ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 4.7. o.J. [1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

Sinnhaftigkeit solcher Konzerte machten eine Organisation schwer. Und obwohl Schönberg die Programmvorschläge zu gefallen schienen, hegte auch er starke Zweifel an der Durchführbarkeit. Mit der Konzertsituation in Los Angeles vertraut, meinte er zu Leibowitz:

The programs are very interesting and I wish sincerely it will be possible to give them. I will try together with Mr. Stein to arrange something, but I have not much hope. Hollywood is a town of Popular music and modern music comprises only a very small circle. Rehearsals [sic!] with orchestra are extremely expensive and my works at least can not be performed without a great number of rehearsals. But let me try. Perhaps we are lucky.⁵⁰¹

Viele Musiker und Proben, die für eine adäquate Ausführung vieler Werke Schönbergs nötig waren, verursachten das Problem der hohen Kosten, die das größte Problem waren. Leibowitz, dem diese Hindernisse schon von Paris bekannt waren, stellte deswegen noch vor seiner Abreise bezüglich des Programms weitere Überlegungen an:

Of course I understand the difficulties (they are the same every where) and I have thought that the “Schoenberg-Concert” may involve too many musicians because of the 2nd Chamber Symphony. Having heard that this work has already been performed in Los Angeles, it might perhaps be more practical (from the point of view of the number of performances) to make the programme thus:

- A 1) First Chambersymphony op. 9
 - 2) Suite for 7 Instruments op. 29
-
-

⁵⁰¹ Brief von Schönberg an Leibowitz, o.O., 29.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| B 1) Quintett | op. 26 |
| 2) Ode to Napoleon | op. 41 ⁵⁰² |

Die Überlegung war dabei folgende: das vorgeschlagene Programm würde nur fünfzehn Spieler, den Pianisten und den Rezitator benötigen. Leibowitz dachte aber auch über die Eignung der *Lichtspielmusik op. 34* für das Konzert nach. Großer Idealismus und eine gewisse Naivität schwangen in Leibowitz' Worten mit, wenn er für das Zustandekommen eines Konzerts allein aufgrund seiner Anwesenheit überzeugt war: „I think that if I could only just arrange things in a way as to attract attention to the fact that here is somebody coming from Europe especially to make a ‘big’ concert of your works in California, there would be a chance of succeeding.“⁵⁰³ Obwohl die Programme und Pläne für Konzerte von Leibowitz ausgezeichnet schienen, sollte es nicht zu Dirigaten bei den *Evening on the Roof*-Konzerten kommen. Der Grund dafür war ein ganz banaler: die Konzerte wurden schon bis zu einem Jahr vorher geplant und Leibowitz' Anfrage war daher viel zu kurzfristig, als dass noch Termine verfügbar gewesen wären.⁵⁰⁴ Deswegen beschäftigte er sich auch mit der Frage, ob zumindest Chancen auf Vorlesungen bestünden, wenn schon in Kalifornien keine Konzerte möglich wären.⁵⁰⁵ In New York hingegen schien die Aussicht, Konzerte mit Werken Schönbergs zu organisieren, durchaus gut zu sein.⁵⁰⁶

⁵⁰² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 3.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

⁵⁰³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 4.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵⁰⁴ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O, 6.10. o.J. [1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁵⁰⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 1.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵⁰⁶ Ebd.

5.3. Aufenthalt in New York

Am 26. September 1947 trat Leibowitz seine Reise⁵⁰⁷ mit dem Schiff an und traf am 6. Oktober in New York ein.⁵⁰⁸ Dieses Vorhaben hatte Leibowitz die letzten dreizehn Lebensjahre bewegt, also bereits seit 1934. Wenige Tage vor seiner Abreise erklärte er Schönberg: „I do not want to close this letter without telling you that I can hardly wait to get to California. The idea of meeting you has been the major hope of these last 13 years of my life and I can hardly believe it to come true at last.”⁵⁰⁹ Leibowitz verfügte zu diesem Zeitpunkt zwar noch über keine genauen Pläne seinen Aufenthalt in New York betreffend, dennoch zeigte er sich in seinem Vorhaben zuversichtlich und die Zeilen, die er während seiner Schiffsreise an Schönberg richtete, lassen die Vorfreude über das lang ersehnte Treffen deutlich erkennen:

And also, to be now so near of the fulfillment of a 12 or 13 year old dream sometimes makes me wonder whether all this is true. I do not know my exact plans yet, but I suppose that, within a few days, everything will be more or less organized. So, as soon as my schedule will permit it and as soon as I shall have earned the money for the trip, I shall be on my way to California.⁵¹⁰

Demzufolge hatte Leibowitz die nötigen finanziellen Mittel für seine Weiterreise noch nicht vollständig organisieren können. Da er auch von der *ISCM* New York

⁵⁰⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 16.9.1947, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁵⁰⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 5.10.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵⁰⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 3.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵¹⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 5.10.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

für das Festival im Jänner nicht eingeladen worden war und keine Möglichkeit für Dirigate bei den *Evening on the Roof*-Veranstaltungen bestand, war ein Großteil der Kosten nicht gedeckt. Sein Vorhaben Schönberg zu besuchen setzte er trotzdem unbeirrt fort und ließ sich durch die Schwierigkeiten nicht abbringen. Indessen hegte Leibowitz die Hoffnung, doch noch durch Aufträge von Konzerten und Vorträgen, die er in New York zu halten beabsichtigte, die nötigen Zahlungsmittel aufzutreiben.

In New York angekommen, bestand für ihn die Möglichkeit, bis Ende Oktober bei einem Freund, dem französischen Diplomaten Stéphane Hessel, Sohn des nach Frankreich emigrierten deutsch-jüdischen Schriftstellers Franz Hessel, zu wohnen. Dieses Apartment, das Stéphane Hessel seit Ende des Zweiten Weltkriegs bewohnte, war zentral am Central Park gelegen,⁵¹¹ und Leibowitz kam nun in den Genuss seiner Gastfreundschaft. Wie für Stéphane Hessel war New York das neue Zuhause vieler Emigranten Europas geworden. Aus der Musikszene Europas emigrierten beispielsweise Artur Schnabel, Erich Itor Kahn, Edward Steuermann, Konrad Wolff, Kurt List und viele mehr, welche untereinander in regem Kontakt standen. Theodor W. Adorno war von 1938 bis zu seinem Umzug im November 1941 nach Los Angeles ebenfalls in New York ansässig. Bei dessen Einladungen war auch Rudolf Kolisch, der W.Adorno von seiner Zeit als Leiter des Wiener Streichquartetts in Wien kannte. Auch Kolisch war „Ende der dreißiger Jahre in die USA emigriert, wo er weiterhin die freundschaftliche Beziehung zu Adorno pflegte, für dessen Kompositionen er sich mehrfach persönlich eingesetzt hat.“⁵¹² Kahn wiederum hielt in New York guten Kontakt mit Kurt List und erteilte Michael

⁵¹¹ Ebd.; vgl. auch Paul Dessau. "Let's hope for the best". a.a.O., S. 17, Fussnote 1.

⁵¹² Stefan MÜLLER-DOOHM, Adorno. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2003, S. 136.

Mann, dem Sohn von Thomas Mann und als Bratschist tätig, Unterricht. Im Gegenzug sandte Michael Mann detaillierte Briefe über die musikalischen Eindrücke, die er bei seinen Reisen sammelte, an Erich Itor Kahn.⁵¹³ Wie sich die Situation der Exilanten darstellte, macht folgender Satz deutlich: „Das Exil zwang jeden Menschen, um die Fortsetzung der eigenen Identität zu ermöglichen, einen Balanceakt zwischen Kontinuität einiger wichtiger Freundschaften und der Erfahrung mit neuen Bekanntschaften zu vollziehen.“⁵¹⁴ Diese Freundschaften untereinander hatten eine besondere Bedeutung für Emigranten aus Europa, da der Aufbau eines neuen Lebens und neuer Bekanntschaften schwierig genug war. Die Tatsache, dass in den USA Aufführungsmöglichkeiten eigener neuer Kompositionen und der Austausch darüber noch weniger vorhanden waren als in Europa, trug bei vielen Musikschaaffenden verstärkt zum Gefühl der Isolation bei. Ein Brief von Erich Itor Kahn vom 14. September 1945 gibt einen persönlichen Einblick in die damalige Musikszene von New York:

Je me sens, quant à la musique nouvelle, tout à fait isolé à New York. Paul parti; Kolisch (qui n'était déjà pas très actif) parti aussi, pour être le 1^{er} violon du Quatuor Pro Arte à l'Université de Madison, Wisconsin, d'autres qui ont de l'intérêt, par exemple Stefan Wolpe, sont trop excentriques pour être possibles, ou ils se cachent dans un voile d'orgueil. Je vois Steuermann, qui est merveilleux, dégouté de la „vie publique“ en musique et lié par la lutte pour son existence; je vois aussi Schnabel, qui est très intéressé aussi, mais qui est trop prominent pour Beethoven, donc tout son intérêt reste personnel, intime et amical. [...] Les „compositeurs“ se lient en cliques, qui tiennent les „marchés“ et donnent des „patterns“, comment plaire à leur public. Peu de personnalités sont intransigeantes et celles-ci manquent presque tous de

⁵¹³ ALLENDE-Blin, Erich Itor Kahn, a.a.O., S. 71 f.

⁵¹⁴ Ebd., S.72.

potence musicale. Krenek se cache plus ou moins - d'après ce qu'on me dit - en travaillant beaucoup. Schoenberg est entièrement isolé et, pour ainsi dire, pas joué. Stravinsky et Bartok appliquent leur maîtrise à une substance sans agression et presque apologétique, d'une part, et d'autre part se consolident en leurs propres classiques-et ne réussissent quand même pas à être joués beaucoup, sinon par des tricheries des Ballets ou des apparitions personnelles. Les sociétés pour la „musique moderne“ se traînent difficilement. La „Société Internationale“ ne peut ni mourir, ni vivre et pratique autant de réaction que possible. La „League of Composers“ est fermement entre les mains de certaines cliques, juste mentionnées. Donc, moi, je travaille, et c'est tout.⁵¹⁵

(Ich fühle mich, was die neue Musik betrifft, ganz isoliert in New York. Paul ist weg, Kolisch (der schon nicht mehr sehr aktiv war) auch, da er für das Quartett *Pro Arte* als erster Geiger an der Universität von Madison, Wisconsin, gegangen ist, andere, die dafür interessiert sind, zum Beispiel Stefan Wolpe, sind zu exzentrisch, um in Frage zu kommen oder sie verstecken sich hinter einem Schleier voll Stolz. Ich sah Steuermann, der ist wunderbar, angewidert von dem „öffentlichen musikalischen Leben“ und gebunden durch den Kampf um seine Existenz; ich sehe auch Schnabel, der auch sehr interessiert, aber der zu prominent für Beethoven ist, denn all sein Interesse bleibt persönlich, intim und freundschaftlich; [...])

Die „Komponisten“ sind in Cliques verbunden, die den „Markt“ beherrschen und „vorgeben“, wie man dem Publikum zu gefallen habe. Wenige Persönlichkeiten sind unnachgiebig, kompromisslos, und denen fehlt fast die ganze musikalische Potenz. Krenek versteckt sich mehr oder weniger- nachdem was man mir sagt- indem er viel arbeitet. Schoenberg ist ganz isoliert und sozusagen nicht gespielt, Strawinsky und Bartok wenden auf der einen Seite ihre Meisterschaft einer Substanz ohne Aggressionen und Verteidigung zu und auf der anderen legen sie sich verstärkt in ihrer eigenen Klassik fest und erreichen trotzdem nicht viel gespielt zu werden, außer durch Ballettaufführungen oder persönlichem Auftreten. Die Gesellschaften für die moderne Musik ziehen sich sehr schwer dahin. „Die internationale Gesellschaft“ kann weder leben noch sterben und

⁵¹⁵ Brief von Kahn an Leibowitz, 14.9.1945, in: ALLENDE-BLIN, a.a.O., S. 73.

praktiziert so viele Reaktionen als nur möglich. Die „League of Composers“ ist geschlossen. In den Händen von einigen Cliques wie schon erwähnt. -Also arbeite ich, und das ist alles. [...])

Man kann sich in der von Kahn beschriebenen Situation die Freude über den Besuch von Leibowitz vorstellen. Als dieser ankam, war es daher selbstverständlich, dass er zunächst einmal seine Freunde Erich Itor und Frida Kahn wieder traf und all die Gespräche und die fachlichen Diskussionen, die sie zu führen pflegten, wieder aufnahm. Leibowitz wiederum war sehr dankbar über die Freundlichkeit, die ihm von den Kahns entgegengebracht wurde. Sich nach all den Jahren der durch den Krieg bedingten Trennung wieder zu sehen, bedeutete ihm sehr viel.⁵¹⁶

Leibowitz nutzte seinen Aufenthalt in New York, um neue Kontakte zu knüpfen. Er traf dort sowohl auf Edward Steuermann als auch auf Kurt List. Steuermann lebte seit Mai 1936 in New York und unterrichtete später, ab 1948, an der *Juilliard School of Music* und am *Philadelphia Conservatory of Music*.⁵¹⁷ Steuermann war gut mit Kolisch befreundet, da sie zusammen viele Uraufführungen und Konzerte von Werken Schönbergs, Bergs und Weberns in Wien getätigt hatten. Beim Lesen der Korrespondenz erhält man den Eindruck, dass Leibowitz bei seinen Treffen starken Eindruck hinterlassen hatte und überaus willkommen gewesen war. Zum einen wegen seiner Persönlichkeit, die als weltgewandt, kultiviert und eloquent beschrieben wurde. Zum anderen wegen seiner fachlichen Qualitäten und des umfassenden Wissens, das er mitbrachte. Und nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass Leibowitz aus Europa anreiste und den unter dem nationalsozialistischen

⁵¹⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁵¹⁷ Edward STEUERMANN, *The Not Quite Innocent Bystander*. Writings of Edward Steuermann, hg. v. Clara STEUERMANN/ David PORTER/ Gunther SCHULLER, Lincoln, Neb. 1989, S. 4 u. 18.

Regime zwangsweise emigrierten Menschen ein Stück von der Heimat mitbrachte.

List meinte nach seiner Begegnung mit Leibowitz:

It was a real event to meet and have you in New York, like a breath from the old good times. You can't quite imagine what it means to meet somebody like you, with all the understanding for our work, in this dessert. We are all very anxious to see you again, and I am very eager to see whatever you have written of your symphony. Let me hear from you soon.

As ever, Kurt List⁵¹⁸

Dieses Treffen in New York hatte eine jahrelange persönliche und briefliche Verbindung zur Folge, die bis ins Jahr 1958 andauern sollte.⁵¹⁹

Eine ausgezeichnete Möglichkeit zur Knüpfung neuer Kontakte jeglicher Art boten die Einladungen von Stella Adler in ihrer Wohnung in der Fifth Avenue, bei der das „Who is Who“ der amerikanischen Schauspiel-, Kunst- und Musikszene anzutreffen war. Stella Adler selbst war eine berühmte amerikanische Film- und Bühnenschauspielerin und Direktorin der renommierten *Actors Studios*. Nachdem sie in Paris bei Konstantin Stanislawski studiert hatte,⁵²⁰ wurde sie eine der bedeutendsten Schauspiellehrerinnen der USA, zu deren Schülern beispielsweise Marlon Brando und Warren Beatty zählen sollten. Bei ihren Partys pflegten sich sowohl amerikanische als auch europäische Gäste einzufinden. Zu Stella Adlers Freundeskreis gehörten unter anderem Komponisten wie Aaron Copland, Milton Babbitt, Leonard Bernstein und der Schönberg Schüler Oscar Levant. Auf einer dieser Partys von Stella Adler traf Leibowitz auf Milton Babbitt, der als der

⁵¹⁸ Brief von Kurt List an Leibowitz, o.O., 6.12.1947, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

⁵¹⁹ Vgl. dazu Briefwechsel Leibowitz/Kurt List, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

⁵²⁰ Stella ADLER, *Die Schule der Schauspielkunst*, hg. v. Howard KISSEL, New York 2000.

amerikanische Vertreter der Dodekaphonie galt. Angaben zufolge soll dieser während der Einladung mit Leibowitz vierhändig am Klavier Jazz gespielt haben.⁵²¹ Milton Babbitt hatte bei Roger Sessions Unterricht genommen, der von 1926 bis 1933 in Europa war und mit dem Dirigenten Otto Klemperer befreundet war. Leibowitz wiederum hatte Klemperer während seines Aufenthalts anlässlich seiner Dirigate in London im Juni 1946 getroffen.⁵²² Über dieses Treffen hatte er Folgendes berichtet: „Klemperer war sehr nett. Ich hätte ihm gerne meine Symphonie gezeigt, aber dazu ist es nicht gekommen.“⁵²³ Babbitt war ebenfalls mit Steuermann, Kahn und Schnabel gut befreundet.⁵²⁴ Dieses Beispiel zeigt, wie vernetzt die Musikszene war und Leibowitz in Berührung mit der internationalen Musikszene kam.

Stella Adler war aber nicht nur wegen ihrer Rolle als Gastgeberin für Leibowitz von Bedeutung. Ein anderer Grund war ihre aus der Verbindung mit dem Geschäftsmann Horace Oliashev stammende, Tochter Ellen, welche die neue Lebensgefährtin von René Leibowitz werden sollte. Denn die Ehe mit Françoise Leibowitz war trotz aller Versuche nach elf Jahren zerbrochen und so hatte das Paar sich gemeinsam zu einer endgültigen Trennung entschlossen. Wann diese stattgefunden hat, ist nicht belegt. Weiters gibt es keine Quellen oder Hinweise darüber, wann Leibowitz Ellen Adler in Paris,⁵²⁵ wo sie einen Studienaufenthalt absolvierte, begegnet war. Joan Peyser geht von einer gemeinsamen Reise in die

⁵²¹ PEYSER, a.a.O., S. 92.

⁵²² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.9.1946, AdK, PDA 1.74.2042.5.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Milton BABBITT, My Vienna Triangle at Wahington Square Revisited and Dilated, in: Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, hg. v. Reinhold BRINKMANN/Christoph WOLFF, Kalifornien 1999, S. 51.

⁵²⁵ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

USA aus, anlässlich welcher Stella Adler dem jungen Paar zu Ehren ein Fest veranstaltet hat. Sie schreibt:

Leibowitz, who had spent most of his life in France, was collaborating with the New Music Quartet in New York and was at the same time living in Paris with Ellen Adler, daughter of Stella Adler, director of the Actors Studio in New York. In 1947 Leibowitz and Miss Adler visited the United States, and Stella Adler gave a party for them.⁵²⁶

Der Aufenthalt in New York beinhaltete für Leibowitz sicher eine ganze Reihe neuer interessanter Eindrücke, da er zuvor noch nie die USA bereist beziehungsweise sich außerhalb Europas aufgehalten hatte. Jean Paul Sartre, den Leibowitz anlässlich seiner Mitarbeit bei *Le Temps Modernes* regelmäßig zu den sonntäglichen Besprechungen traf,⁵²⁷ war unmittelbar nach Kriegsende in die USA gereist, wo er als Sonderkorrespondent der Zeitungen *Combat* und *Figaro* Vorträge an den amerikanischen Universitäten gehalten hatte. Nach seiner Rückkehr berichtete er bei den gemeinsamen Treffen mit seinen Freunden und Mitarbeitern in Paris von diesen Reisen. Hier ein kurzer Ausschnitt aus der Biographie der Schriftstellerin Simone de Beauvoir, der Lebensgefährtin Sartres, worin sie dessen Schilderungen seiner Amerika-Reise folgendermaßen zusammenfasst:

Sartre war völlig betäubt von allem, was er gesehen hatte. Über das Wirtschaftssystem, die Rassentrennung und den Rassenhass hinaus stieß er sich auch noch an so manchen anderen Dingen: an dem Konformismus der Amerikaner, ihren Wertmaßstäben, ihren Mythen, ihrem falschen Optimismus, ihrer Flucht vor der Tragik. Aber er fand

⁵²⁶ PEYSER, a.a.O., 92.

⁵²⁷ Simone DE BEAUVOIR, *Der Lauf der Dinge*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 244.

die meisten Menschen, denen er begegnet war, sympathisch. Die Massen New Yorks hatten ihn erschüttert.⁵²⁸

Simone de Beauvoir reiste ebenfalls im Jänner 1947 in die USA, um Vorträge über die moralischen Probleme des Nachkriegsschriftstellers zu halten. Sie hatte seit ihren Jugendjahren vom „amerikanischen Mythos“ geträumt und die Werke Ernest Hemingways und William Faulkners gelesen.⁵²⁹ Es war also in den Kreisen der Pariser Intellektuellen und Künstler durchaus en vogue, in die USA zu reisen, um beispielsweise Vorträge zu halten. Auch Leibowitz beschäftigte sich mit der amerikanischen Literatur, insbesondere mit der Faulkners. Es ist nicht verwunderlich, dass Leibowitz, der ja genau in diesen Pariser Kreisen verkehrte, auch den Wunsch zu dieser Reise verspürte, nachdem die Schilderungen seine Neugier für dieses Land geweckt hatten. Nun bestand für ihn die Möglichkeit, sich persönlich ein Bild vom Leben zu machen und sich seine eigene Meinung dazu zu bilden. New York bildete hier bestimmt einen fulminanten Auftakt.

Wie der Korrespondenz von Leibowitz und den zur Verfügung stehenden Dokumenten zu entnehmen ist, kam es während dieser Wochen des Oktobers 1947 zu keinerlei Auftritten als Dirigent. Vielmehr ist hier von der Annahme auszugehen, dass Leibowitz die Zeit nutzte, um Kontakte zu knüpfen und sich mit der Organisation der Musikszene in den USA vertraut zu machen, da er plante, nach New York zurückzukehren. Vorerst aber beschloss Leibowitz, dass es Zeit war, nach Kalifornien zu Arnold Schönberg zu reisen.

⁵²⁸ Ebd., S. 40.

⁵²⁹ Claude FRANCIS/ Fernande GONTIER, Simone de Beauvoir. Die Biographie, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 276.

5.4. An die Westküste: Begegnung mit Schönberg

René Leibowitz machte sich Ende Oktober auf den Weg nach Kalifornien und traf dort nach einer angenehmen Reise Anfang November 1947 in Los Angeles ein.⁵³⁰ Während seines Besuchs sollte er bis zum 18. Jänner 1948 in einem Apartment in Los Angeles am Havenhurst Drive wohnen,⁵³¹ wodurch es ihm möglich war, mehr als zwei Monate in nächster Nähe zu Arnold Schönberg, der seit dem Jahr 1936 in West Los Angeles, Brentwood Park lebte, zu verbringen. Wie konnte man sich sein Zusammentreffen mit Schönberg vorstellen? Zunächst einmal hatte Leibowitz von seiner Schiffsreise aus Schönberg gegenüber mitgeteilt, dass er sich sofort nach seinem Eintreffen in Los Angeles bei diesem melden würde:

Tomorrow we are supposed to land. This means that, at last, the main part of this very old and primary project of mine will be carried out. Having got that far, I suppose that it will be possible to reach my chief goal, i.e. Los Angeles, where I shall “precipitate” myself to your house, as soon as you will allow me to.⁵³²

Schönberg selbst hatte Leibowitz zuvor gebeten, ihn sofort von dessen Ankunft in Los Angeles zu unterrichten: “Please inform me as soon as possible when you will arrive.”⁵³³ Wie es zur ersten Begegnung zwischen den beiden gekommen ist, ist nicht belegt. Den Briefen ist aber zu entnehmen, dass Leibowitz einem Treffen mit Schönberg voller Respekt entgegensah und er Zweifel darüber hatte, ob er wohl den

⁵³⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 5.10.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵³³ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 28.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Erwartungen von Schönberg entsprechen würde.⁵³⁴ Hingegen hätte er dem ersten Besuch bei Arnold Schönberg durchaus mit einer gewissen Selbstsicherheit entgegnetreten können, denn er war bereits im Vorfeld von Leonard Stein darüber informiert worden, wie angetan Schönberg über seinen Einsatz für dessen Werk und wie erfreut dieser war, dass Leibowitz in die USA reiste.⁵³⁵ Schönberg hatte sich auch direkt Leibowitz gegenüber geäußert: „I learned with pleasure that I will have the opportunity to meet you here in California. Please inform me as soon as possible when you will arrive. Looking forward to seeing you [...]”⁵³⁶ Zudem hatte er Leibowitz wissen lassen, dass er in ihm einen neuen Freund gefunden hatte:

[...], I would even today not have written you, were it not because of my deep desire to thank you and to tell you how much I appreciate, what you do for me and my work and that I am proud, after having lost friends like Webern, Berg and Jalowetz, I find a new and just as idealisticly[!] minded friend as you.⁵³⁷

Alle Befürchtungen erwiesen sich als unbegründet, denn gemäß Leibowitz' Beschreibungen wurde er sehr freundlich empfangen, worüber er überglücklich war. Die Begegnung mit Schönberg schien all seine Erwartungen zu erfüllen. Beeindruckt von der Persönlichkeit Schönbergs verfasste er folgende Zeilen an Kahn, in denen seine Begeisterung über den Aufenthalt deutlich spürbar wird: „Messchers, Me voici, après un excellent voyage, à Los Angeles. C'est merveilleux-non

⁵³⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 18.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵³⁵ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 2.9. o.J. [1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁵³⁶ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 28.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁵³⁷ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 18.4.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

pas l'endroit- mais ce que cela implique. J'ai déjà passé de nombreuses heures avec Schoenberg qui est d'une grande gentillesse avec moi.⁵³⁸ (Meine Lieben, ich bin hier, nach einer ausgezeichneten Reise in Los Angeles. Es ist wunderbar – nicht die Gegend – aber das was diese einschließt. Ich habe schon mehrere Stunden mit Schönberg verbracht, der mir gegenüber sehr liebenswürdig ist.) Anlässlich seiner Ankunft erhielt Leibowitz einen Willkommensempfang, der ihm zu Ehren von Leonard Stein und dessen Frau Marie Stein arrangiert wurde.⁵³⁹ Leibowitz wurde also in seiner Stellung als Verfechter und Vertreter der Schönberg-Schule in Frankreich und Europa aufs Freundlichste aufgenommen. Um sich ein Bild davon zu machen, welche Atmosphäre Leibowitz 1947 in Los Angeles bei Schönberg vorfand, ist eine genauere Betrachtung von dessen Umfeld notwendig.

In Kalifornien gab es eine bunt gemischte Szene von Künstlern aller Art. Los Angeles war ebenso wie New York ein Treffpunkt aller Emigranten aus Europa, die dort, bedingt durch die Verfolgungen des Nationalsozialismus, eine neue Heimat finden mussten. Das milde Klima zog viele deutschsprachige Emigranten von der Ostküste nach Kalifornien. Persönlichkeiten aus der Welt der Literatur und der Philosophie wie Thomas und Heinrich Mann, Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel, Bertolt Brecht und Helene Weigl, Friedrich Torberg, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Max Reinhardt oder Max Horkheimer ließen sich in Los Angeles nieder. Aber auch Künstler wie Fritz Lang und Greta Garbo fanden sich dort ein. Los Angeles war auch die Stadt der Regisseure, Autoren, Drehbuchautoren, Schauspieler und Produzenten. Somit hatte sich Hollywood Anfang der vierziger

⁵³⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁵³⁹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz vom 6.10. o.J.[1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

Jahre „zu einer Hochburg der deutschen Emigration“ entwickelt.⁵⁴⁰ Aus der Musikszene fand man beispielsweise Igor Strawinsky, Sergej Rachmaninow, Mario Castelnuovo-Tedesco, Ernst Toch, Erich Wolfgang Korngold. Ernst Krenek verließ nach dem Anschluss von Österreich an das Nationalsozialistische Deutschland im Jahr 1938 Österreich, um in den USA zu leben, ab 1947 war Los Angeles sein ständiger Wohnsitz. Der Dirigent Otto Klemperer leitete die *Los Angeles Philharmonics*, das führende Orchester der Stadt, von 1933 bis 1939. Weiters waren die Violinisten Jascha Heifetz, Joseph Szigeti, die Pianisten Artur Schnabel und Vladimir Horowitz und die Harfinisten Alice Ehlers in Los Angeles.

Das gesellschaftliche Leben war aktiv, man pflegte intensiv die Kontakte mit anderen Emigranten sowie zu Persönlichkeiten aus Hollywood. Theodor W. Adorno wurde etwa von Charlie Chaplin zu einer privaten Filmvorführung eingeladen, wo er nach dem Dinner eine Mischung aus Verdi-, Wagner – und Mozart-Opern am Klavier spielte, zu denen Chaplin parodistische Begleitungen bot.⁵⁴¹ Auch die Werfels hatten sich in ihrem zweiten Exil eingerichtet. „Besuche bei Otto Klemperer oder Max Reinhard, Einladungen zum Tee, zum Cocktail oder zu einer Dinnerparty reihten sich aneinander.“⁵⁴² In der Autobiographie von Charlie Chaplin ist folgende Beschreibung dazu zu finden:

Die polnische Schauspielerin Salka Viertel⁵⁴³ gab in ihrem Haus in Santa Monica interessante Abendgesellschaften. Salka verstand es, Persönlichkeiten aus Kunst und Literatur an sich zu ziehen: Thomas Mann, Bertolt Brecht, Schönberg, Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger,

⁵⁴⁰ Oliver HILMES, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München 2004, S.321.

⁵⁴¹ DOOHM, a.a.O., S. 475.

⁵⁴² HILMES, a.a.O., S.324.

⁵⁴³ Schwester Edward Steuermanns.

Stephan Spender, Cyrill Conolly und eine ganze Reihe anderer. Wo auch immer sie ihren Wohnsitz aufschlug, errichtete Salka „une maison Coppet“.⁵⁴⁴

Und weiters:

Hanns Eisler brachte Schoenberg in mein Atelier. Der erschien mir als ein freimütiger und kurz angebundener kleiner Mann. Ich war ein großer Bewunderer seiner Musik und hatte ihn regelmäßig auf den Tennisturnieren in Los Angeles beobachtet, wo er mit weißer Kappe meinen Film „Modern Times“ gesehen hatte, sagte er mir, die Komödie habe ihm Spaß gemacht, doch meine Musik sei scher schlecht- und ich musste ihm teilweise zustimmen. Aus unseren Gesprächen über Musik ist mir eine seiner Bemerkungen unvergesslich geblieben: „Ich liebe Töne, schöne Töne.“⁵⁴⁵

Arnold Schönberg selbst lebte nach seiner Emigration aus Europa im Jahr 1933 und seiner Übersiedlung von Boston nach New York seit 1934 mit seiner Frau Gertrud, seinen drei Kindern und einem Hund in einem Haus mit Garten in West Los Angeles, wo die Familie ein geselliges Leben führte. So brachte Schönberg Hanns Eisler, Bertolt Brecht und Paul Dessau in sein Haus,⁵⁴⁶ mit Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel stand man in freundschaftlichem Kontakt; auch sie waren häufig Gäste. Ebenso war man mit der Familie Mann befreundet.⁵⁴⁷ Schönberg lud anlässlich seiner Geburtstage gerne Gäste ein, wie beispielsweise zu seinem 69. Geburtstag im Jahr 1943, als Klemperer, Thomas Mann und Gustav Arlt eingeladen waren.⁵⁴⁸ Beschreibungen zufolge hatte sich Schönberg einige Wiener

⁵⁴⁴ Charles CHAPLIN, Die Geschichte meines Lebens, Frankfurt am Main 1964, S. 445.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 404.

⁵⁴⁶ STUCKENSCHMIDT, a.a.O., S. 424.

⁵⁴⁷ Ebd., S.415 u. 430.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 418.

Lebensformen bewahrt. Beispielsweise pflegte er für seine Gäste eigenhändig Kaffee mit Schlagobers zu machen, wobei er Wert darauf legte, dass das Schlagobers unten im Glas war und der heiße Kaffee darüber gegossen wurde. Vom Kaffee im Hause Schönberg sprachen die Gäste voll Bewunderung.⁵⁴⁹

Des Weiteren hegte man in der Familie Schönberg eine Leidenschaft für das Tennisspiel. Die gesamte Familie übte diesen Sport aus, wobei Schönberg erst im Alter von fast 53 Jahren angefangen hatte zu spielen.⁵⁵⁰ Schönberg war ein leidenschaftlicher Tennisspieler. Seine Frau Gertrud Schönberg erinnerte sich:

In Monte Carlo sagte man immer: Das ist „Le professeur“. Und er war sehr stolz darauf, denn mit „le professeur“ war nicht ein Professor gemeint, sondern... der Tennistrainer.[...] Man konnte ihn mit nichts glücklicher machen, als wenn man ihm sagte, er sehe wie ein Tennistrainer aus...⁵⁵¹

Schönbergs Tennispartner waren George Gershwin, mit dem er auch befreundet war, und die Marx Brothers. Folgende Erzählung veranschaulicht einen Besuch bei der Familie Schönberg mit anschließendem Tennisspiel:

1940 war ich an der Universität in Berkeley in North Carolina, und Schönberg lebte in der Nähe von Los Angeles im Süden. Ich bat ihn schriftlich, ob ich ihn nicht besuchen könnte, bevor ich nach England zurückkehrte. Und Frau Schönberg lud mich freundlich zum Mittagessen ein. Ich war ein wenig aufgeregt, einen so ungeheuren großen Musiker zu treffen, aber nichts hätte leichter und reizender sein können als das. Kolisch, der Bruder von Frau Schönberg und Leiter des

⁵⁴⁹ Ebd., S. 415.

⁵⁵⁰ Zitiert nach Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichten in Begegnungen, hg. v. Nuria NONO-SCHOENBERG, Klagenfurt 1992, S.267.

⁵⁵¹ BBC-Interview von Hans Keller mit Gertrud Schönberg, 1965, O.i.E, zitiert nach Arnold Schönberg 1874-1951, a.a.O., S.267.

Kolisch-Quartetts, war auch anwesend und ehe ich mich umsah, wurde ich als Vierter zum Tennisspielen herangezogen. Nie in meinen kühnsten Träumen nicht, habe ich mir vorgestellt, mit Schönberg als Partner Ping-Pong zu spielen.⁵⁵²

Die Tennisleidenschaft im Schönberg-Kreis war weit verbreitet. Am Vormittag widmete man sich der Musik, am Nachmittag spielte man eine Partie Tennis. Auch Leonard Stein und Rudolf Kolisch hatten Tennis zum Hobby. In einem Brief von Stein, der Leibowitz über den Plan von Kolisch, den Sommer 1948 in Los Angeles zu verbringen, informierte, versuchte er Leibowitz dazu zu bewegen sich anzuschließen: „Music every morning and tennis in the afternoon.“⁵⁵³ Schon im September 1947 hatte er Leibowitz enthusiastisch geschrieben: „I have just spent a pleasant 3 weeks in the company of Rudolph [sic!] Kolisch, playing sonatas and tennis.“⁵⁵⁴

Leibowitz fand sich bestens in dieser Atmosphäre zurecht. Auch er spielte hin und wieder Tennis⁵⁵⁵ und es ist davon auszugehen, dass Schönberg und Leibowitz auch die eine oder andere Partie gespielt hätten, hätte es Schönbergs gesundheitlicher Zustand zugelassen. Dieser war aber nach einer Herzattacke, die er im Jahr 1946 erlitten hatte, körperlich geschwächt und hatte das Tennisspielen im Jahr 1942 aus gesundheitlichen Gründen aufgeben müssen.⁵⁵⁶ Er pflegte daher seiner Leidenschaft für Tennis als Zuseher nachzugehen.⁵⁵⁷

⁵⁵² Sir Arthur Bliss, Mitschrift von einem Tonband der BBC, zitiert nach Arnold Schönberg 1874-1951, a.a.O., S. 377.

⁵⁵³ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 23.2. o.J.[1948], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁵⁵⁴ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 2.9. o.J.[1947], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁵⁵⁵ Telefonisches Gespräch: René Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2009.

⁵⁵⁶ Brief von Schönberg an Perry Jones, Los Angeles, 6.6.1947, in: Arnold Schoenberg, Ausgewählte Briefe, a.a.O., S. 258 f.

⁵⁵⁷ STUCKENSCHMIDT, a.a.O., S. 440.

Unter den beschriebenen Umständen war es sehr leicht für Leibowitz, in Los Angeles Kontakte zu knüpfen. Bei einem seiner zahlreichen Konzertbesuche traf Leibowitz auf Theodor W. Adorno, an den er sich bereits am 21. April 1946 in brieflicher Form gewandt hatte, um sich über dessen neueste Schriften zu erkundigen.⁵⁵⁸ Durch Wiesengrund-Adorno erfährt man, wie diese Begegnung genau verlief, denn er notierte darüber in einem Brief an seine Eltern:

Draußen sprach mich ein mir unbekannter Herr an ob ich Adorno sei. Es war René Leibowitz, aus Paris, einer der begabtesten jungen Komponisten (Webern-Schüler), der mir vor ein paar Jahren Sachen von sich geschickt hatte und dem ich eigenes dafür sandte- er läßt Lieder von mir jetzt in England aufführen. Ein überaus angenehmer, künstlerisch äußerst radikaler Mann. Samstag ist er bei uns zum Lunch.⁵⁵⁹

W. Adornos Worte lassen erkennen, welchen Eindruck Leibowitz auf andere Personen machte. Immer wieder wird er als angenehmer Gesellschafter beschrieben, was viele Personen überraschte, da man die künstlerisch radikale Einstellung von Leibowitz kannte und davon ausging, dass er sich im privaten Umgang ebenso verhielt. Sein privates Auftreten stand aber ganz im Gegensatz dazu. Leibowitz war in Kalifornien auch mit Ernst Krenek zusammengetroffen, welcher 1939 in die USA emigriert war und seit dem Jahr 1947 seinen ständigen Wohnsitz in Los Angeles hatte. Bereits 1937 war Krenek, wie schon erwähnt, mit Leibowitz anlässlich des vom 20. bis 27. Juni 1937 stattfindenden XV. Fest der

⁵⁵⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 21.4.1946, TWA, Br. 877/1.

⁵⁵⁹ Theodor W. ADORNO. Briefe an die Eltern 1939-1951, Briefe u. Briefwechsel, hg. v. Christoph GÖDDE/Henri LONITZ, Frankfurt a. Main 2003, S. 436 f.

*IGNM*⁵⁶⁰ mittels einer Postkarte in Kontakt getreten.⁵⁶¹ Nun, im Winter des Jahres 1947, trafen sich die beiden Musiker wieder und führten bei ihren Treffen zahlreiche Diskussionen fachlicher Natur.⁵⁶²

Als weitere Person, mit der Leibowitz Kontakt aufnahm, ist der Komponist Igor Strawinsky anzuführen, der während des Zweiten Weltkriegs von Frankreich in die USA emigrieren musste und seit 1946 die amerikanische Staatsbürgerschaft hatte. Strawinsky lebte 1947 ebenfalls in Los Angeles. Leibowitz nützte deswegen die Gelegenheit seines eigenen Aufenthaltes und bat Strawinsky mittels eines Briefes um ein Treffen. Darin legte er Strawinsky auch die Gründe für seinen Wunsch dar, nämlich dass es ihm ein besonderes Anliegen wäre, über dessen Musik, insbesondere dessen *3. Symphonie* zu diskutieren.⁵⁶³ Aus diesem Verhalten ist erkennbar, dass Leibowitz das Gespräch mit Komponisten suchte, um deren jeweilige musikalische Ansätze kennen zu lernen und zu verstehen. Dass er als Anhänger der Schönberg-Schule eine andere Auffassung als Strawinsky vertrat, spielte für Leibowitz dabei keine Rolle. Dem Briefwechsel ist zu entnehmen, dass die beiden Musiker einander tatsächlich begegneten. Dies geht auch aus Leibowitz' Beitrag für die Zeitschrift *Partisan Review*, der 1948 unter dem Titel *Two Composers: A Letter from Hollywood* erschienen war, hervor. Darin erwähnte Leibowitz, dass er mit Strawinsky über dessen Arbeiten gesprochen hätte.⁵⁶⁴ Viele Jahre später sollte es zu einer neuerlichen Begegnung kommen, nämlich im

⁵⁶⁰ HAEFELI, a.a.O., S. 494-496.

⁵⁶¹ Brief von Krenek an Leibowitz, Paris, 17.6.1937, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529.

⁵⁶² Brief von Krenek an Leibowitz, Los Angeles, 3.2. [?]1948, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529.

⁵⁶³ Brief von Leibowitz an Igor Strawinsky, Los Angeles, 8.12.1947, PSS, Sammlung Srawinsky, Mikrofilm 097-1026.

⁵⁶⁴ LEIBOWITZ, Music chronicle: two composers: a letter from Hollywood, in: *Partisan review* 15.3 (1948), S. 364.

Sommer 1956, als sowohl Strawinsky als auch Leibowitz sich in Venedig aufhielten und sich dort wieder trafen.⁵⁶⁵

In erster Linie waren für Leibowitz bei seinem Aufenthalt jedoch der Besuch und das Gespräch mit Arnold Schönberg vorrangig. Leibowitz hatte nun endlich die lang erhoffte Möglichkeit, mit Schönberg alle musikalischen Fragen zu erörtern, die ihn beschäftigten. Es gab vieles zu diskutieren und zu besprechen, denn Leibowitz hatte unendlich viele fachliche Fragen an Schönberg und durch die Jahre der Isolation in Frankreich einen großen Nachholbedarf. In einem Brief an Erich Itor Kahn beschreibt Leibowitz, wie die Treffen mit Schönberg diesbezüglich verlaufen sind: „Nous avons parlé , discuté sans fin, travaillé ensemble aussi, car je fais pour lui la mise en partition de sa dernière oeuvre (A Survivor of Warsaw) qui, évidemment, est plus extraordinaire que ce qu'on peut imaginer.“⁵⁶⁶ (Wir haben gesprochen, diskutiert ohne Ende, auch zusammen gearbeitet, da ich für ihn die Partitur von seinem letzten Werk (A survivor of Warsaw) anfertige, was natürlich viel außergewöhnlicher ist als man es sich vorstellen kann.)

Leibowitz hinterlässt hier einen sehr glücklichen Eindruck über die Aufnahme durch Schönberg, wozu er allen Grund hatte, denn allem Anschein nach verbrachte er auch „eine Stunde im Arbeitszimmer von Schönberg in Gesellschaft von Moses und Aaron. [sic!]“⁵⁶⁷ Es war durchaus als Ehre anzusehen, von Schönberg in dessen Arbeitszimmer eingeladen zu werden und noch dazu die unvollendete Oper *Moses und Aron* gezeigt zu bekommen, woraus sicherlich viele Gespräche und

⁵⁶⁵ Brief von Leibowitz an Igor Strawinsky, Venedig, 21.8.1956; vgl. auch Brief von Leibowitz an Strawinsky, Venedig, 23.8.1956, PSS, Sammlung Strawinsky, Mikrofilm 097-1026.

⁵⁶⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁵⁶⁷ Ebd.

Diskussionen entsprangen. Schönberg hatte nämlich zwei Arbeitszimmer, die von seiner Tochter Nuria Nono-Schoenberg folgendermaßen beschrieben wurden:

Mein Vater hatte zwei Arbeitszimmer. Das sogenannte ‚erste Zimmer‘ lag mit Blick auf den vorderen Garten und das Tor hinaus. Dort komponierte Papa, und dort verwahrte er seine Manuskripte, seine Partituren und seine Schreibutensilien. Die aus Europa mitgebrachten, schwarz gebeizten Möbel ergänzte mein Vater durch selbstgebastelte Pulte und Tische. Für die vielen Bleistifte und Federn hatte er selbst Schachteln gemacht. Viele praktische Gegenstände, wie z.B. die Klebeband-Rollen oder die Adressen-Kartei mit Schlüsselringen-heute in jedem Papiergeschäft zu kaufen- hatte er für sich selbst erfunden und angefertigt. Die Werkstätte dazu war das sogenannte ‚zweite Zimmer‘. Beide Zimmer waren abgeschlossen, damit ihn niemand bei der Arbeit stören konnte oder übereifrige ‚Aufräumer‘ hinein konnten. Mein Vater war nämlich überzeugt, dass durch Abstauben und Wegräumen seine schöpferischen Erzeugnisse in Gefahr kommen könnten. Nur meine Mutter durfte dieses Zimmer säubern. Ich durfte des öfteren im ‚zweiten Zimmer‘ zuschauen, wenn mein Vater mit dem Buchbinden oder mit der Ausarbeitung einer neuen Idee für den Haushalt oder für die Öffentlichkeit beschäftigt war. Er machte kleine Modelle aus Papier, Karton oder Holz. Das Zimmer hatte einen besonderen Geruch von Kleister und Leim.⁵⁶⁸

Demnach war das erste Arbeitszimmer nur wenigen Leuten vorbehalten und Leibowitz hatte das Vergnügen, damals eine dieser Personen zu sein. Bereits mittels Briefausschnitt erwähnt, fertigte Leibowitz die Partitur von Schönbergs Kantate *A Survivor from Warsaw op. 46* an. Schönberg hatte diese Komposition, welche von der *Koussevitzky Music Foundation* bei ihm in Auftrag gegeben wurde, im August 1947 beendet.

⁵⁶⁸ Arnold Schönberg 1874-1951, a.a.O., S. 398.

Nach der „Ode an Napoleon“ ist es die einzige Schönbergsche Komposition, die zu politischen Begebenheiten Stellung nimmt. Der Text, von Schönberg selbst formuliert, beruht zum Teil auf Berichten, die er direkt oder indirekt aus den Schreckenstagen des Warschauer Ghettos erhalten hatte.⁵⁶⁹

Schönberg, der bedingt durch ein Augenleiden diese Komposition in Form eines großformatigen Particells notiert hatte, ließ Leibowitz für die Herstellung einer Orchesterpartitur einige Tage eine Kopie des Particells. Unter Schönbergs Aufsicht wurde diese von René Leibowitz im Dezember 1947 in Los Angeles als Druckvorlage in Partitur übertragen.⁵⁷⁰

Neben der gemeinsamen Arbeit an jener Partitur verbrachte Leibowitz die Zeit wie am Tag des 4. Dezember 1947 bei Schönberg, um gemeinsam Plattenaufnahmen anzuhören. Leibowitz selbst hatte Platten mitgebracht, was er schon im August angekündigt hatte: „I am bringing with me a few recordings, which I'd like to play for you--including one of Webern's posthumous works--the First Cantata for Soprano, Chorus, and Orchestra, Opus 29.“⁵⁷¹ Um welche Aufnahmen es sich im Einzelnen gehandelt hatte, konnte bislang nicht eruiert werden, doch vermutlich war auch das *Bläserquintett op. 26* Schönbergs darunter, von dem Leibowitz eine Aufnahme gleich nach Ende des Krieges gemacht hatte.

⁵⁶⁹ STUCKENSCHMIDT, a.a.O., S. 441.

⁵⁷⁰ Therese MUXENEDER, Arnold SCHOENBERG, A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra op. 46, Einführung, online unter URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=224&Itemid=391&lang=de (22.4.2010).

⁵⁷¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 19. 8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Die Arbeit mit Schönberg beinhaltete auch eine Überprüfung der Übersetzungen und stilistischen Überarbeitungen von Aufsätzen Schönbergs durch Leibowitz. Diese Übersetzungen waren von Serge Frank, ein Schüler Schönbergs, für dessen Sammlung von Essays vorgenommen worden, welche erst 1950 unter dem Titel *Style and Idea* erscheinen sollten.⁵⁷² Schönberg hatte Frank dahingehend informiert: „Ihre Übersetzungen der restlichen Artikel, wie ‚Mahler‘, ‚Verhältnis zum Text‘, ‚Rondo Form‘ werden hier von einem Engländer [Richard Hoffmann] und Mr. Leibowitz auf ihre ‚Manuskripttreue‘ geprüft und Ihnen zugesandt werden.“⁵⁷³ Leibowitz dürfte die Arbeit von Serge Frank als überzeugend erwogen haben, denn Schönberg fügte noch hinzu: „Ich will nicht unterlassen zu erwähnen, dass Mr. Hoffmann und Mr. Leibowitz Ihre Übersetzung des ‚Mahler‘ sehr gut finden.“⁵⁷⁴ Aufgrund seiner Sprachkenntnisse, aber vor allem durch seine genaue Kenntnis der Texte Schönbergs, schien Leibowitz bestens geeignet für diese Aufgabe.

Am darauf folgenden Tag, dem 5. Dezember 1947, hielt Leibowitz einen Vortrag am City College in Los Angeles.⁵⁷⁵ Worüber Leibowitz sprach, ist aus der Korrespondenz nicht ersichtlich. Auch blieb eine diesbezügliche Anfrage am *City College* in Los Angeles bisher unbeantwortet. Leibowitz erwähnte Kahn gegenüber einen ersten Vortrag, demzufolge ist davon auszugehen, dass er noch weitere gehalten haben muss oder zumindest weitere Vorträge in Planung gewesen waren. Mit Leonard Stein hingegen arbeitete und besprach man die *Ode an Napoleon Buonaparte op. 41* für Streichquartett, Klavier und Sprecher, deren Aufführung in

⁵⁷² Arnold Schoenberg, Briefe, a.a.O., S. 262, Fußnote 1.

⁵⁷³ Schönberg an Serge Frank, Los Angeles, 3.12.1947, in: Arnold Schoenberg, Briefe, a.a.O., S. 262 f.

⁵⁷⁴ Brief von Schönberg an Serge Frank, Los Angeles, 3.12.1947, in: Arnold Schoenberg, Briefe, a.a.O., S.263

⁵⁷⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

weiterer Folge unter der Leitung von Leibowitz im Haus von Schönberg stattgefunden haben dürfte. Quellen belegen hier, dass Schönberg mit der Arbeit von Leibowitz zufrieden war. Paul Dessau war bei jener Aufführung anwesend und erinnerte sich viele Jahre später noch daran, indem er folgende Zeilen notierte: „Ich höre noch Deine Direktion seines ‚Buonaparte‘ in seinem Hause, und war Zeuge seiner Zufriedenheit.“⁵⁷⁶

Während der Zeit in Kalifornien hatte Leibowitz die Möglichkeit, viele seiner Freunde zu treffen. Besonders glücklich war er darüber, nach so langer Zeit seinen Freund Paul Dessau wieder zu sehen, der ihn in all den schwierigen Jahren während des Kriegs und auch danach sehr unterstützt hatte und ihn beim gemeinsamen Wiedersehen wie einen Bruder behandelte.⁵⁷⁷ Dieser war 1939 in die USA emigriert, lebte zunächst in New York, in weiterer Folge in Hollywood, wo er Arnold Schönberg kennen lernte. Dessau war im Jahr 1946 bei der Filmfirma von *Warner-Brothers* angestellt. Da dort eine Schreibmaschine mit übergroßen Buchstaben zur Verfügung stand, half er Schönberg 1946, dessen Manuskripte für Vorträge in Chicago zu tippen, da dieser bereits an schwerwiegenden Augenproblemen litt. Dessau war es auch, der viele schriftliche Fragen von Brief von Leibowitz an Schönberg weiterleitete.

Da Arnold Schönberg natürlich großes Interesse hatte, seine Werke aufgeführt zu wissen, unterstützte er Leibowitz, soweit es ihm möglich war und versuchte, ihm zu Aufträgen zu verhelfen. Am 11. Jänner 1948 verfasste Schönberg einen Brief an Rudolf Kolisch, der an der *University of Wisconsin* unterrichtete, indem er meinte:

⁵⁷⁶ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 23. 1. 1963, zitiert nach Meine, Ein Zwölftöner in Paris, a.a.O., S. 46, Fußnote 196.

⁵⁷⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 3.12.1947, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

„René Leibowitz bleibt nur noch 5-6 Tage in Los Angeles und geht dann für 3-4 Wochen nach New York. Wäre es nicht möglich ihm eine Lecture in Madison, University or otherwise, zu verschaffen?“⁵⁷⁸ Kolisch hatte indessen schon in den vergangenen Wochen versucht, Vorlesungen für Leibowitz an der Madison University zu arrangieren.⁵⁷⁹ Auftritte für Leibowitz waren nur sehr schwer zu organisieren und auch der Einsatz von Schönberg und Stein konnte in dieser Angelegenheit nichts ändern. Ebenso wenig fruchteten eigene Versuche von Leibowitz. Schönberg selbst meinte dazu, dass die Situation für Komponisten schwierig war.⁵⁸⁰ Diese Tatsache bezog sich vor allem auf die Situation von Komponisten der so genannten Avantgarde, die ganz im Gegensatz zu den Komponisten der Filmmusik stand, die in Hollywood genügend Aufträge hatten. Schönberg diskutierte mit Kolisch brieflich das Musikleben in den USA und bekräftigte darin die Auffassung Kolischs:

Ich stimme auch im Grunde mit Deiner Analyse des hiesigen Musiklebens überein. Es ist tatsächlich so, dass sich das Publikum widerstandslos von seinen Führern in deren Geschäftsbetrieb leiten lässt und garnichts [sic!] dazu tut, denen diese Führung aus der Hand zu nehmen und sie zu zwingen, nach anderen Prinzipien ihre Leistungen zu ordnen. Aber dieser Litargie [sic!] gegenüber steht die große Aktivität der amerikanischen Komponisten, der Schüler der Boulanger, der Imitatoren von Stravinsky, Hindemith und jetzt auch Bartok. Diese betrachten das Musikleben als einen Markt, den sie zu erobern wünschen, und sie sind sicher, dass es in der europäischen Kolonie, die

⁵⁷⁸ Brief von Schönberg an Kolisch, Los Angeles, 11.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁵⁷⁹ Brief von Kolisch an Leibowitz, Wisconsin, 2.12.1947, PSS, RL, Mikrofilm 089-0252,142.1-0408.

⁵⁸⁰ Brief von Schönberg an [VN ?] Aram, Los Angeles, 15.11.1947, in: Arnold SCHÖNBERG. Briefe, a.a.O., S. 260 f.

es ja für sie ist, mit Leichtigkeit gelingen wird. Ich meine, um drei der Entscheidendsten und Rühmlichsten zu nennen, so sind es: William Schuman, Aaron Copland und Howard Hansen.⁵⁸¹

Schönberg sprach an dieser Stelle die Spaltung in der Musikszene dieser Zeit an. Tatsächlich wurden die Werke Strawinskys in den USA weitaus häufiger aufgeführt als die von Schönberg und seiner Schule. Zwar wurden einige Kompositionen Schönbergs vom *Boston Symphony Orchestra (BSO)* gespielt, wie beispielsweise die 1928 entstandene Orchesterfassung Schönbergs von Johann Sebastian Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur für Orgel (BWV 552). Strawinsky genoss jedoch in den USA eine bevorzugte Behandlung, als er 1939 in Boston eintraf. Mitverantwortlich dafür war der 1874 in Russland geborene Dirigent und Komponist Serge Koussevitzky, der zwischen den Jahren 1924 und 1949 die Funktion des musikalischen Leiters des *BSO* innehatte und somit als einer der renommiertesten und einflussreichsten Dirigenten Amerikas galt. Öfter als unter jedem anderen Dirigenten gelangten durch ihn Werke Strawinskys zur Aufführung. Wohl auch durch seine Herkunft bedingt, hegte er im Allgemeinen eine Vorliebe für russische Komponisten wie Modest Mussorgsky und Serge Prokofieff. Koussevitzky war auch Inhaber der *Editions Russes de Musique* und hatte somit die meisten der in Europa komponierten Werke Strawinskys publiziert. Ein weiterer Grund für das augenscheinliche Renommee Strawinskys war der Einsatz für ihn durch Nadja Boulanger. Diese 1887 in Paris geborene Komponistin, Dirigentin, Pädagogin und Musiktheoretikerin übte einen enormen Einfluss auf die junge Komponistengeneration aus. Während des Zweiten Weltkriegs lebte sie bis zu ihrer

⁵⁸¹ Brief von Schönberg an Kolisch, Los Angeles, 12. 4.1949, in: Arnold Schoenberg. Briefe, a.a.O., S. 283 f.

Rückkehr nach Frankreich im Jahr 1946 in den USA und setzte sich mit großem Nachdruck für Strawinskys Musik ein, indem sie ihren Schülern besonders dessen Werke der neoklassizistischen Periode näher brachte. Zu ihren amerikanischen Studenten gehörten Walter Piston, Aaron Copland und Roy Harris, deren Werke wiederum unter Koussevitzky in den USA häufig aufgeführt wurden.⁵⁸² Schönberg konnte also nicht als freischaffender Künstler leben wie Strawinsky, sondern hatte als Hauptquelle seines Einkommens seine Unterrichtstätigkeit. Die Schwierigkeit, einen Zugang zu führenden Positionen in der amerikanischen Musikszene zu erhalten, sah Schönberg aber hauptsächlich in Nachfolgendem begründet:

Die [Schönberg bezieht sich hier auf die amerikanischen Schüler der Boulanger, der Imitatoren von Strawinsky, Hindemith und jetzt auch Bartók William Schuman, Aaron Copland und Howard Hansen] haben das gesamte amerikanische Musikleben in die Hand genommen, wenigstens in den Unterrichtsinstituten. Es kommt nur ein Lehrer an eine Anstellung, der an einem dieser Institute seinen Doktor gemacht hat, und sogar die Schüler werden rekrutiert und ihnen Freiplätze gegeben, um den Nachwuchs zu sichern. Die Tendenz ist, europäische Einflüsse zu unterdrücken, nationalistische Kompositionsmethoden, die nach dem Muster Russlands und ähnlicher Gebiete aufgebaut werden zu fördern.⁵⁸³

Das war eine mögliche Erklärung für die schwierige Situation, die Leibowitz bei seinem Unterfangen, Vorlesungen zu halten, vorgefunden hat. Eine andere Ursache, warum die Lage für Aufführungen von zeitgenössischen Kompositionen hart war, war die wirtschaftlich schlechte Situation. Durch den im Jahr 1929 verursachten

⁵⁸² Claudia MAURER ZENCK, Challenges and Opportunities of Acculturation. Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile, in: Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, a.a.O., S. 173 f.

⁵⁸³ Brief von Schönberg an Kolisch, Los Angeles, 12.4.1949, in: Arnold Schoenberg. Briefe, a.a.O., S. 283 f.

Börsekrach und die daraus resultierende Depression waren enorme Schwierigkeiten für Musiker und Konzertorganisatoren während der 30er und 40er Jahre die Folge. Musiker brauchten, um in die USA einzuwandern, entweder ein Treffen mit einer Universität, einen Vertrag mit einem großen Sinfonieorchester oder aber eine Garantie für finanzielle Unterstützung von einem US-Bürger, das so genannte *affidavit*. Es fehlten daher oft Musiker und Interpreten, die über das erforderliche fachliche Niveau, das für Aufführungen von Werken der Zweiten Wiener Schule notwendig war, verfügten. Da musikalische Aufführungen in den USA schon lange von Europäern getragen worden waren, wurde die Ankunft vieler europäischer Musiker ab Mitte der 30er Jahre kaum von den Zuhörern wahrgenommen, da man die Musiker und Ensembles von früher kannte, wie beispielsweise das Busch-, Kolisch-, Arte- oder das Budapest-Quartett. All diese Musiker waren zuvor schon auf Amerika-Tournee gewesen.⁵⁸⁴ Wie Konzertveranstalter finanziell von Kartenverkäufen und privater Unterstützung abhängig waren, lebten viele Komponisten nicht von den Kompositionen allein, sondern verdienten ihr Geld, indem sie unterrichteten. War bislang moderne Musik den Konzerthallen verschlossen geblieben, zeichneten sich trotz besagter Schwierigkeiten private Unterstützungen und Zuwendungen von Foundations ab. Komponisten bekamen Aufträge für Orchesterwerke, Kammermusik und für Operngesellschaften, jedoch waren Wiederholungen der Aufführungen selten und wenige dieser Arbeiten wurden tatsächlich in das Konzertrepertoire aufgenommen.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Walter LEVIN, Immigrant Musicians and the American Chamber Music Scene, 1930-1950, in: Driven into Paradise, The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, a.a.O., S. 326.

⁵⁸⁵ CRAWFORD, a.a.O., S. 693–695.

Eine dieser Förderer war Elizabeth Sprague Coolidge, die eine Unzahl von Auftragswerken vergab und Festivals organisierte, um diesen Werken die Möglichkeit einer Aufführung zu ermöglichen. Weiters war sie für die Errichtung einer Foundation an der *Library of Congress* in Washington verantwortlich, um Konzerte an Schulen und Universitäten zu erbringen und leistete Hilfestellung für Universitäten, um Gruppen permanent engagieren zu können. Nicht zuletzt übernahm sie das Sponsoring für Konzertserien wichtiger Kammermusikgruppen, egal ob aus Amerika oder aus dem Ausland. Ein Großteil der Quartette des 20. Jahrhunderts war dank ihrer Aufträge komponiert worden wie das *Fünfte Quartett* von Béla Bartók, Schönbergs *Drittes* und *Viertes Streichquartett*, Weberns *op. 28*, Prokofieffs *Erstes Quartett* und viele mehr.⁵⁸⁶ Dennoch waren solche Förderungen die Ausnahme. Trotz der Unterstützung durch Schönberg, Kolisch und Stein sollte Leibowitz nur wenige Möglichkeiten während seines Aufenthalts erhalten, zur Popularität des Schönberg-Oeuvres und seiner Schüler durch Konzerte und Vorträge in den USA beizutragen. Leibowitz war es nicht möglich, einen Teil seines sich vorgenommenen Ziels seiner Reise zu realisieren, worüber er sehr enttäuscht war.

Über die Tatsache, Arnold Schönberg kennen zu lernen und die Möglichkeit zu haben, mit diesem jegliche musikalische Fragen zu erörtern, war er aber sehr glücklich. Schönberg war für ihn wohl auch durch die zwangsweise bedingte Isolation der Kriegsjahre so etwas wie ein Ersatzvater geworden. Nachdem sich dieser 1940 mittels eines Empfehlungsschreibens für ein Ausreisevisum für Leibowitz eingesetzt hatte, übernahm Paul Dessau eine tragende Rolle in der

⁵⁸⁶ LEVIN, a.a.O., S. 324.

Übermittlung von Informationen. Der persönliche Kontakt von Dessau zu Schönberg ermöglichte diese Vorgangsweise. Bereits während des Kriegs, als Leibowitz sich im Juni 1942 in St. Tropez verstecken musste, hatte er in seinen Briefen an Dessau mit diesem Schönbergs *Suite für Klavier op. 25* diskutiert.⁵⁸⁷ Auch im Sommer 1945 war Schönbergs Werk und Gesundheitszustand Thema eines Briefes.⁵⁸⁸ Schönberg ließ Leibowitz durch Dessau über viele Jahre hinweg Informationen zukommen, auch noch im Jahr 1946.⁵⁸⁹ Bereits wieder in New York schilderte Leibowitz den Eindruck, den sein Besuch bei Schönberg hinterlassen hat:

Je ne saurais jamais vous dire combien j'ai été heureux et touché par votre merveilleux accueil. Ces semaines que j'ai vécu près de vous ont été la plus grande joie de ma vie, la chose la plus importante qui me soit arrivée. Je dois vous avouer qu'en arrivant à Los Angeles, j'étais un peu inquiet. J'avais peur de vous ennuyer de n'être pas à la hauteur de ce que vous pouvez exiger de moi. En tout cas je voudrais vous remercier de tout mon cœur pour ce que vous avez fait pour moi. En ce moment mes idées ne sont pas encore très claires à cause de cette richesse que vous m'avez donnée. Mais dans quelques jours je vous écrirai de façon plus cohérente.⁵⁹⁰

(Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr mich Ihre wundervolle Gastfreundschaft gefreut und berührt hat. Diese Wochen, die ich bei Ihnen verbracht habe, sind die größte Freude meines Lebens gewesen, das Wichtigste, was ich je erlebt habe. Ich muss Ihnen gestehen, als ich in Los Angeles ankam, war ich etwas beunruhigt. Ich hatte Angst, Sie zu langweilen, nicht das bringen zu können, was Sie von mir erwartet hätten. Auf jeden Fall möchte ich Ihnen von ganzem Herzen danken für alles, was Sie für mich getan haben. In diesem Augenblick sind meine

⁵⁸⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, St. Tropez, 9.6.1942, AdK, PDA 1.74.2040.

⁵⁸⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Avignon, 21.8.1945, AdK, PDA1.74.2041.4.

⁵⁸⁹ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 14.10.1946, AdK, PDA 1.74.1884.7.

⁵⁹⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 18.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Ideen noch nicht ganz klar, wegen dieses Reichtums, den Sie mir gegeben haben. Aber in ein paar Tagen werde ich Ihnen in einem besseren Zusammenhang schreiben.)

5.5. Wieder in New York

Leibowitz beendete seinen Aufenthalt in Los Angeles im Jänner 1948, um für sechs Wochen zurück nach New York zu reisen, wo er ab dem 18. Jänner 1948 wiederum bei Stéphane Hessel am Central Park West wohnen konnte.⁵⁹¹ Über die Tatsache, Kalifornien verlassen zu haben, zeigte er sich betrübt und die Umstellung aus dem sonnigen Ambiente der Westküste auf die winterlichen Verhältnisse der Ostküste schien ihm nicht leicht zu fallen. Noch voller Eindrücke der in Los Angeles verlebten Zeit gab er Schönberg gegenüber seinen gemischten Gefühlen Ausdruck:

Cela m'est arrivé ce matin comme un rayon de soleil dans ce New York froid et hostile où, depuis une semaine je promène ma nostalgie de vous, de votre maison si hospitalière, de votre famille, de votre compagnie, de vos paroles dont chacune est pour moi comme un trésor. Oui, depuis que je vous ai quitté j'ai passé de nombreuses heures à me remémorer toutes ces heures merveilleuses que j'ai vécues auprès de vous et cela me remplit de bonheur autant que cela me déchire le cœur. Mais je sais que toute ma vie portera dorénavant la marque de cette rencontre et si, comme vous me l'avez laissé entendre, ma visite vous aura causé, ne fût-ce qu'une petite joie, la mienne n'en sera que plus grande.⁵⁹²

⁵⁹¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 26.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵⁹² Ebd.

(Es ist mir heute früh passiert, in diesem kühlen und feindlichen New York, wo ich, seit einer Woche mit meinem Heimweh nach Ihnen, Ihrem gastlichen Haus, Ihrer Familie, Ihrer Gesellschaft, Ihrer Worte, spazieren gehe, wo jedes Wort von Ihnen wie ein Schatz für mich ist. Ja, seitdem ich Sie verlassen habe, habe ich mehrere Stunden damit verbracht, mich an die wunderschöne Zeit, die ich mit Ihnen verbracht habe, zu erinnern und das macht mich ganz glücklich und gleichzeitig bricht es mir das Herz. Aber ich weiß, dass mein ganzes Leben von dieser Begegnung geprägt wird, und wenn- wie Sie es mir zu verstehen gegeben haben- Ihnen mein Besuch auch nur ein wenig Freude bereitet hat, wird meine dadurch noch größer.)

Dieser Briefausschnitt schildert den Stellenwert, den der Aufenthalt für Leibowitz eingenommen hat, auf beste Art und Weise. In New York setzte Leibowitz erstmals seine theoretischen Arbeiten fort, wo er im Februar 1948 von der Pariser Zeitschrift *Le Temps Modernes* einen Auftrag zu einer vertieften Studie der letzten Kompositionen Arnold Schönbergs erhielt. Da er in den Wochen während seines Aufenthalts in New York weiterhin in brieflichem Kontakt mit Arnold Schönberg stand, teilte er Schönberg dazu Folgendes mit:

J'en suis naturellement très heureux d'autant plus que j'avais très envie de le faire avant qu'on me le demande et que nos rencontres récentes me permettront de le faire encore mieux qu'auparavant. Je pense écrire un essai de cinquante à soixante-quinze pages environ.⁵⁹³
(Ich bin darüber sehr glücklich, vor allem, weil ich eine große Lust hatte es zu tun, bevor ich gefragt wurde, und weil unsere letzten Begegnungen es mir noch besser ermöglichen werden als früher. Ich denke, ein Essay von ungefähr 50 bis 75 Seiten zu schreiben.)

⁵⁹³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 22.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Leibowitz beabsichtigte, in seine Analyse auch die von Schönberg im Jahr 1943 komponierten *Theme and Variations for Full Band (Orchestra) op. 43* mit einzubeziehen. Dabei handelte es sich um ein Werk, das er noch überhaupt nicht kannte und bat Schönberg deswegen um eine Kopie desselbigen.⁵⁹⁴ Arnold Schönberg ließ Leibowitz wissen, dass die „Band-Variationen“ zwar korrigiert, aber noch nicht gedruckt wären. Deshalb schlug er einen Bürstenabzug vor: “I hope if you speak to Mr. H. H. Heinsheimer, Operatic and Symphonic Deptm. at Schirmers he would help you to get this. It is he whom I would like you to tell about the difficulties you met when you wanted to get my music in their store.”⁵⁹⁵ Und Schönberg beendete seinen Brief nicht, ohne seine Hilfe bei eventuell auftretenden Problemen anzubieten: “If he refuses than I will have to make a copy, but the originals are bound together and I do not like to take them asunder.”⁵⁹⁶

Weiters ließ Schönberg René Leibowitz in New York den Anfang seiner in den Jahren 1917 bis 1922 entstandenen *Die Jakobsleiter (nach einer Dichtung des Komponisten) für Soli, Chöre und Orchester* zukommen. Von diesem Werk hatte zum damaligen Zeitpunkt noch keine Aufführung stattgefunden. Die Erstaufführung sollte erst am 12. Jänner 1958 in Hamburg unter der Leitung des Dirigenten Hans Rosbaud stattfinden.⁵⁹⁷ Nichts hätte Leibowitz mehr Freude

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Brief von Schönberg an Leibowitz, o.O., 29.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ SCHÖNBERG, *Die Jakobsleiter (nach einer Dichtung des Komponisten) für Soli, Chöre und Orchester*, online unter URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=234&Itemid=403&lang=de (22.4.2010).

bereiten können.⁵⁹⁸ So begann er in New York mit der Erstellung der Orchesterpartitur. Anhand der brieflichen Kommunikation wird die genaue Arbeitsweise von René Leibowitz offensichtlich. Er versicherte Arnold Schönberg, dass er sich bemühen würde, die Sache so sorgfältig wie möglich auszuführen, da er der Überzeugung war, dass es ohne Zweifel eines der großartigsten Werke wäre, die je geschrieben wurden. Schönberg, der mit der Jakobsleiter noch nicht so weit vorangeschritten war, um Leibowitz immer wieder neue Teile dieser zu schicken, wies Leibowitz darauf hin, dass der Teil der Partitur nur als kleines Präsent gedacht gewesen wäre. Schönberg beantwortete aber wenige Tage später, am 2. Februar 1948, die von René Leibowitz gestellten Fragen.⁵⁹⁹

Außerdem trat die amerikanische Zeitschrift *Musical Quarterly* mit der Bitte für einen Aufsatz über Alban Berg an Leibowitz heran. Dieses Journal, welches 1915 von Oscar Sonneck gegründet worden war, galt als eine der bedeutendsten Musikzeitschriften der USA, in der wichtige Musikwissenschaftler und Komponisten wie Arnold Schönberg, Aaron Copland, Henry Cowell, Marc Blitzstein oder Camille Saint-Saens Beiträge verfassten. Leibowitz wählte für diesen Auftrag Alban Bergs *Altenberg Lieder op. 4*, wo er dazu ein Exemplar des letzten Liedes gefunden hatte. Möglicherweise war er darauf bei seiner Suche in einer Bibliothek gestoßen, wo dieses in einem Exemplar der im Jahr 1948 längst verschollenen Zeitschrift *Menschen* im zweiten Sonderheft mit dem Titel *Junge Tonkunst* des Jahres 1921 abgedruckt war. Nachdem die *Universal Edition* die Rechte besaß, ersuchte Leibowitz Schlee um Erlaubnis, das Lied nochmals

⁵⁹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 26.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁵⁹⁹ Brief von Schönberg an Leibowitz, o.O., 2.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

abdrucken zu lassen.⁶⁰⁰ Die *Universal Edition* bewilligte Leibowitz' Ansuchen und der umfangreiche Artikel, der 23 Seiten umfasst, erschien noch im Jahr 1948 unter dem Titel *Alban Berg's Five Orchestral Songs: After Postcard Texts by Peter Altenberg, Op. 4*.⁶⁰¹

Neben diesen arbeitsintensiven theoretischen Arbeiten bot der Aufenthalt in New York für Leibowitz wieder einige interessante Begegnungen. Leibowitz hatte dort die Möglichkeit, seinen Freund Rudolf Kolisch, mit welchem er anlässlich seiner USA-Reise im September 1947 wieder in Kontakt getreten war, zu treffen und sich miteinander wie in alten Zeiten ausgiebig über Musik zu unterhalten. Die beiden waren zwar in der Zwischenzeit von den gemeinsamen Freunden Kahn und Stein gegenseitig auf dem Laufenden gehalten worden, der Briefwechsel war jedoch durch den Krieg auch bis 1947 unterbrochen gewesen.⁶⁰² Kolisch, der für das *ISCM-Festival* nach New York gekommen war, trat gemeinsam mit seinem Quartett am 16. Jänner beim *ISCM-Festival* auf. Wenn man die Angaben Leibowitz' bezüglich des Zeitpunkts seiner Ankunft in New York berücksichtigt, war es nicht möglich, dass Leibowitz die Aufführung des Konzerts gehört hatte. Kolisch hatte indessen den Brief von Schönberg mit der Anfrage für Lesungen und Dirigate für Leibowitz erhalten und plante Leibowitz für eine Konferenz nach Madison kommen zu lassen.⁶⁰³ Leibowitz erwog daher die Möglichkeit, die Reise mit einem Vortrag in Chicago zu verbinden und teilte Schönberg seine Überlegung mit:

⁶⁰⁰ Brief von Leibowitz an Schlee, New York, 19.2.1948, Historisches Archiv der UE.

⁶⁰¹ René LEIBOWITZ, *Alban Berg's Five Orchestral Songs: after post-card texts by Peter Altenberg, Op.4*, in: *The Musical Quarterly* 34.4 (1948), S. 487-511.

⁶⁰² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 16.9.1947, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁶⁰³ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 26.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

J'ai passé une fort agréeeable soirée avec Rudi qui semble avoir trouvé une solution pour me faire venir à Madison pour une conférence. Croyez –vous qu'il y aurait une possibilité pour moi de faire quelquechose à Chicago en passant? Cela me faciliterait les choses. Mais il ne faut pas que vous fassiez pour moi des démarches qui puissent vous déranger.⁶⁰⁴

(Ich habe einen sehr angenehmen Abend mit Rudi verbracht, der anscheinend eine Lösung gefunden hat, um mich nach Madison für eine Konferenz kommen zu lassen. Glauben Sie, dass es für mich eine Möglichkeit gäbe, irgendetwas in Chicago beim Vorbeikommen zu tun? Es würde mir die Sache erleichtern. Aber nicht, dass Sie etwas für mich tun müssen, was Sie stören könnte.)

Schönberg selbst setzte sich erneut für Leibowitz ein, indem er sich diesbezüglich mit Kolisch und der *University of Chicago* in Verbindung setzte. Der Versuch sollte dennoch wieder ohne Erfolg bleiben.⁶⁰⁵ Leibowitz und Kolisch trafen in den folgenden Wochen noch häufig zusammen, aber die Pläne von Kolisch, eine Auftrittsmöglichkeit für Leibowitz zu arrangieren, sollten sich bis Februar trotz verschiedener Versuche ebenfalls nicht realisieren lassen. Die Zeitspanne bis zur Abreise von Leibowitz Mitte März war einfach zu kurz, um noch ein Arrangement treffen zu können. Als Kolisch wieder nach Wisconsin zurückgekehrt war, teilte er Schönberg Mitte Februar Folgendes mit:

Lieber Arnold,
wir sind eben von unserer Tour zurück, die uns auch nach New York geführt hat, wo ich Leibowitz mehrmals gesehn [sic] habe. Schon vorher hatte ich versucht, eine Vorlesung für ihn hier zu arrangieren

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Brief von Schönberg an Leibowitz, o.O., 2.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

aber das Music Department ist nicht interessiert. Ich versuche es jetzt mit dem französischen Department, wo es bessere Chancen hat.⁶⁰⁶

Doch selbst diese Versuche beim französischen Department sollten kein Resultat erbringen. Leibowitz hatte sich die Umsetzung seiner Pläne zu Beginn seiner Reise weitaus einfacher vorgestellt. Er hatte angenommen, dass er innerhalb weniger Tage all seine Auftritte organisieren könnte, wie es der folgende Briefausschnitt verdeutlicht: „I do not know my exact plans yet, but I suppose that, within a few days, everything will be more or less organised.“⁶⁰⁷ Dass sich die Sache letztendlich als so schwierig erweisen würde, stand ganz im Gegensatz zu seinen Erwartungen. Dennoch gab es diesbezüglich auch etwas Erfreuliches für Leibowitz in New York zu berichten. Am 17. Februar 1948 leitete René Leibowitz in der renommierten *Juilliard School of Music* in New York eine Aufführung von Weberns *Konzert op. 24*,⁶⁰⁸ das von ihm bereits im Mai 1947 in Paris und im Juni 1947 in London aufgeführt worden war. Und wieder hinterließ die Aufführung einen starken Eindruck beim Publikum und den Interpreten. Leonard Stein hörte in Los Angeles von der Vorstellung durch die Schönberg Schülerin Dika Newlin und drückte Leibowitz gegenüber sein Bedauern aus, nicht dabei gewesen zu sein: „How I would have liked to hear the performance of the Webern in N.Y. Dika wrote me what a thrilling work it was and the great impression it made upon her.“⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Brief von Kolisch an Schönberg, Wisconsin, 17.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁶⁰⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 5.10.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁰⁸ Brief von Leibowitz an [VN ?] Frölich, New York, 9.2.1948, Historisches Archiv der UE; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 9.2.1948, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁶⁰⁹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 2. 3. o.J. [1948], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

Während der verbleibenden Zeit, die Leibowitz in New York verbrachte, setzte er das gesellschaftlich gesellige Leben, das er zu führen pflegte, fort. Neben Treffen mit Kolisch, Steuermann und Kahn nutzte Leibowitz die Gelegenheit zu Konzertbesuchen, bei denen vor allem Interpretationen aus dem Schönberg Kreis interessant waren. So erlebte er einen Klavierabend des Pianisten und Komponisten Edward Steuermann, der eben in jenen Wochen in New York stattgefunden haben muss und der ihn ganz besonders beeindruckte. Edward Steuermann spielte unter Anwesenheit des Pianisten Artur Schnabel, der für seine Beethoven-Interpretationen bekannt war, Beethovens *Diabelli Variationen op. 120*. Leibowitz erinnerte sich dabei an den ganz besonderen Eindruck, der ihm durch das Spiel von Steuermann vermittelt wurde:

I recall a piano recital in New York (early in 1948), which ended with Beethoven's „Diabelli“ Variations. This performance will undoubtedly remain one of the high points of my experience in this field. I also remember having met Artur Schnabel there. He was considered the greatest expert with respect to the work in question; moreover, he was not usually very tender toward his colleagues. Yet, that evening he was greatly moved and had tears in his eyes!⁶¹⁰

Es gab noch ein weiteres Konzert, welches die Begeisterung von Leibowitz hervorrief. Dabei handelte es sich um eine Aufführung von Schönbergs Klaviermusik, wiederum gespielt von Edward Steuermann: “J’ai entendu le récital de Steuermann. Il a très bien joué vos op. 11 No.1, et les op 33 A et B. Cela a été un

⁶¹⁰ LEIBOWITZ, The Silence of Edward Steuermann, a.a.O., S. 247-251, Fußnote 4 (erstmal erschienen unter Il silenzio die Edward Steuermann, in: *L’Approdo Musicale* 19/20 (1965), S. 229-232.

grand succès. Quelle musique!⁶¹¹ (Ich habe das Konzert von Steuermann gehört. Er hat Ihre op. 11 Nr. 1 und die op. 33 A und B sehr gut gespielt. Es war ein großer Erfolg. Was für eine Musik!)

Nachdem die Musik von Schönberg und der Zweiten Wiener Schule nach wie vor nicht oft aufgeführt wurde, war es für Leibowitz ein besonderer Anlass, bei der Interpretation dieser Stücke in New York persönlich dabei sein zu können. Die Eindrücke waren für Leibowitz daher hinreichend. In New York hatte er die Möglichkeit, Interpreten wie Steuermann, die er zuvor noch nie live bei einem Konzert gehört hatte, zu erleben. Steuermann galt neben Kolisch als einer der mit der Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule vertrautesten Interpreten der ersten Stunde. Neben Anton Webern und Alban Berg war er Vortragsmeister des im Jahr 1918 gegründeten musikalischen Vereins für Privataufführungen und als Pianist unter Schönberg selbst aktiv involviert gewesen, wodurch er als Interpret dieser Schule höchste Anerkennung genoss. Leibowitz war sich der Besonderheit dieser beiden Konzerte bewusst, waren diese doch sehr selten. Wie sehr er die Klavierinterpretationen von Steuermann schätzte, ist aus der folgenden Textstelle herauszulesen:

In this sense, there has never been an interpreter who was less of a specialist than Steuermann, and all those who have had the privilege of hearing one of his rare concerts must be able to bear witness to the fact. He was one of the most complete musicians that I have had the privilege of knowing. He had a profound knowledge of all repertoires, from that of piano music-of course-to those, which he investigated just as searchingly, of chamber, symphonic, lyric, and vocal music. Similarly, he knew popular music of the most diverse lands and was

⁶¹¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 17.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

interested in it, as he was in jazz; he had the ability, in the course of an ordinary conversation, to hum or play for you some passage from a Wagner opera, some Spanish or Russian song, some modulation from a Beethoven symphony or a Strauss waltz. We mention all this not to suggest some sort of “social grace” but simply to show that nothing whatever that was musical was foreign to him. [...] I have heard his interpretations of a great number of works from Bach to Schoenberg, with Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Ravel, Busoni, Gershwin, and others in between, and only rarely if ever in other interpreters have I had the sense of such lofty grandeur, of so searching an examination of the text and such perfect “naturalness” in execution.⁶¹²

Was die Auftrittsmöglichkeiten von Leibowitz betraf, gab es schließlich konkrete Pläne zu einem Auftritt in einer Sendung namens *Invitation to Music*, in der Leibowitz über Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene op. 34* (1930) sprechen sollte. Die Sendung wurde jedoch kurzfristig aus Geldmangel abgeschafft und so kam das Konzert nicht zustande. Vollkommen ernüchtert meinte er Schönberg gegenüber: „Ici je fais mon possible pour arranger un concert. Malheureusement le projet CBS ne tient plus, car l’émission ‘Invitation to Music’ (où je devais faire votre op. 34) n’existe plus...faute d’argent! Cette Amérique!“⁶¹³ (Ich mache mein Möglichstes um hier ein Konzert zu organisieren. Unglücklicherweise gibt es das Projekt CBS nicht mehr, weil die Sendung „Invitation to music“ (wo ich über Ihr op. 34 reden sollte) nicht mehr existiert.... Aus Geldmangel! Dieses Amerika!)

Alle Bemühungen von René Leibowitz zur Umsetzung der geplanten Konzerte scheiterten aufgrund der äußeren Umstände. Die amerikanische Musikszene war

⁶¹² LEIBOWITZ, *The Silence of Edward Steuermann*, a.a.O., S. 249 f.

⁶¹³ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 17.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

zudem nicht offen für die Kompositionen Schönbergs. Zwar wurden die frühen Werke wie das im Jahr 1899 entstandene *Verklärte Nacht op. 4* gespielt, seine Kompositionen aus der mittleren oder letzten Phase aber so gut wie gar nicht. So zerschlug sich auch Leibowitz' Hoffnung, Schönbergs *Ode an Napoleon* aufzuführen zu können.⁶¹⁴ In seinem Brief vom 4. März 1948, den Leibowitz vor seiner Abreise aus den USA nach Frankreich am 16. März 1948 verfasste, drückte er seine Enttäuschung Arnold Schönberg gegenüber mit den Worten aus:

Ici, malgré tous mes efforts, je ne suis pas arrivé à faire quoique ce soit pour jouer de votre musique. C'est incroyable, mais j'espère me rattrapper 1° en Europe, 2° quand je reviendrai ici une autre fois. Je crois avoir compris de quelle façon il falloir aborder ces questions en USA.⁶¹⁵

(Hier, trotz all meiner Bemühungen, habe ich es nicht geschafft, irgendetwas zu machen, um Ihre Musik zu spielen. Es ist unglaublich, aber ich hoffe, ich kann es nachholen 1° in Europa, 2° hier, wenn ich ein anderes Mal wiederkomme. Ich glaube verstanden zu haben, wie man diese Sache in den USA machen soll.)

Zum Abschluss dieses für René Leibowitz so ausnehmend wichtigen Kapitels seines Lebens sollte man der Frage nachgehen, wie dieser Besuch bei Schönberg von den beiden Männern erlebt und aufgenommen wurde. Dabei lässt sich feststellen, dass dieser von beiden Seiten nicht nur zufriedenstellend verlaufen, sondern durchaus enthusiastisch aufgenommen wurde. Arnold Schönberg selbst schätzte die Gesellschaft von Leibowitz, wie es der folgende Briefausschnitt belegt. Ihm gefiel dessen Besuch und der damit verbundene gegenseitig stattfindende

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 4.3.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Meinungsaustausch. In weiterer Folge sprach er sein Interesse an einem weiter bestehenden Kontakt zu René Leibowitz aus:

Let me finally say that I enjoyed your visit and the numerous exchanges of opinions with you very much. I am glad to say that it was a special satisfaction to me to recognize you as a perfectly thorough [sic!] musician with a knowledge and abilities which I consider indispensable. I think I could [not] wish a better "prophet" for my beliefs than you. Let me hear again from you.⁶¹⁶

Als Schönberg davon erfuhr, dass Leibowitz Mitte März endgültig nach Europa zurückreisen wollte, verfasste er einen Brief, in dem er seinem Bedauern darüber Ausdruck verlieh:

Schade, daß Sie nun doch fahren. Wer weiß, ob man sich wiedersieht! - Ich habe mich jedenfalls sehr über Ihre Besuche gefreut und es war mir eine große Genugtuung, einen so ausgezeichneten und durchaus gebildeten Musiker als Freund meiner Musik zu besitzen. Herzlichste Wünsche für Ihr Wohlergehen. Hoffentlich auf Wiedersehen.⁶¹⁷

Auch Leonard Stein bedauerte Leibowitz' Abreise:

I am sorry to hear you are leaving so soon. Although you have been here in this country 6 months it seems only yesterday that you wrote me that you were coming here. And there have truly been eventful months for all of us fortunate to come in contact with you. Of course you now have your European commitments and are anxious to return to family

⁶¹⁶ Brief von Schönberg an Leibowitz, o.O., 2.2.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁶¹⁷ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 15.3.1948, in: Arnold SCHÖNBERG. Briefe, a.a.O., S. 265.

and friends but please do not delay in coming back –and for a longer time. There is so much you can do for music in this country.⁶¹⁸

Und auch Ernst Krenek meinte Leibowitz gegenüber: “We remember your visit here with great pleasure.”⁶¹⁹ Diese Briefe veranschaulichen, wie sehr Leibowitz von Arnold Schönberg und seinem Kreis nach seinem Besuch und Aufenthalt geschätzt wurde und dass man es definitiv gerne gesehen hätte, wenn Leibowitz seinen Wirkungskreis auf die USA ausdehnen hätte können. Leibowitz übte zweifellos eine große Ausstrahlung auf die Personen in seinem jeweiligen Umfeld aus - seine Persönlichkeit faszinierte. Für Leibowitz als Künstler und Interpret war die Reise wohl eine der wichtigsten, wenn nicht sogar das wichtigste Ereignis seines musikalischen Lebens. Jahrelang war es sein größter Wunsch gewesen, Arnold Schönberg zu treffen. Diesen Wunsch hatte er, trotz aller Widrigkeiten, somit auf höchst erfreuliche Art und Weise verwirklichen können. Durch den persönlichen Austausch mit Schönberg, der ihm bis dahin verwehrt geblieben war, war es ihm endlich möglich, für ihn wichtige Fragen musikalischer Art abzuklären und dadurch einen noch direkteren, authentischeren und fachlich kompetenteren Zugang zum Werk Schönbergs zu erhalten.

Zum anderen brachte die Reise auch erhebliche Probleme mit sich. Da es Leibowitz de facto kaum gelungen war, Konzertaufführungen und Vorlesungen abzuhalten und die Musik Schönbergs dem amerikanischen Publikum zu präsentieren, hatte er eines seiner Ziele nicht erreicht, was ihn deprimierte und ernüchterte. In weiterer Folge sollte ihn gerade dieses Misslingen in eine tiefe finanzielle Krise stürzen, da er dadurch nicht, wie zuvor angenommen, die

⁶¹⁸ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O, 2. 3. o.J. [1948], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁶¹⁹ Brief von Krenek an Leibowitz, Los Angeles, 3.2.1948, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529.

Unkosten der Reise und des sechsmonatigen Aufenthalts abdecken konnte. So sollte seine Rückkehr nach Paris zunächst mit erheblichen Belastungen verbunden sein. Von einer Sache war Leibowitz trotz aller Schwierigkeiten überzeugt, nämlich weiterhin sein Wirken in den Dienst des Werks von Arnold Schönberg zu stellen. In diesem Zusammenhang sollte Schönberg von Leibowitz folgende Zusicherung erhalten:

Laissez moi vous assurer encore une fois que rien au monde ne saurait me distraire de cette tâche que je me suis proposée il y a longtemps déjà: servir votre personne et votre musique autant que je le puis et autant qu'il me sera permis de le faire sur cette terre. Donc, je vous prie, mon maître si cher, m'ayez aucune hésitation, aucun scrupule à me demander quoique ce soit; chaque service que je pourrai vous rendre est un service que je me rends à moi-même.⁶²⁰ (Lassen Sie mich Ihnen noch einmal versichern, dass mich nichts auf der Welt von dieser Aufgabe, die ich mir schon vor langer Zeit vorgenommen habe, ablenken wird: Ihnen und Ihrer Musik zu dienen, so weit ich es kann und so weit es mir möglich wird, es auf dieser Erde zu tun. Also bitte ich Sie, mein lieber Maestro, zögern Sie nicht, haben Sie keinen Skrupel, mich nach irgendetwas zu fragen; jeder Dienst, den ich Ihnen bringe könnte, ist ein Dienst für mich selbst.)

Und dieses Handeln sollte vor allem die folgenden Jahre in Leibowitz' Leben bestimmen.

⁶²⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 26.1.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

6. 1948 BIS 1950: RÜCKKEHR NACH EUROPA UND RENOMMEE

6.1. Lebensumstände

Nach seinem sechsmonatigen Aufenthalt in den USA kehrte Leibowitz im März 1948 von New York nach Paris zurück. Trotz der Bekanntschaft mit Ellen Adler lebte er zunächst noch gemeinsam mit seiner Frau Françoise und seiner Tochter Tamara in ihrer Wohnung in der Rue de Condé. René und Françoise Leibowitz verkehrten weiterhin in den gleichen gesellschaftlichen Kreisen wie bisher, also mit Vertretern der Pariser Intellektuellen wie beispielsweise Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir oder Michel Leiris. Dabei pflegte man zu Hause Einladungen, die so genannten „Fiestas“, zu veranstalten, die bis weit in die Nacht dauerten. Auch die Mutter von René Leibowitz war, wie Jean-Paul Sartre berichtete, bei den Einladungen anwesend.⁶²¹

Das Leben gestaltete sich jedoch aus vielen Gründen als problematisch, denn Leibowitz fand bei seiner Rückkehr nach Paris eine Reihe unerfreulicher Umstände vor.⁶²² Zunächst war seine finanzielle Lage weiterhin sehr angespannt. Diese Situation war einerseits als Folge zahlreicher Konzerte entstanden, die er in den Jahren 1944 bis 1947 organisiert hatte. Als Beispiel dazu ist das *Hommage à Arnold Schoenberg*-Konzert zu nennen, das schon eingehend behandelt wurde.

⁶²¹ Brief von Jean-Paul Sartre an Simone de Beauvoir, 18. [Frühjahr] 1948, in: Jean-Paul SARTRE, Briefe an Simone de Beauvoir u. andere, hg. v. Simone DE BEAUVOIR (Gesammelte Werke 2), Reinbek bei Hamburg 1985, S. 365 f.

⁶²² Brief von Kurt List an Leibowitz, o.O., 3.9.1948, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

Andererseits belasteten die hohen Kosten der USA-Reise sein Budget. Die Hoffnung, diese Gelder durch die Leitung von Konzerten oder das Abhalten von Vorlesungen in den USA aufbringen zu können, hatte sich nicht erfüllen lassen.

Ferner fanden geplante Konzerte wie beispielsweise ein für den Frühling angesetztes Konzert in Rom mit der *Accademia Filarmonica Romana* nicht statt, da dieses aufgrund der unruhigen politischen Situation abgesagt werden musste. Dort hätte Leibowitz das *Konzert op. 24* von Anton Webern dirigieren sollen.⁶²³ Es gibt zwar Hinweise, dass Leibowitz dennoch zwei Konzerte im April und Mai 1948 in Italien leitete,⁶²⁴ es ließen sich dazu aber keine Belege finden. Anfang Juni folgte ein Konzert in London, bei dem Weberns *Orchestervariationen op. 30* und dessen Bearbeitung der *Sechs deutschen Tänze* von Schubert, Schönbergs *2. Kammersymphonie* und dessen *Klavierkonzert op. 42*, sowie ein Klavierkonzert, ein Rezitativ und Rondo für Sopran von Mozart auf dem Programm standen.⁶²⁵ Genauere Daten bezüglich Ort, Datum und Ausführende zu diesem Konzert sind aufgrund mangelnder Quellenlage nicht eruierbar. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Einnahmequellen, mit denen Leibowitz eigentlich gerechnet hatte, wegen der schlechten wirtschaftlichen und politischen Lage versickerten, da das kulturelle Leben in Europa weitgehend stillstand. Auf die Anfrage von Ernst Krenek, die dieser bezüglich etwaiger Aufführungsmöglichkeiten seiner Werke an Leibowitz stellte, beschrieb jener das Leben in Paris wie folgt:

⁶²³ Brief von Leibowitz an Schlee, New York, 27.10.1947, vgl. auch Brief von Leibowitz an Schlee, Rom, 10.5.1948, Historisches Archiv der UE.

⁶²⁴ Brief von Leibowitz an Krenek, Paris, 7.4.1948, Signatur 18/36, Archiv des EKI; vgl. auch Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 31.5.1948, TWA, Br. 877/3.

⁶²⁵ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 31.5.1948, TWA, Br. 877/3.

Here in Europe things are not easy. The poverty is fantastic, which creates, of course, quite a few obstacles. Paris is practically dead musically speaking, and I really do not know what to say to you about your plan! Let us hope that the situation will improve by next year (?).⁶²⁶

Hinzu kam die beängstigende wirtschaftliche Lage, in der Frankreich sich befand. Die Bevölkerung von Paris litt noch immer unter den Folgen des Zweiten Weltkrieges. Mehrfach findet sich in der Korrespondenz von Leibowitz die Erwähnung des großen Elends, das er in Paris nach seiner Rückkehr aus Amerika angetroffen hatte.⁶²⁷ Es fehlte, wie schon in den ersten Nachkriegsjahren, an Geld und weiterhin war es schwierig, hinreichend Nahrung, Papier oder Kleidung zu bekommen. Heizmaterial war nur in ungenügender Menge vorhanden, selbst die Verlage hatten große Probleme. Alles in allem war die Armut Frankreichs äußerst bedrückend. Die Schriftstellerin und Zeitzeugin Simone de Beauvoir beschrieb die Situation in ihrer Biographie folgendermaßen:

Blums Politik – Preise und Löhne zu stoppen – war gescheitert. Es fehlte an Kohle und Getreide, die Brotration war vermindert worden, man konnte sich nicht satt essen und sich nicht ordentlich anziehen, ohne auf dem Schwarzmarkt zu kaufen, [...].⁶²⁸

Die schwierige Situation in Europa veranlasste die in den USA lebenden Freunde Leibowitz', wie schon in den Jahren zuvor, Hilfspakete zur Unterstützung zu senden. An dieser Stelle ist wieder sein treuer Freund Erich Itor Kahn⁶²⁹ zu nennen,

⁶²⁶ Brief von Leibowitz an Krenek, Paris, 7.4.1948, Signatur 18/36, Archiv des EKI.

⁶²⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.3.1948; vgl. auch Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 14.4.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶²⁸ DE BEAUVOIR, *Der Lauf der Dinge*, a.a.O., S. 131.

⁶²⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, 15.9.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

aber auch Arnold Schönberg leistete einen Beitrag. Dieser hatte für Leibowitz' kleine Tochter Tamara einen Mantel seiner eigenen Tochter Nuria geschickt, aus welchem sie hinausgewachsen war und der nun gute Dienste leistete.⁶³⁰

Der Kontrast des Lebens, das Leibowitz in den USA geführt hatte, zu jenem, welches er nun in Paris vorfand, war groß. Die vielen verschiedenen Eindrücke vom pulsierenden geistigen Leben und vom Wohlstand der USA, die Leibowitz in New York und Los Angeles während seines Besuchs bei Arnold Schönberg erlebte und mitgebracht hatte, standen im großen Gegensatz zu dem, was er in Paris nach seiner Rückkehr vorfand. Quellen ist zu entnehmen, dass Leibowitz bis zum Sommer 1948 für ihn privat sehr schwierige Monate durchlebte, in denen er oft daran dachte, sich mit der Bitte um Hilfe an seinen Freund Erich Itor Kahn zu wenden. Auf Grund der großen räumlichen Distanz, aber auch aus Gründen der Befangenheit wollte ihn Leibowitz nicht mit seinen Problemen belasten, vor allem im Bewusstsein um dessen eigene Sorgen und Schwierigkeiten im Exil. Wie der Korrespondenz Leibowitz/Kahn zu entnehmen ist, waren die zuvor dargestellten Probleme im Leben von Leibowitz schließlich so gravierend, dass diese in Leibowitz nach seiner Rückkehr aus den USA eine schwerwiegende Krise auslösten, die seinen Aussagen zu Folge nahezu zu einem schlechten Ende geführt hätten.⁶³¹ In dieser für Leibowitz so harten Lebensphase fand er Halt in seiner Beziehung zu Ellen Adler. In der jungen, 22 Jahre alten Schauspielerin,⁶³² sah

⁶³⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.3.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶³¹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁶³² Brief von Leibowitz an Wolfgang Steinecke, Paris, 4.6.1949 (Archiv Internationales Musikinstitut Darmstadt).

Leibowitz die ideale Lebensgefährtin.⁶³³ Dank dieser Beziehung konnte Leibowitz wieder sein „solides Gleichgewicht“ finden.⁶³⁴

Die Sommermonate sollten zudem erfreulich beginnen, da Paul Dessau, der nach seiner Emigration wieder nach Europa zurückkehrte, in Paris Station machte. Dort verbrachte er die Monate Juli und August bei Leibowitz.⁶³⁵ Nachdem der Kontakt durch all die Kriegsjahre gehalten und man die enge Freundschaft in Los Angeles fortgesetzt hatte, war Leibowitz froh über das Wiedersehen und die Tatsache, Dessau bei sich aufzunehmen. In einem Brief an Leibowitz drückte Dessau seine Dankbarkeit mit folgenden Worten aus: „Vielen Dank für all Deine Sorge, Deine & Françoise's, während meines Aufenthalts bei Euch.“⁶³⁶

Bis zum Herbst 1948 hatte sich die Beziehung zwischen Leibowitz und Ellen Adler indessen so ernsthaft entwickelt, dass man Anfang Mai gemeinsam eine Wohnung am Quai Voltaire 17 bezog, die im siebenten Pariser Bezirk gegenüber vom Quai de Louvre gelegen war.⁶³⁷ Die Lage der Wohnung war ausgezeichnet, mitten im Zentrum von Paris. Am 20. Mai 1949 gab Leibowitz seine Anwesenheit bei den Darmstädter Ferienkursen zwar in Begleitung seiner Frau bekannt,⁶³⁸ die Verbindung sollte aber nicht legalisiert werden.⁶³⁹

Die Beziehung zwischen Leibowitz und seiner ersten Frau Françoise war weiterhin gut. Leibowitz' Tochter Tamara, die in der Zwischenzeit dreizehn Jahre alt war, besuchte häufig ihren Vater und seine neue Lebensgefährtin Ellen, zu der

⁶³³ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., 10.9.1948, PDA 1886.6, in: Paul Dessau: "Let's hope for the best", a.a.O., S.19, Zitat 15.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 2.5.1949 (Archiv IMD).

⁶³⁸ Brief von Leibowitz an Steinecke, Florenz, 20.5.1949 (Archiv IMD).

⁶³⁹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

sie ein gutes Verhältnis hatte. So hatte sich unter den gegebenen Umständen alles positiv entwickelt.⁶⁴⁰ Auch in künstlerischer Beziehung ging man gemeinsame Wege. Ellen Adler teilte mit Leibowitz ihre Begeisterung für die Musik Arnold Schönbergs. Als Schauspielerin war es ihr möglich, gemeinsam mit Leibowitz einige Kompositionen von Schönberg zu erarbeiten wie beispielsweise die *Ode an Napoleon*, von der eine gemeinsame Aufführung im Herbst des Jahres 1949 in Zürich und Paris stattfinden sollte und in weiterer Folge der *Pierrot lunaire*. Wie sehr ihr dieses Leben gefiel, beschrieb Ellen Adler in einem Brief an Schönberg: „At any rate, this new life of living with your works, and the works of your students and followers has been more exciting and important than any I had ever dreamt of, and now it is for this that I want to thank you.“⁶⁴¹

6.2. Darmstädter Ferienkurse 1948

Kurz nach Leibowitz' Ankunft in Paris im Frühling 1948 hatte er eine Einladung zu den Dritten Darmstädter Ferienkursen erhalten, welche er in weiterer Folge annehmen sollte. Durch die Mitwirkung bei den Darmstädter Ferienkursen, die einen Höhepunkt im beruflichen Leben von René Leibowitz darstellen sollten, wurde sein internationales Renommee begründet. Nach seiner Zusage war er intensiv mit Vorbereitungen zu Vorträgen und Konzerten beschäftigt. Diese betrafen in erster Linie die Einstudierung jener Werke, die in Darmstadt unter seiner Leitung stattfanden, wie Schönbergs *2. Kammer-symphonie op. 38* und dessen *Klavierkonzert op. 42*, das als deutsche Erstaufführung angesetzt war. Weiters

⁶⁴⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁶⁴¹ Brief von Leibowitz an Schönberg (mit Zusatz von Ellen Adler), Paris, 5.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

bereitete er sich eingehend auf Analysen vor, die ausschließlich das Werk Schönbergs behandelten.⁶⁴²

Die Darmstädter Ferienkurse, die zwischen dem 17. Juli bis 1. August 1948 stattfanden, gliederten sich in ein allgemeines Programm für alle Teilnehmer mit öffentlichen Veranstaltungen und den „Internationalen zeitgenössischen Musiktagen“ Darmstadt, welche vom 25. Juli 1948 bis zum 1. August 1948 andauerten. Dieser Teil war als Studienwoche für Neue Musik zum Abschluss der Ferienkurse gedacht und wurde von der Stadt Darmstadt in Verbindung mit dem Südwestfunk Baden-Baden veranstaltet. Kompositionslehrer der Ferienkurse 1948 waren neben Leibowitz Wolfgang Fortner und Hermann Heiß.⁶⁴³ Um Bedeutung und Wirkungsbereich dieser Veranstaltung im damaligen internationalen Musikbetrieb zu veranschaulichen, werden an dieser Stelle Gründe und Entwicklung ihrer Entstehung in kurzer Form erläutert.

Die Darmstädter Ferienkurse sollten den durch das nationalsozialistische Regime verursachten Nachholbedarf an Kenntnissen in der Entwicklung der Musik abdecken. Sie wurden neben dem Kranichsteiner Musikinstitut im Jahr 1946 von Wolfgang Steinecke, einem aus Essen stammenden Journalisten und Kulturdezernenten, der bis zu seinem Tod 1961 als deren Leiter fungieren sollte, gegründet und galten als Zentrum des Aufbruchs für eine neue Komponistengeneration, die versuchte, in Europa einen Neuanfang zu finden und an die durch den Nationalsozialismus unterbrochene Entwicklung anzuknüpfen.

⁶⁴² Brief von Peter Stadlen an Schönberg (mit Zusatz von Leibowitz), Darmstadt, 27.7.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁴³ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966 hg.v. Gianmario BORIO/Hermann DANUSER (Dokumentation 3), Freiburg im Breisgau, S. 527.

Im durch den Krieg stark zerstörten Darmstadt waren in den ersten Jahren zahlreiche Schwierigkeiten zu bewältigen. Aufgrund der desolaten Straßen, Verkehrswege und der Grenzen zwischen den Besetzungszonen war es ausländischen Teilnehmern und Dozenten nicht möglich anzureisen. Allein die Beschaffung des Notenmaterials war ein Problem, was sich in weiterer Folge auf die Programmauswahl der Konzerte und Kurse auswirkte. Da nur der Schott-Verlag (Mainz) erreicht werden konnte, fand man in den Konzertprogrammen und Kursen anfänglich die bei diesem Verlag herausgegebenen Komponisten, wie beispielsweise Hindemith, Reutter, Degen, Hessenberg, Fortner, Beck und Strawinsky.⁶⁴⁴ Nachdem bei den Darmstädter Ferienkursen des Jahres 1947 der Dirigent Hermann Scherchen, der auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik zu den renommiertesten Dirigenten zählte, gemeinsam mit dessen Assistent Rolf Liebermann als Dozent in Darmstadt war, beschrieb Letzterer den Eindruck, den er 1947 von Darmstadt hatte, folgendermaßen:

Für mich war die Ankunft in Darmstadt 1947 – nachts um 12 Uhr – eines meiner stärksten, unvergesslichsten Erlebnisse. [...] Man traf bei den Ferienkursen viele junge Leute, die das Neue mit ungeheurer Begierde und ohne Vorurteile kennenlernen wollten. Der geistige Hunger war damals brennender (allerdings auch leichter zu stillen) als der physische Hunger, den die Studenten bei einem für uns Schweizer unvorstellbar schlechten Essen zu erdulden hatten. All dies hat mich so stark beeindruckt, dass ich vom schweizerischen Rundfunk aus eine Hilfsaktion in Bewegung setzte, die u. a. auch zur Begründung des

⁶⁴⁴ Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, hg. v. Markus GRASSL/Reinhard KAPP (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1), Wien/Köln/Weimar 1996, S. XIII.

Kranichsteiner Musikinstituts als einer ständigen Einrichtung mit beigetragen hat.⁶⁴⁵

Liebermann, der bei Radio Zürich tätig war, rief nach seinem ersten Besuch in Darmstadt über Funk und Stiftung „Pro Helvetie“ zu einer umfangreichen Spende von Partituren auf, um diese als Grundstock für ein einzurichtendes internationales Zentrum zur Förderung Neuer Musik zu verwenden. Schon ein Jahr später, 1948, reiste er mit zahlreichen Partituren, Aufführungsmaterial, Notenpapier und Instrumentenzubehör nach Darmstadt an.⁶⁴⁶

Im selben Jahr trafen außerdem erstmals internationale Dozenten aus Amsterdam, London und Paris ein. Dasselbe traf auch auf die Studenten zu, die von allen Orten kamen, um in Darmstadt neue Informationen bezüglich aktueller Musik zu erhalten. Bei den Darmstädter Ferienkursen wurden neben neuen Ideen und Entwürfen, die diskutiert und analysiert wurden, auch schwer zugängliche Partituren von Komponisten der Zweiten Wiener Schule den Studenten zur Verfügung gestellt. Dadurch konnte in Darmstadt rasch ein internationales Zentrum für zeitgenössische Musik entstehen. Diese Situation sollte Leibowitz vorfinden, als er 1948 zu den Darmstädter Ferienkursen berufen wurde, um junge Komponisten in die bis dahin noch weitgehend unbekannt Kompositionstechnik der Zwölftonmusik einzuführen.⁶⁴⁷ Wie es zu dem bereits erwähnten Programm von Leibowitz gekommen war, bedarf näherer Ausführungen. Nachdem der Leiter der Ferienkurse Wolfgang Steinecke nach der Zusage für die Mitwirkung von Leibowitz an jenen herantreten war, stand man bereits seit April 1948 bezüglich des Programms in

⁶⁴⁵ Rolf LIEBERMANN, Darmstadt 1947, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S. 53.

⁶⁴⁶ Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, a.a.O., S. XIV.

⁶⁴⁷ HENZE, a.a.O., S. 96.

Verhandlungen. Zudem zeigte man Interesse am Notenmaterial von Leibowitz' Kompositionen, um diese nach Möglichkeit zur Aufführung zu bringen. Wolfgang Steinecke bat Leibowitz weiters darum, den Kursteilnehmern für die Dauer des Kurses dessen Schönberg-Veröffentlichungen für das Studium zur Verfügung zu stellen und um einen von Leibowitz verfassten Artikel zum Programm.⁶⁴⁸ Noch im April erschien ein Programmheft, in welchem der Kompositionskurs von Leibowitz angekündigt war.⁶⁴⁹

Doch die Verhandlungen zwischen Leibowitz und Steinecke verliefen anfangs recht holprig. Grund dafür waren die Programme und die Briefe, die Leibowitz von Steinecke bezüglich der kommenden Ferienkurse erhielt. Darin war ersichtlich, dass Komponisten wie Hindemith und Strawinsky für Steinecke eine größere Rolle spielten als Schönberg, der entsprechend Leibowitz' Aussagen „doch, schliesslich und endlich, der größte (Deutsche) Komponist der Gegenwart“ sei.⁶⁵⁰ Seit seinem Besuch bei Schönberg in den USA wusste Leibowitz, wie wenig man seit Kriegsende in Deutschland für die Musik Schönbergs unternommen hatte. Da sich Leibowitz mit Nachdruck für die Interessen Arnold Schönbergs einsetzte, unterbreitete er Steinecke, dass er den Vorschlag nur annehmen könne, falls es möglich wäre, seinen „Kursus durch eine von mir geleitete Aufführung eines wichtigen Werkes von Schönberg einzuleiten oder abzuschliessen.“⁶⁵¹

Die Wirkung dieses Briefes ist deutlich im Antwortschreiben Steineckes ersichtlich. Dieser begrüßte darin das Anliegen von René Leibowitz, ein Werk von

⁶⁴⁸ Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 12.5.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁴⁹ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 2.4.1948 (Archiv IMD).

⁶⁵⁰ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 14.4.1948 (Archiv IMD).

⁶⁵¹ Ebd.

Schönberg aufzuführen, da dies auch in seinem eigenen Interesse läge und er das Werk Schönbergs und dessen Bedeutung der jungen deutschen Musikgeneration wieder bewusst machen wollte.⁶⁵² Wolfgang Steinecke begründete die anfängliche Konzentration auf das Werk Hindemiths folgendermaßen:

Als wir vor drei Jahren mit dieser Kranichsteiner „Arbeit“ begannen, ging es zunächst darum, den verloren gegangenen Kontakt überhaupt einmal wiederherzustellen und das lebendige Interesse für die Musik der Gegenwart wieder in stärkerem Maße zu wecken. Wir durften den Rahmen stilistisch nicht von vornherein zu weit spannen, sondern mussten von Dingen ausgehen, die dem jungen deutschen Musiker geläufig waren bzw. an die er anknüpfen konnte. So stand damals die zeitgenössische deutsche Musik noch stärker im Vordergrund, während die ausländische Musik erst in den wichtigsten Erscheinungsformen dargestellt wurde. Das Werk Paul Hindemiths, von dem vorausgesetzt werden konnte, dass es in den Grundlagen und Umrissen wenigstens dem deutschen Musiker bekannt war, stand damals im Mittelpunkt der Kurse [...].⁶⁵³

Ein weiterer Grund wären die technischen Schwierigkeiten der Materialbeschaffung gewesen. Steinecke unterbreitete demzufolge Leibowitz folgendes Angebot: „[...] die erste deutsche Aufführung des Klavierkonzertes von Schönberg im Sinfoniekonzert des Darmstädter Landestheater Orchesters am 27. Juli unter Ihrer Leitung.“⁶⁵⁴ Leibowitz, der mit diesem Vorschlag einverstanden war, akzeptierte und stellte sowohl seine Schönberg-Veröffentlichungen als auch

⁶⁵² Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 12.5.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁵³ STEINECKE, Drei Jahre Kranichstein (1948). Internationale Ferienkurse für Neue Musik, in: Darmstadt-Dokumente, a.a.O., S. 26.

⁶⁵⁴ Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 12.5.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

einen Artikel für das Programmheft zur Verfügung.⁶⁵⁵ Glücklicherweise berichtete er Schönberg von dem positiven Ergebnis, das er für dessen Werk erreichen konnte und fügte hinzu, dass Energie und der Wille manchmal gute Resultate ergäben.⁶⁵⁶

Während der Vorbereitung der Kurse hatte Leibowitz die Idee, eines seiner Kammermusikwerke für die Studenten aufzuführen, das zuvor in den Kursen analysiert und geprobt werden sollte. Er unterbreitete Steinecke diese Idee und schlug sowohl das von ihm im Jahr 1944 komponierte *Bläserquintett op. 11* als auch die kürzlich fertig gestellte *Kammersymphonie für 12 Instrumente op. 16*, bei dem er „die Dodekaphonie radikal angewandt“ hätte, vor.⁶⁵⁷ Leibowitz hatte diese Komposition, die dem Andenken Anton Weberns gewidmet war, im Juli 1946 in London begonnen und im Januar 1948 in Hollywood beendet.⁶⁵⁸ Mit seinem Angebot stieß er auf fruchtbaren Boden, da die *Kammersymphonie op. 16* ausgewählt wurde und am 29. Juli 1948 unter seiner Leitung mit dem Darmstädter Orchester zur Aufführung gelangen sollte.⁶⁵⁹ So fuhr Leibowitz nach Darmstadt, wo er am 17. Juli 1948 eintraf.⁶⁶⁰

Das erste Konzert, welches von Leibowitz geleitet wurde, war ein Sinfoniekonzert, das am 27. Juli 1948 um 19:30 in der hiesigen Stadthalle mit dem Orchester des Landestheaters Darmstadt stattfand. Am Programm standen die deutsche Erstaufführung von Paul Hindemiths Vorspiel zu *When Lilacs Last in the*

⁶⁵⁵ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 19.5.1948; vgl. auch Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 31.5.1948 (Archiv IMD).

⁶⁵⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 19. 5. 1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁵⁷ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 21.6.1948 (Archiv IMD).

⁶⁵⁸ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 4.7.1948 (Archiv IMD).

⁶⁵⁹ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 25.6.1948 (Archiv IMD).

⁶⁶⁰ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 3.7.1948 (Archiv IMD).

Door-Yard Bloom'd, *Requiem For Those We Love*, Arthur Honeggers *Rugby*, *Mouvement symphonique no. 2* und von Arnold Schönberg die *2. Kammersymphonie op. 38* und das *Klavierkonzert op. 42*. Letzteres wurde von dem aus der Schönberg-Schule stammenden Pianisten Peter Stadlen, der während der Ferienkurse einen Klavierkurs abhielt, wiedergegeben.⁶⁶¹ Es löste eine derart heftige Reaktion von Seiten des Publikums aus, dass es auf Wunsch am Ende des Konzerts wiederholt werden musste. Die Begeisterung und der Eindruck, den das Konzert hinterließ, waren groß und noch in derselben Nacht verfassten Leibowitz und Steinecke einen Brief an Schönberg, den Steinecke mit folgenden Worten einleitete:

Verehrter Meister Schönberg, Ihr Klavierkonzert war heute abend hier ein solcher Erfolg dass wir es nach Schluss des Konzertes nocheinmal spielen mussten. Trotz einer durchzechten Nacht fühlen Leibowitz und ich dass wir Ihnen noch bevor wir ins Bett gehen für dieses Werk nocheinmal danken müssen. Es war ein grosses Erlebnis für uns.⁶⁶²

Dabei hatte sich Leibowitz zu Beginn der Proben noch sehr unsicher den Verlauf des Konzerts betreffend gefühlt, da er ein „mittelmäßiges Orchester“ zur Verfügung hatte, das er zudem als „nicht sehr willig“ beschrieb.⁶⁶³ Um dennoch ein zufriedenstellendes Ergebnis zu erreichen, hatte er eine Woche lang tägliche Proben, deren Dauer für sechs Stunden anberaumt war, abgehalten. Dank der großen Anstrengungen war Leibowitz mit der Qualität der Aufführung, die er erzielte, letzten Endes einverstanden. Wie er zu diesem Ergebnis gelangen konnte, beschrieb

⁶⁶¹ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 529.

⁶⁶² Brief von Peter Stadlen an Schönberg (mit Zusatz von Leibowitz), Darmstadt, 27.7.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁶³ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 31.8.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Leibowitz in einem enthusiastischen Brief, in dem es hieß: „Mon Maitre très cher- Le succès de ce soir est une des plus belles choses de ma vie. [...] J’ai fait pour ce concert en tout 9 répétitions dont 8 étaient consacrées à vos deux partitions [...]“⁶⁶⁴ (Mein liebster Meister, der Erfolg von heute Abend ist eines der schönsten Dinge meines Lebens. [...] Ich habe für dieses Konzert insgesamt 9 Proben gebraucht, 8 von denen haben wir Ihrem Werke gewidmet [...].)

Nur zwei Tage später, am 29. Juli 1948, fand wiederum in der Stadthalle um 19:30 das nächste Konzert statt, nämlich das erste Studienkonzert wieder mit dem Kammerorchester des Landestheaters Darmstadt. Die Leitung des Konzerts wurde von Hermann Heiß, René Leibowitz und Wolfgang Fortner übernommen. Auf dem Programm standen die *Komposition für Streichorchester Nr. 2 mit obligater Solovioline* von Hermann Heiß, die Uraufführungen *Der Vorwurf*, Konzertarie für Bariton mit Trompete, Posaunen und Streichorchester von Hans Werner Henze und *Allegro für Streichorchester* von Herbert Fries sowie die *Kammersymphonie für 12 Instrumente op. 16* von René Leibowitz.⁶⁶⁵ Die Kammersymphonie war ebenfalls eine Uraufführung und wurde im Konzert aufgrund des großen Tumults, den sie ausgelöst hatte, wiederholt. Der Bericht, den Leibowitz Erich Itor Kahn über das Konzert gab, offenbart den Skandal, den er mit seiner Symphonie ausgelöst hatte, sodass er nicht zu Ende dirigieren konnte. Da der Enthusiasmus seiner jungen Schüler und Studenten jedoch so groß war, wurde er gebeten, das Dirigat zu wiederholen. Zu Leibowitz’ Überraschung verließen nur noch wenige Personen den Saal und so konnte die Kammersymphonie in aller Ruhe bis zum Ende vorgetragen

⁶⁶⁴ Brief von Peter Stadlen an Schönberg (mit Zusatz von René Leibowitz, Darmstadt, 27.7.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁶⁵ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966,, a.a.O., S. 530.

werden. Am Folgetag nahm Leibowitz das Werk für Radio-Frankfurt auf.⁶⁶⁶ Die *Kammersymphonie op. 16* von Leibowitz wurde in weiterer Folge am 19. August 1948 im Abendprogramm von Radio Frankfurt ausgestrahlt.⁶⁶⁷

Da Darmstadt mit seinen Ferienkursen 1948 als internationales Musikzentrum etabliert war, hatten sich zahlreiche Personen der Presse eingefunden, die uns einen Einblick in die damalige Resonanz der Aufführungen hinterlassen haben. Aus zahlreichen Artikeln ist erkennbar, dass die dritten Darmstädter Ferienkurse unter der Mitwirkung von René Leibowitz großes Echo auslösten. Dabei sind in der Presse unterschiedliche Reaktionen auf die verschiedenen Tätigkeitsbereiche Leibowitz', die er bei den Ferienkursen innehatte, zu finden. Als Kommentar auf das unter seiner Leitung aufgeführte *Klavierkonzert op. 42* von Schönberg erschien beispielsweise: „Die klangliche Darstellung Schönberg'scher Werke bietet enorme Schwierigkeiten, die zu überwinden René Leibowitz aus Paris als Dirigent und der Pianist Peter Stadlen aus London keine Mühe gescheut hatten.“⁶⁶⁸ Mit Skepsis reagierte man aber auf die Kompositionen von Leibowitz, in welchen die Dodekaphonie konsequent angewandt war. Kurt Driesch meinte zur Aufführung von Leibowitz' *Kammersymphonie op. 16*, dass diese „sehr umstritten“ gewesen wäre. Und er fährt fort:

Dem Andenken des Schönberschülers Anton v. Webern gewidmet, ist die Musik streng in der 12-Töne-Reihe-Technik geschrieben, der abstrakten Malerei vergleichbar; aphoristisch werden da und dort Noten hingetupft, übrigens sehr wirksam instrumentiert; die dadurch

⁶⁶⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 31. 8.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁶⁶⁷ Brief von Leibowitz an Alfred Schlee, Paris, 6.8.1948, Historisches Archiv der UE.

⁶⁶⁸ T., Internationale zeitgenössische Musiktage. Zweites Sinfoniekonzert, in: *Darmstädter Echo* 89, 31.7.1948 (Pressearchiv Internationales Musikinstitut Darmstadt).

entstandene scheinbare Zerrissenheit reizte auch Gutwillige zum Lachen; bei der dargebotenen Wiederholung lachte keiner mehr: ein Beweis, daß Ohren sich bei Neuer Musik sehr rasch an die neuen Wirkungen gewöhnen können.⁶⁶⁹

Konnte Driesch der Wiederholung der Kammersymphonie noch etwas Positives abgewinnen, protokollierte man im Darmstädter Echo die „rein hirnlischen Konstruktion, die als Klangrealität vom Ohr nicht erfasst werden kann und darum nach kurzem Hören eine absolute Gleichgültigkeit hervorruft.“⁶⁷⁰ Und August Kruhm meinte, dass sie „(trotz des betont demonstrativen Beifalls) über ihre klanglich und innerlich leere Konstruktivität nicht hinwegtäuschen (selbst nach zweimaligem Hören!)“ konnte.⁶⁷¹

Die dodekaphonen Werke lösten heftige Reaktionen aus. Das Klangerlebnis war für die meisten Zuhörer in Darmstadt neu und ungewohnt. Doch für die jungen Teilnehmer der Kurse stellte sie eine ganz neue Erfahrung dar, eine weit reichende Entwicklung, die in der Kompositionstechnik des 20. Jahrhunderts vollzogen worden war und wo es nun galt, diese verstehen zu lernen. Werner Egk beschrieb die Veränderung, die bei den Ferienkursen gezeigt wurde, zutreffend:

Hieß für die Nachwuchsmusiker noch vor zwei Jahren in Darmstadt das Erlebnis Hindemith, so zog im vergangenen Jahr und ganz besonders diesmal die „Zwölf-Töne-Musik“ sie in ihren Bann. Hindemith, konnte man hören, sei zu akademisch-konservativ geworden und nicht mehr interessant. Mit Arnold Schönberg, Anton

⁶⁶⁹Kurt DRIESCH, Internationale Musiktage, in: *Mittelbayerische Zeitung Regensburg*, 13.8.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁷⁰T., Internationale zeitgenössische Musiktage. Zweites Sinfoniekonzert, in: *Darmstädter Echo* 89, 31.7.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁷¹August KRUHM, Aus dem Kulturleben. Zeitgenössische Musiktage in Darmstadt, in: *Main-Echo*, 7.8.1948 (Pressearchiv IMD).

Webern und Hans Apostel stellte Leibowitz, der französische Avantgardist der Schönberg-Schule, im Programm die orthodoxe Art der Richtung vor [...].⁶⁷²

Ein wesentlicher Aspekt, den Leibowitz mit seiner Arbeit auslöste, war der Einfluss, den er bei jungen Komponisten erweckte und der nachhaltig Folgen auf die weitere Entwicklung ihrer Kompositionsweise hatte. Denn Leibowitz analysierte neben seiner Leitung der Konzerte in seinen Kursen Arnold Schönbergs *Kammersymphonie op. 9*, das 2. *Streichquartett op. 10*, *Pierrot lunaire op. 21*, *Vier Orchesterlieder op. 22*, *Fünf Klavierstücke op. 23*, *Serenade op. 24*, das *Bläserquintett op. 26*, *Variationen für Orchester op. 31*, *Konzert für Klavier und Orchester op. 42* und weckte mit diesen Untersuchungen das Interesse an der Zweiten Wiener Schule. Des Weiteren berichtete Leibowitz, dass er während seiner zwei letzten Vorlesungen über die neuesten Werke Schönbergs zu sprechen gedachte.⁶⁷³ Hier ist davon auszugehen, dass Leibowitz sich auf Kompositionen Schönbergs der amerikanischen Periode bezog, nämlich auf das *Concerto für Violine und Orchester op. 36*, das *Quartett Nr. 4 op. 37*, *Ode to Napoleon Buonaparte op. 41*, *Prelude to Genesis op. 44*, *String Trio op. 45*, *Survivor from Warsaw op. 46* und auf die *Phantasy für Violine und Klavier op. 47*. Wie diese Vorlesungen von Leibowitz aussahen, ist der Beschreibung von Fritz Brust in seinem Artikel für *Die Neue Zeitung, München*, zu entnehmen:

⁶⁷² Hugo PUETTER, Musikalischer Nachwuchs betont radikal? Darmstädter „Internationale Musiktage“- Schlußkonzert mit Werner Egk, in: *Frankfurter Neue Presse*, 4.8.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁷³ Brief von Peter Stadlen an Schönberg (mit Zusatz von Leibowitz), Darmstadt, 27.7.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Als Dozenten der Zwölftonmusik verpflichtete man den fünfunddreißigjährigen Komponisten René Leibowitz, den führenden Pariser „Dodekaphonisten“, der frische Erinnerungen an Schönberg aus Hollywood mitbrachte. In fließendem Deutsch hält er Seminarübungen. Er demonstriert die Entwicklung dieser eigenartigen Kunst, Musik zu „machen“. Ausgangspunkt: Wagners „Tristan“, Auflösung der Tonalität, unvorbereitet freier Eintritt der Dissonanzen, die sich nicht mehr schulgerecht auflösen. Am Ende der vom „Tristan“ angeregten Entwicklung steht die funktionslose „totale Chromatik“, die völlige Emanzipation der Dissonanz.⁶⁷⁴

Die fließenden Deutschkenntnisse ermöglichten es Leibowitz, sich in seinen Vorträgen auch genauestens zu artikulieren und somit deutlich verständlich machen zu können, wodurch in weiterer Folge vor allem die deutschsprachigen Studenten profitierten. Die große Faszination und Wirkung, die Leibowitz auf junge Komponisten ausübte, wird vom Komponisten Hans Werner Henze, der seit 1946 an den Darmstädter Ferienkursen teilnahm und auch im Jahr 1948 die Kurse besuchte, folgendermaßen beschrieben:

Das große Erlebnis des 3. Darmstadt-Kranichstein war René Leibowitz. [...] Wir erwarteten ihn mit gespannter Ehrfrucht, mit ehrfürchtiger Spannung. Es trat uns ein ungemein agiler, freundlicher Mensch mit klugen Augen und liebevollem Lächeln entgegen. Er vermittelte den nicht ganz falschen Eindruck, aus dem modernen, existentialistischen Frankreich zu stammen, durch sein Auftreten, die Nüchternheit seines Urteils, die Genauigkeit seiner Analysen, besonders solcher von Werken der Klassiker der Zweiten Wiener Schule, an erster Stelle natürlich Schönberg, dessen Orchestervariationen op. 31 das Hauptthema der Leibowitzschen Lektionen waren.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Fritz BRUST, „Sanatorium für moderne Musik“. Bei den Zwölftonmusikern in Kranichstein, in: *Die Neue Zeitung*, München 7.8.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁷⁵ HENZE, a.a.O., S. 96.

Für Henze war der Kurs von Leibowitz hochinteressant, aus dem er nicht nur begeistert, sondern wie verwandelt hervorgegangen war. Die Erklärungen und Analysen schienen dabei so einleuchtend, dass er nach Beendigung des Kurses zu folgendem Schluss kam:

Die Reihentechnik ist die logische Weiterentwicklung der westlichen Musik und des Denkens in Motiven und Entwicklungen. Sie ermöglicht uns die Erfindung von neuen Zusammenhängen, sie schärft unsere sensiblen Ohren, sie macht es möglich, neue Begriffe von Freiheit und Schönheit zu kreieren.⁶⁷⁶

Nicht allein die Genauigkeit, mit der Leibowitz seine Analysen vortrug, erzielte diese Wirkung bei Henze, denn Leibowitz verströmte ein besonderes Charisma, das durch die hundertprozentige Überzeugung, mit der er hinter der Dodekaphonie stand und mit der er diese vermittelte, geprägt war. Leibowitz sah in der Zwölftonmusik einen integralen Bestandteil der Suche des Menschen nach Wahrheit. Zudem war diese Anhängerschaft ein Bekennen gegen den Faschismus. Der Pianist Peter Stadlen, der bei den Darmstädter Ferienkursen aktiv teilnahm, begründete den demonstrativ enthusiastischen Beifall nach der deutschen Erstaufführung von Schönbergs Klavierkonzert dahingehend, dass dieser „nicht zuletzt die Befreiung von einem 16 Jahre währenden Tabu“ reflektierte. „Es schien fast, als ob das in den nächsten Jahren um sich greifende Bekenntnis der jungen Musiker zu dem so lange verpönten Zwölftonsystem ihre Abkehr von einer faschistischen Vergangenheit symbolisierte.“⁶⁷⁷ Diese Wirkung beschrieb Henze seinem Kollegen Peter Cahn nur wenige Wochen nach Beendigung des Kurses:

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Peter STADLEN, 50 Jahre danach, Peter Stadlen, in: *ÖMZ* 43.4 (April 1988), S. 196.

„ich glaube, ich befinde mich in einer metamorphose, die durch die begegnung mit Leibowitz ausgelöst worden ist [...]“⁶⁷⁸

Für die Studenten war der Eindruck der geballten Informationsmenge, zu der sie sonst nie Zugang gehabt hätten, innerhalb der zwei Wochen überwältigend. Der Drang nach vertieftem Wissen über die Dodekaphonie schien geweckt worden zu sein, wenn Henze folgenden Satz an Leibowitz richtet:

[...], bei diesen übungen, die einen gewissen künstlerischen wert haben sollen, (lieder nach gedichten von georg trakl) merke ich erst, wie sehr Sie mir und auch zehden bis zum nächsten jahre fehlen werden. ich würde gern viel mehr noch gelernt haben, aber schon das, was wir in diesen 14 tagen gehört und gesehen haben, ist so viel, dass wir Ihnen gar nicht genug danken können.⁶⁷⁹

Neben der Ausstrahlung, die René Leibowitz auf seine Schüler ausübte, eröffnete sein Unterricht etwas ganz Entscheidendes, nämlich eine neue Perspektive für die Zukunft als Komponisten:

ich könnte gar nicht genauer ausdrücken, was mich so spontan arbeiten lässt für die sache, aber ich glaube eben, es ist das erlebnis des besonderen lebensgefühls, die ausstrahlung, die von Ihnen ausgeht und die uns (Zehden und mich) so angerührt hat als das, was wir suchen. darüber hinaus hatten wir beide seit langem nicht mehr zu lernen und sahen nun plötzlich diese ganz anderen, uns ganz neuen perspektiven.⁶⁸⁰

Die Beschreibungen von Henze sprechen für sich und müssen wohl nicht weiter kommentiert werden. Henze war zweimal Kursteilnehmer in Darmstadt, als

⁶⁷⁸ HENZE, a.a.O., S. 97.

⁶⁷⁹ Brief von Henze an Leibowitz, Heidelberg, 5.8.1948, in: HENZE, a.a.O., S. 97 f., im Original Kleinschreibung.

⁶⁸⁰ Brief von Henze an Leibowitz, Heidelberg 19.8.1948, PSS, RL, Mikrofilm 088-2034.

Leibowitz dort „seine wichtigen und interessanten Schönberg-Analysen machte.“⁶⁸¹ Diese Lektionen waren praktisch auch die einzigen Unterweisungen in Reihentechnik, die Henze je erhalten hatte. Henze stand auch in späteren Jahren noch in Kontakt mit Leibowitz, da er ihn bei seinen gelegentlichen Paris-Aufenthalten gerne besuchte, um mit diesem über vorwiegend aktuelle Fragen der Neuen Musik zu plaudern.⁶⁸²

Die Wirkung von Leibowitz bei den Dritten Darmstädter Ferienkursen ist unumstritten. Alles in allem lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass Leibowitz ein ungemein charismatischer Pädagoge war, der es verstand, seine Begeisterung auf die jungen Studenten zu übertragen und weiterzugeben. Des Weiteren wird anhand der besprochenen Artikel eine Gemeinsamkeit ersichtlich, nämlich dass man Leibowitz als „Haupt der Pariser Dodekaphonisten“⁶⁸³ oder als den „führenden Pariser Dodekaphonisten“⁶⁸⁴ betrachtete. Trotz der Umstrittenheit der Dodekaphonie stieß Leibowitz in Darmstadt auf Zustimmung, wie ein Brief von dem Musikwissenschaftler Willi Reich belegt, der Leibowitz zu seinen dortigen Erfolgen gratulierte.⁶⁸⁵ Gleichzeitig begann man international Kenntnis von der regen Tätigkeit seitens Leibowitz zu nehmen. Ein Beispiel dafür ist der folgende Ausschnitt eines Briefes von Leonard Stein, der zeigt, dass man auch in den USA von Leibowitz' Arbeit hörte:

⁶⁸¹ Schreiben von Henze an die Verf., 23.1.2003.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ T., Internationale zeitgenössische Musiktage. Erstes Studiokonzert, in: *Darmstädter Echo* 89, 31.7.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁸⁴ Fritz BRUST, „Sanatorium für moderne Musik“. Bei den Zwölftonmusikern in Kranichstein, in: *Die Neue Zeitung*, München, 7.8.1948 (Pressearchiv IMD).

⁶⁸⁵ Brief von Willi Reich an Leibowitz, o.O., 19.8.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-1021.

I am glad to hear of all your activity; news of your growing influence reaches us from many sources. The performance of the Piano concerto [Schönbergs Klavierkonzert op.42] must be very exciting and I only wish it were my good fortune to perform it under your baton.⁶⁸⁶

So kam es, dass Leibowitz ab dem Jahr 1948 innerhalb der Fachkreise augenscheinlich so großes Renommee genoss, das sich auch außerhalb der Grenzen Europas verbreitete. Leibowitz hatte durch seine verschiedenen Aktivitäten einen tiefen Eindruck hinterlassen und damit erreicht, dass die Organisatoren von Darmstadt für die Ferienkurse 1949 einen Schwerpunkt mit dem Werk von Arnold Schönberg und den Komponisten, die sich auf diesen beriefen, planten und ihn daher um Mithilfe bei der Organisation der Programme baten.⁶⁸⁷ Leibowitz selbst hatte für sich in Darmstadt ein Forum zur Verbreitung für die seiner Ansicht nach einzig wahre Kompositionstechnik gefunden und beabsichtigte, auch im darauf folgenden Jahr die gemeinsame Arbeit mit Wolfgang Steinecke fortzuführen. Noch im August 48 schien er wieder Pläne dafür zu haben, wenn er Kahn mitteilte, dass er zwar nicht die Zeit hätte darüber nachzudenken, aber schon einige Ideen da wären.⁶⁸⁸

Nach jenen Tagen in Darmstadt kehrte Leibowitz zunächst nach Paris zurück, wo er den August in Gesellschaft von Paul Dessau verbrachte. Danach machte er jedoch Ferien. Anfang September 1948 reiste René Leibowitz gemeinsam mit seiner Tochter Tamara nach St. Tropez, wo sie den lang ersehnten Urlaub am Meer verbrachten. Die beiden waren Gäste im Haus des französischen Kunsthistorikers Louis Halphen, mit dessen Sohn Stéphane Leibowitz befreundet war. Ebenfalls

⁶⁸⁶ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 18.7.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁶⁸⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 31.8.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁶⁸⁸ Ebd.

anwesend waren seine ehemalige Frau Françoise und deren neuer Lebenspartner Jean Baby.⁶⁸⁹ Das Paar heiratete später und Leibowitz pflegte noch viele Jahre danach während seiner Aufenthalte in Straßburg ihre Gastfreundschaft zu genießen.⁶⁹⁰ Während jener Wochen fand Leibowitz endlich wieder Zeit zum Ausspannen und die nötige Ruhe, um an seiner Oper *La nuit close op. 17*, die er Françoise Leibowitz gewidmet hatte, weiter zu arbeiten. Diese sollte im Jahr 1950 beendet werden.⁶⁹¹

6.3. Bekenntnisse eines engagierten Musikers

6.3.1. Das Prager Manifest

Im November 1948 hielt Leibowitz einen Kurs am *Collège Philosophique* ab, von dem in weiterer Folge ein Teil in der Zeitschrift *Les Temps Modernes* unter dem Titel *Le Musicien Engagé* abgedruckt wurde.⁶⁹² Das *Collège Philosophique* lag in der Rue de la Montagne Sainte Geneviève im fünften Pariser Bezirk und wurde kurz nach der Befreiung vom französischen Philosophen Jean Wahl gegründet. Für einige Jahre war es ein Zentrum für das intellektuelle Leben in Paris. Alle Vorträge und Konzerte, die nicht in das übliche Programm der Universitäten oder Zeitungen passten, hatten dort eine Möglichkeit zur Aufführung. Leibowitz, der mit Jean Wahl

⁶⁸⁹ Brief von Dessau an Leibowitz, Zürich, 28.9.1948, in: Paul Dessau. „Let’s Hope for the Best“, a.a.O., S.21.

⁶⁹⁰ Brief von Mary Jo Wager [Leibowitz] an Leibowitz, 25.5.1955, vgl. auch Brief von Leibowitz an Mary- Jo Wager [Leibowitz], Straßburg, 24.5.1955, PSS, RL, Mikrofilm 089-0759.

⁶⁹¹ Brief von Leibowitz an Schlee, Saint-Tropez, undatiert [Stempel der österreichischen Zensurstelle, 21.9.1948], Historisches Archiv der UE.

⁶⁹² LEIBOWITZ, *Le Musicien Engagé*, in: *Les Temps Modernes* 4.2.40 (Februar 1949), S.322-339.

befreundet war, stand dadurch immer wieder ein Saal für seine Konzerte oder wie in diesem Fall für Vorträge zur Verfügung.

Die Vortragsreihe war eine Reaktion von Leibowitz auf den Zweiten Internationalen Kongress für Komponisten und Musikkritiker, der vom 20. bis 29. Mai 1948 in Prag stattgefunden hatte. Organisiert von der Tschechischen Union der Komponisten hatte dieser das Ziel, Musikwissenschaftler, Musikkritiker und Komponisten der Ostblockstaaten und Länder, die über aktive kommunistische Parteien verfügten, wie Frankreich, zu einem Kommunikationsaustausch zusammenzubringen. Mitglieder der französischen Sektion, die an jenem Kongress in Prag teilnahmen, waren unter anderem Charles Koechlin, Jean-Louis Martinet, Serge Nigg, Luis Saguer, George Auric, Jean Wiener, Pierre Kaldor und Roger Désormière. Ein Teil dieses Komitees, das so genannte *Association française des musiciens progressistes (AFMP)*, welches die Sowjet-Prinzipien der Kunst unterstützen sollte, bildeten den Kern der revitalisierten französischen Abteilung der *ISCM*.⁶⁹³

Eine der Hauptfragen, die bei jenem Kongress diskutiert wurden, war die Entwicklung der Musik nach 1945. Diese war nach Ansicht des Manifests in eine zu intellektuelle und komplizierte Richtung fortgeschritten. Die Kluft, die zwischen der Bevölkerung und der Kunstmusik entstanden war, sollte geschlossen werden, daher verlangte man weniger Individualität der Komponisten und einfachere und leicht verständliche Musik. Die Prager Konferenz rief progressive Komponisten auf, der Musik wieder einen Stellenwert in der Gesellschaft zu geben. Dieses Ziel wollte man mit der Einbeziehung der Arbeiterschichten als Publikum erreichen und

⁶⁹³ Mark CARROLL, *The Prague Manifesto and the Progressistes*, in: *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge 2003, S. 40.

forderte daher von Komponisten, wieder mehr Chorwerke, Oratorien und Kantaten zu verfassen.

Die Resolutionen, die beim Prager Kongress in Form eines Manifests formuliert wurden, gingen Hand in Hand mit der Haltung des sozialistischen Realismus, in welcher Komponisten den Interessen des Staates zu dienen hätten. Der sozialistische Realismus war die im kommunistischen Herrschaftsbereich seit 1932 offiziell geforderte Kunstrichtung in Literatur, bildender Kunst und Musik aufgrund eines Beschlusses des Zentralkomitees der kommunistischen Partei der Sowjetunion. Dahingehend sollte der Künstler die gesellschaftliche Realität so darstellen, dass das positive Wirken des Sozialismus als Prinzip der neuen Wirklichkeit und als Zukunftsperspektive hervortritt und der neue Mensch der neuen Gesellschaft zugleich als das für sie Typische erscheint.⁶⁹⁴

Es ging dementsprechend um die Frage, ob Avantgardemusik sich für die politischen und sozialen Fragen der Zeit engagieren konnte, ohne dabei gleichzeitig die künstlerische Autonomie zu verlieren. Leibowitz war einerseits mit der Erwartungshaltung des Prager Manifests für verstärktes soziales Engagement der Musiker einverstanden. Andererseits aber hielt er eine Vereinfachung der Musik, die eine Rückführung zur Monodie verlangte und damit den Einsatz der Dodekaphonie ablehnte, für nicht tragbar. Er war davon überzeugt, dass ein Künstler erst dann ein revolutionärer Künstler wurde, wenn seine Kunst selbst revolutionär war. Damit meinte Leibowitz, die vom Komponisten angewandte Technik hätte ebenfalls avantgardistisch zu sein. Ein Künstler, der dagegen zwar Teil einer Revolution war, dennoch in seiner Kunst klassische Techniken anwandte,

⁶⁹⁴ Sozialistischer Realismus, in: *Brockhaus Enzyklopädie* 17,17. Aufl., Wiesbaden 1973, S. 630.

unterschied sich nicht von seiner Umwelt. Für Leibowitz bedeutete allein die radikale Innovation einer Avantgarde-Technik wie die der Dodekaphonie ein soziales Engagement.

Grundsätzlich lässt sich die damalige Situation dahingehend beschreiben, dass es neben dem sozialistischen Realismus auch die neoklassizistische Strömung gab. Von beiden Seiten wurde eine konservative ästhetische Linie gefordert, von beiden Seiten gab es Widerstand gegen eine radikale Erneuerung in der Musik. Leibowitz versuchte, für sich eine Balance zwischen kreativer Freiheit und sozialer Verantwortung zu finden. In der Vortragsreihe, die Leibowitz also im November des Jahres 1948 hielt, nahm er Bezug auf das Manifest der progressiven Musiker von Prag. Wie er seinem Freund Adorno berichtete, handelte es sich dabei um eine „im dialektischen Sinne, Erörterung der Situation des Musikers.“⁶⁹⁵

6.3.2. Der Überlebende aus Warschau

Leibowitz setzte seine Ideen und Überzeugung zu sozialem Engagement in der Musik konsequent in seinen Konzerten der folgenden Saison um. Das erste Konzert fand am 29. November 1948 im *Collège Philosophique* mit dem *Orchestre des Cadets du Conservatoire* in Paris statt.⁶⁹⁶ Leibowitz dirigierte dort die *Kammersymphonie op. 9* von Schönberg⁶⁹⁷ und seine eigene *Kammersymphonie op. 16*, wobei die Aufführung vom Publikum gut aufgenommen wurde. Wie

⁶⁹⁵ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 1.12.1948, TWA, Br. 877/8, im Original unterstrichen.

⁶⁹⁶ Leibowitz: handgeschriebene undatierte Aufstellung [vermutlich November 1949] der unter der Leitung von Leibowitz stattgefundenen Aufführungen von Schönbergs Kompositionen der Jahre 1948 u. 1949, enthalten in der Korrespondenz Leibowitz/Schönberg, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁹⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 17.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Leibowitz Schönberg mitteilte, gelang die Ausführung der *Kammersymphonie op. 9* deswegen so gut, da Leibowitz und die Musiker des Kammerorchesters in der Zwischenzeit mit dem Werk sehr vertraut waren. Wie sehr, formulierte er Schönberg gegenüber in anschaulicher Art und Weise: „Cela devient maintenant comme une symphonie de Beethoven pour nous.“⁶⁹⁸ (Es ist jetzt so etwas wie eine Beethovensymphonie für uns geworden.)

Das zweite große Konzert fand kurze Zeit später, am 13. Dezember 1948, im Pariser Radio statt, bei dem Leibowitz ein sehr vielseitiges Programm dirigierte. Dieses enthielt neben dem *6. Brandenburgischen Konzert* von J. S. Bach, *Vier Lieder* von Mozart in einer Orchestrierung von Leibowitz, *6 deutsche Tänze* von Schubert in einer Orchestration von Webern, die *Kindertotenlieder* von Gustav Mahler und nicht zuletzt Schönbergs *2. Kammersymphonie op. 38*. Mit Schönbergs *A Survivor from Warsaw op. 46 für Erzähler, kleines Orchester und Männerchor* fand unter der Leitung von Leibowitz im selben Konzert die europäische Erstaufführung statt.⁶⁹⁹ Leibowitz arbeitete dabei mit einem Kammerensemble der Mitglieder des Pariser Radios zusammen. Warum dieses Werk für Leibowitz eine besondere Bedeutung hatte, soll an dieser Stelle erörtert werden.

Leibowitz hatte in mehrfacher Hinsicht einen persönlichen Bezug zur Komposition des *Überlebenden aus Warschau*, die Schönberg zwischen den Monaten Juli und August 1947 erstellt hatte und von dessen Particell Leibowitz während seines Aufenthalts im November/Dezember 1947 eine Partiturreinschrift

⁶⁹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁶⁹⁹ Postkarte von Leibowitz an Schlee, 8.8.1948, Historisches Archiv der UE.

angefertigt hatte.⁷⁰⁰ Der Text des *Survivors*, der von Schönberg selbst stammt und auf einer Erzählung eines Überlebenden des Warschauer Ghettos beruht,⁷⁰¹ berichtet von einem Morgenappell eines Konzentrationslagers vor der Ausmusterung der Juden, die in die Gaskammer gebracht werden sollten. Leibowitz fasste den Inhalt folgendermaßen zusammen:

The “plot” is a very simple one: one morning, as usual, the trumpets sound. The Jews are then assembled and beaten by the Germans, whereupon the sergeant orders his subordinates to count those who, unable to resist the beating, have died, so that the corpses should be delivered to the gas chamber. The “Survivor” then tells how the act of counting, becoming faster and faster, sounded like a “stampede of wild horses” and then, “in the middle of it” those who were still alive started singing the old Hebrew prayer, the “Shema Yisroel”.⁷⁰²

Die Erzählung, die auf sozialen und politischen Gegebenheiten basiert, wird in der ersten Person von einem männlichen Erzähler im so genannten Sprechgesang rezitiert. Mit dem Einsatz des Schlusschors griff Schönberg das hebräische Gebet, *Shema Yisroel* auf, ein jüdisches Glaubensbekenntnis, welches im Leben der gläubigen Juden in Zeiten der Freude, aber auch des großen Leids und vor dem Tod gesprochen wird.⁷⁰³ Schönberg setzte sich in diesem Werk mit der politischen

⁷⁰⁰ SCHOENBERG, A Survivor from Warsaw for Narrator, Men’s Chorus and Orchestra op. 46, online unter URL:
http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=224&Itemid=391&lang=de (22.4.2010).

⁷⁰¹ LEIBOWITZ, Arnold Schoenberg’s Survivor from Warsaw or the Possibility of „Committed“ Art, in: *Horizon* 20.116 (1949), S. 122.

⁷⁰² Ebd., S. 126.

⁷⁰³ Therese MUXENEDER, Einführung, in: Arnold SCHÖNBERG, A Survivor from Warsaw op. 46 (1947), online unter URL:

Situation auseinander und bezog dazu Stellung. Denn für Schönberg war, wie er in einem Brief vom 1.11.1948 an Kurt List schrieb, dieser Text eine Warnung an alle Juden nie zu vergessen, was dem jüdischen Volk angetan wurde und auch nicht die zu vergessen, die dem Ganzen tatenlos zugesehen hatten.⁷⁰⁴

Now, what the text of the Survivor means to me: it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way. We should never forget this, even such things have not been done in the manner in which I describe in the Survivor.⁷⁰⁵

Daher hatte diese streng dodekaphon gesetzte Komposition besonderen Stellenwert für Leibowitz. Zum einen war es für ihn eine große Ehre, von Schönberg, der für ihn „den größten Komponisten seiner Zeit“ darstellte, dieses bis dahin noch nicht aufgeführte Werk gezeigt zu bekommen und es weiters unter dessen Aufsicht in Partitur zu setzen. Zum anderen wurde Leibowitz selbst in Warschau als Sohn jüdischer Eltern geboren und war durch den Terror des Nationalsozialismus jahrelang gezwungen worden, versteckt im Untergrund zu leben. Und nicht zuletzt wog der Umstand, dass sein Bruder Joseph von den Nationalsozialisten aufgegriffen und nach Auschwitz deportiert worden war und dort an den Folgen des Konzentrationslagers verstarb, schwer. In Anbetracht des eigenen familiären Schicksals belastete Leibowitz die Thematik und Einstudierung

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=224&Itemid=391&lang=de (26.4.2010); vgl. auch LEIBOWITZ, Arnold Schoenberg's Survivor from Warsaw or the Possibility of „Committed“ Art, a.a.O., S. 126.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Brief von Schönberg an Kurt List, o.O., 1.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

am *Survivor from Warsaw* sehr. Dieses Faktum geht sowohl aus einer Textstelle eines Briefes an Erich Itor Kahn als auch an Schönberg selbst hervor. Kahn gegenüber meinte er bereits im September: „Je suis débordé avec mes conférences et concerts. Il faut apprendre les partitions. Le Survivor me donne beaucoup de mal.“⁷⁰⁶ (Ich bin ausgefüllt mit meinen Konferenzen und Konzerten. Ich muss die Partituren lernen. Der Survivor schmerzt mich sehr.) Und Schönberg gegenüber äußerte sich Leibowitz dahingehend, dass der Survivor ihn sehr viel Mühe und Arbeit koste.⁷⁰⁷

So erhielt diese Komposition eine weitaus tiefere Bedeutung für Leibowitz. Denn von zwei Brüdern war Leibowitz derjenige, der das Grauen des Nationalsozialismus überlebt hatte und somit sprichwörtlich ein Überlebender aus Warschau war. Und es gab noch einen weiteren Beweggrund und zwar die unter dem Nationalsozialismus verbotene dodekaphone Kompositionstechnik, in der das Stück gehalten war. Leibowitz sah allein schon in der Aufführung der avantgardistischen Kompositionsmethode ein Zeichen gegen Faschismus und totalitäre Regime.⁷⁰⁸

All diese aufgezählten Punkte führten dazu, dass Leibowitz sich sehr stark mit dieser Komposition identifizierte, welche er in höchster Qualität zur Aufführung zu bringen beabsichtigte. Schon im September hatte Leibowitz mit der Einstudierung von Schönbergs op. 46 begonnen.⁷⁰⁹ Er wusste, dass für das Verständnis dieser Komposition beim Publikum der Text und dessen Verständlichkeit eine ganz

⁷⁰⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL, im Original unterstrichen.

⁷⁰⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁰⁸ LEIBOWITZ, Arnold Schoenberg's survivor from Warsaw or the Possibility of „Committed“ Art, a.a.O., S. 122-131.

⁷⁰⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

wesentliche Rolle spielte und er plante, den in der Originalfassung englischen Text auf Französisch übersetzen zu lassen.⁷¹⁰ Die Auswahl dafür war in Paris nicht ganz leicht, denn Schönberg schrieb in seiner Komposition den Sprechgesang vor, was bedeutete, dass der Rhythmus notiert war, die genauen Tonhöhen jedoch nicht. Der Einsatz des Sprechgesangs war von ihm schon in seinen früheren Kompositionen wie dem *Pierrot lunaire* oder der *Ode an Napoleon* eingesetzt worden. Da es unter Leibowitz mehrmals zu Aufführungen der *Ode* gekommen war, wusste er mit dieser Schwierigkeit umzugehen. Schönberg gab Leibowitz bezüglich Ausführung folgende Anleitung:

But of one thing it is very necessary to warn you- this must never be made so musical as other strict compositions of mine. This never has to be sung, never should there be a real pitch. This means only the way of accentuation. As I said-never sing. This is very important because singing produces motives and motives must be carried out, motives produce obligations which I do not fulfill-because I do not know what a singer a singer [sic!] will bring to my compositions.⁷¹¹

Leibowitz fertigte die Übersetzung des Textes selbst an und sandte diese zur Ansicht am 5. November 1948 an Schönberg, nicht ohne dabei gleichzeitig auf die exakte Übereinstimmung des Textes im Hinblick auf Metrik und Rhythmus mit dem Original hinzuweisen: „Dites-moi si vous en êtes satisfait. Tel qu’il est il s’adapte parfaitement à la métrique et au rythme de l’Original.“⁷¹² (Sagen Sie mir, ob Sie damit zufrieden sind. So wie er ist, passt er exakt mit der Metrik und mit

⁷¹⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 14.10.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷¹¹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 12. 11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷¹² Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 5.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

dem Rhythmus vom Original.) Leibowitz wollte Schönberg ebenfalls den Klavierauszug, den er von dem Werk angefertigt hatte, zeigen. Dieser war vierhändig, da nach Meinung von Leibowitz man bei einer Fassung für zwei Hände zu viel vom Original hätte auslassen müssen.⁷¹³ Schönberg hatte, wie es scheint, bezüglich der fachlichen Qualitäten von René Leibowitz keinerlei Zweifel, denn er meinte nur: „I don't think I need see the „Klavierauszug“ of your Survivor. I am quite sure you will have done your best and there will not be many who would do it as well as you.“⁷¹⁴ Auch ging er davon aus, dass die Übersetzung Leibowitz' sehr gut gelungen war. Nur wenige Wochen zuvor hatte er Leibowitz gegenüber gemeint: „Was die Übersetzung des *Survivors* anbelangt bin ich überzeugt, dass Sie das sehr gut gemacht haben und wenn Sie mir es zeigen wollen so wird es mich sehr interessieren. Lassen Sie mich nach den Aufführungen hören, wie es gewesen ist.“⁷¹⁵ Als Leibowitz ihm seine Übersetzung geschickt hatte, teilte Schönberg wiederum mit, dass er diese noch nicht gelesen hatte: „I have not yet read the translation of the Survivor text, but I am not afraid that it might not fit very well.“⁷¹⁶ Ob und zu welchem Zeitpunkt Schönberg sowohl die Übersetzung als auch den Klavierauszug von Leibowitz durchgegangen war, geht aus der Korrespondenz nicht hervor. Was daraus aber ersichtlich wird, ist die Tatsache, dass Schönberg

⁷¹³ Brief von Kurt List an Schönberg, New York, 20.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷¹⁴ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 1.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷¹⁵ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 5.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷¹⁶ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 12.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

seine Zusage der Weltpremiere des „Survivors“ für Leibowitz übersehen hatte.

Zwar entschuldigte sich Schönberg bei Leibowitz wegen seines Vergessens:

If I have promised you the world premiere of the Survivor, I am very sorry, I have entirely forgotten it, and I also did not know that Mr. Frederick will come before you. It was a surprise to me and I did not know whether you had not already performed it in Darmstadt.⁷¹⁷

Doch zeigte Leibowitz sich darüber enttäuscht. Durch Leonard Stein erfuhr er von der bereits stattgefundenen Uraufführung am 4. November 1948 mit dem *Albuquerque Civic Symphony Orchestra* unter der Leitung von Kurt Frederick in Albuquerque, New Mexico. In einem Brief an Schönberg drückte er diese im folgenden Wortlaut aus: „J’ai été un peu déçu en apprenant que la 1ère audition mondiale sera donnée avant mon concert. J’aurais été heureux d’être le premier à jouer cette oeuvre. Mais l’essentiel est qu’en la joue.“⁷¹⁸ (Ich war ein bisschen enttäuscht, wo ich erfahren habe, dass die Premiere vor meinem Konzert stattfinden wird. Ich hätte mich gefreut, der Erste zu sein, dieses Werk zu spielen. Aber das Wichtigste ist, dass man es spielt.)

Schönberg beschwichtigte Leibowitz, indem er seine Zuversicht ausdrückte, dass dessen Aufführung die qualitativ beste sein würde: “But what is the advantage of a world premiere? I am sure you will make a premiere which will compare better than the very best world premiere.“⁷¹⁹ Leibowitz hätte zwar gerade in diesem für ihn so speziellen Falle nichts lieber als die Uraufführung geleitet, dennoch galt sein

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, 5.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷¹⁹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 12. 11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

besonderes Anliegen der Aufführung der Musik Schönbergs selbst. Und für diese war er bereit hart zu arbeiten und zu verhandeln, wie folgender Bericht kurz nach der Aufführung über seine Arbeitsweise verrät:

J'avais travaillé beaucoup avec le récitant et les chœurs avant de commencer avec l'orchestre et puis j'ai réclamé une répétition supplémentaire, ce qui n'a pas été facile. Enfin après un véritable scandale avec l'administration de la Radio, où j'ai dit que je ne dirigerais pas sans cette autre répétition, j'ai fini par avoir gain de cause et c'est pour cela que tout a bien marché.⁷²⁰

(Ich hatte sehr viel mit dem Erzähler und mit dem Chor gearbeitet, bevor ich mit dem Orchester begonnen habe, und dann habe ich noch eine zusätzliche Probe verlangt, was nicht leicht zu bekommen war. Endlich, nach einem echten Skandal mit der Verwaltung des Rundfunks, wo ich gesagt habe, dass ich ohne diese zusätzliche Probe nicht dirigieren werde, habe ich doch gewonnen und aus diesem Grund hat alles gut funktioniert.)

Wie im Briefausschnitt hervorgeht, setzte er sich leidenschaftlich für eine qualitativ hochwertige Ausführung ein und probte mit den Musikern bis ins letzte Detail. Des Weiteren ruhte Leibowitz nicht, bis er die von ihm gewünschte Qualität verwirklicht sah und scheute sich gleichzeitig nicht davor, diese Dinge sowohl von Ausführenden als auch von den Veranstaltern ohne jegliche Konzession einzufordern und, wenn nötig, damit auch einen Skandal auszulösen. Diese Vorgehensweise bewirkte Vor- und Nachteile. Vorteile für die Kompositionen Schönbergs selbst, die in jenen Jahren oft nur in sehr mangelnder Ausführung zu Gehör gebracht wurden, welche aber nur dann für das Publikum verständlich sind, wenn wirklich die vom Komponisten angegebenen Anweisungen der Partitur

⁷²⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 14.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

befolgt werden. Daraus wiederum entstand eine höhere Qualität der Aufführung für den einzelnen Zuhörer. Für Leibowitz brachte seine Unnachgiebigkeit, wenn es um die Qualität der Ausführung ging, aber auch Nachteile für weitere Engagements, da er bei Veranstaltern als schwierig galt. Dennoch lohnte sich der konsequente Einsatz von Leibowitz, denn die Aufführung des *Survivors* gelang sehr gut und Leibowitz meinte danach enthusiastisch: „Le concert s’est terminé merveilleusement et le „Survivor“ a été un triomphe. Je ne connais pas une personne qui n’ait pas été complètement conquise par cette oeuvre merveilleuse. Je crois pouvoir vous dire que l’exécution a été 99% réussie.“⁷²¹ (Das Konzert wurde wunderbar beendet und der „Survivor“ war ein Triumph. Ich kenne keine einzige Person, die nicht gleich von diesem wunderschönen Werk erobert wurde. Ich glaube, Ihnen sagen zu können, dass die Ausführung zu 99% gelungen ist.)

Nicht nur Leibowitz reagierte auf den *Survivor* begeistert. Auch beim Publikum löste die Komposition aufgrund ihrer großen Bedeutung starke Emotionen und außerordentliches Interesse aus.⁷²² Die Musik und der Text des *Survivors* hatten eine weitaus größere Bedeutung als sonstige Kompositionen, die bei Veranstaltungen aufgeführt wurden. Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, an dessen Folgen man noch weiterhin litt, war noch frisch. Die Erlebnisse des Krieges hatte man noch nicht verarbeitet und es lässt sich nur erahnen, wie viele betroffene Personen, Überlebende und Angehörige der Opfer des Holocausts im Publikum saßen. René Leibowitz meinte selbst, dass die Zuhörer teils so ergriffen gewesen waren, dass sie

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Brief von Leibowitz an Steinecke, la chapelle en serval (Oise), 27.12.1948 (Archiv IMD).

nicht mehr zu sprechen vermochten.⁷²³ Auch Ellen Adler sah in dem Werk ein einmaliges Erlebnis. Viele Monate, nachdem sie der Aufführung beigewohnt hatte, schrieb sie an Schönberg, dass sie diesem schon lange für das Erschaffen einer solchen Komposition danken wollte:

First, I have wanted, for many months now, to thank you for your wonderful, tremendous *Survivor* and had often planned to write about that. But then, before the letter was composed, I found that there were infinitely more things to thank you for, and this little letter has become a long essay, far too long to ask you to read.⁷²⁴

Die politische Bedeutung dieser Aufführung war daher groß und Leibowitz verwirklichte damit seine Forderung nach sozialem Engagement. Am 20. Dezember 1948 dirigierte er ein weiteres Konzert im Pariser Radio, bei dem die *2. Kammer-symphonie* und neuerlich der *Survivor from Warsaw* auf dem Programm standen. Leibowitz arbeitete bei dieser Aufnahme mit dem *Orchestre Radiosymphonique* und dem *Chorale Alix* zusammen, die Sprechrolle übernahm Lucien Lovano.⁷²⁵ Auch in London war ein Konzert vom *Survivor* geplant gewesen.⁷²⁶

Nach Abschluss der Konzertsaison 1948 verbrachte Leibowitz die Weihnachtstage am Land in La Chapelle en Serval, einem kleinen Ort in der

⁷²³ Zitiert nach Arnold SCHOENBERG: *A Survivor from Warsaw*, opus 46, (Dirigent René Leibowitz über die europäische Erstaufführung am 15.1.1949 in Paris), online unter URL: <http://www.uni-oldenburg.de/musik-for/klezmer/politbildung/blatt8.htm> (3.3.2010).

⁷²⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg (mit Zusatz von Ellen Adler), Paris, 5.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷²⁵ Brief von Leibowitz: handgeschriebene undatierte Aufstellung, a.a.O., zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷²⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 27.10.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Region Picardie, wo er einige Tage blieb.⁷²⁷ Ende Dezember kehrte er nach Paris zurück, um Ende Jänner gemeinsam mit Ellen nach New York zu reisen und diesmal bei ihrer Mutter, Stella Adler, zu wohnen.⁷²⁸ Leibowitz hatte dort einige Konzerte geplant, unter anderem in der Juilliard School of Music, deren Leiter Frederick Prausnitz er kannte.⁷²⁹ Aus der Korrespondenz geht hervor, dass dort im Februar 1949 die Möglichkeit zu Dirigaten bestand.⁷³⁰ Auf dem Programm sollten dabei Werke von Schönberg stehen. Ob sich die noch nicht konkreten Pläne realisieren haben lassen, ist aus der Korrespondenz nicht ersichtlich. So könnte die Reise nach New York auch aus privaten Gründen erfolgt sein.⁷³¹ Weiters geht aus verschiedenen Quellen hervor, dass Leibowitz unbedingt Schönberg wieder in Kalifornien besuchen wollte.⁷³² Da er jedoch nur für sechs Wochen in New York bleiben konnte, war es ihm nicht möglich, den geplanten Besuch zu verwirklichen.⁷³³

⁷²⁷ Brief von Leibowitz an Steinecke, La Chapelle en Serval (Oise), 27.12.1948 (Archiv IMD).

⁷²⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 6.1.1949, TWA, Br. 877/15.

⁷²⁹ Brief von Leibowitz an Steinecke, La Chapelle en Serval (Oise), 27.12.1948 (Archiv IMD).

⁷³⁰ Ebd.; vgl. auch Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 1.12.1948, TWA, Br. 877/8 u. Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷³¹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 6.1.1949, TWA, Br. 877/15.

⁷³² Brief von Leibowitz an Steinecke, la chapelle en serval (Oise), 27.12.1948 (Archiv IMD); vgl. auch Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 1.12.1948, TWA, Br. 877/8 sowie Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷³³ Brief von Leibowitz an Steinecke, la chapelle en serval (Oise), 27.12.1948 (Archiv IMD).

6.4. Konzert- und Dozententätigkeit

6.4.1. Zwölftonkongress Mailand

Anfang Mai 1949 reiste Leibowitz nach Italien,⁷³⁴ da zwischen dem 4. und 7. Mai 1949 der Zwölftonkongress in Mailand stattfand.⁷³⁵ Das Thema des Kongresses war die aktuelle problematische Situation der Zwölftonmusik, welche von deutschen, schweizerischen, französischen, italienischen, belgischen, österreichischen und amerikanischen Komponisten diskutiert wurde. Insgesamt nahmen etwa dreißig Musiker, wie beispielsweise Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Josef Rufer, Hermann Scherchen, Hermann Leeb, Rolf Liebermann, Alfred Keller⁷³⁶ oder Jean Louis Martinet an dem Kongress teil.⁷³⁷ Auch Leibowitz hatte eine Einladung erhalten, welche von dem italienischen Komponisten Riccardo Malipiero erteilt wurde, der ebenso wie Leibowitz Artikel für die Zeitschrift *Polyphonie* verfasste und sich wie Leibowitz der Kompositionstechnik der Dodekaphonie verbunden fühlte. Man teilte also dieselben Überzeugungen und Leidenschaften.⁷³⁸ Aus diesem Grund, aber auch wegen der Tatsache, dass Leibowitz Schönberg ein Jahr zuvor getroffen hatte und in direktem Kontakt zu jenem stand, war es für Malipiero selbstverständlich, dass Leibowitz an diesem Kongress teilnehmen sollte. Da dieser nur geringe finanzielle Mittel zur Verfügung hatte, war es nicht möglich gewesen,

⁷³⁴ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 28.4.1949 TWA, Br. 877/11.

⁷³⁵ Zitiert nach Josef Rufer, Arnold Schoenberg, in: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S.45.

⁷³⁶ Brief von Josef Rufer an Schönberg, Berlin, 19.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷³⁷ Brief von Riccardo Malipiero an Leibowitz, Mailand, 10.4.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1803.

⁷³⁸ Brief von Riccardo Malipiero an Leibowitz, O.O, undatiert [1947], PSS, RL, Mikrofilm 089-1803.

eine größere Anzahl von ausländischen Delegierten, im Speziellen aus den USA oder Südamerika, einzuladen. Wie knapp der finanzielle Rahmen dieses Kongresses bemessen war, zeigt die Tatsache, dass für die angehörigen Frauen der Ausführenden keine Kosten erstattet werden konnten.⁷³⁹

Ziel des Kongresses war „zur Klärung der musikalischen Fragen beizutragen“ ohne dabei aber die persönliche oder künstlerische Freiheit einzuschränken. In der zum ersten Zwölftonkongress verfassten Resolution hieß es:

Der Kongreß vertraut im Gegenteil auf die unerlässliche Intuition des Künstlers und verlangt für ihn das Recht, den gesamten Komplex der Probleme, die sich seinem Gewissen sowohl im Bezug der Ästhetik als auch der sozialen Verantwortung stellen, individuell zu lösen.

Die Zwölftonmusik, die das Ergebnis einer historischen Evolution ist, fügt sich in der Gesamtheit der zeitgenössischen Musik als eine ihrer wirksamen Kräfte. Der Mailänder Kongreß hat sich die Aufgabe gestellt, die Einsicht in dieses Gebiet der Musik bei Komponisten und Ausführenden zu vertiefen und die Zwölftonmusik dem Verständnis des Publikums näherzubringen.⁷⁴⁰

Programmpunkte des Kongresses waren Vorträge, Diskussionen und Konzerte. Leibowitz war neben Luigi Dallapiccola einer der Vortragenden, der „gleichsam als authentischer Vertreter Schönbergs [...] über die Grundlagen, den gegenwärtigen Stand, die historischen Voraussetzungen und die schöpferischen Möglichkeiten der Zwölftontechnik [...]“ referierte. Des Weiteren sprach Leibowitz auch praktische Fragen an, wie man die Zwölftonmusik in den Unterrichtsplan der Musikanstalten

⁷³⁹ Brief von Riccardo Malipiero an Leibowitz, Mailand, 15.4.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1803.

⁷⁴⁰ Josef Rufer, Arnold Schoenberg, in: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 45.

einbauen könnte oder wie die Information der Öffentlichkeit von der neuen Schaffensmethode zu erfolgen hatte.⁷⁴¹

Neben den Vorträgen und Diskussionen kamen Kompositionen zu Aufführung, die sowohl rein dodekaphon oder zumindest partiell in dieser Methode komponiert waren. Unter Hermann Scherchens Leitung fand ein Orchesterabend statt, der Werke von Dallapiccola, Liebermann und Riegger beinhaltete. Weiters wurden in zwei Kammerkonzerten Arbeiten von Schönberg, Berg, Apostel, Hartmann, Webern, Krenek, Jelinek, Jemnitz und Togni aufgeführt.⁷⁴² Es hatte zwar Besprechungen zwischen Malipiero und Leibowitz zu einer Aufführung von Leibowitz' *Concerto pour 9 instruments op. 9* oder der Oper *Tourist death op. 7* gegeben.⁷⁴³ Wie aus der Korrespondenz von Malipiero und Leibowitz zu entnehmen ist, beabsichtigte der Dirigent Hermann Scherchen, die Leitung des gesamten Konzerts inklusive der Komposition von Leibowitz zu übernehmen. Letztendlich schien die Aufführung jedoch nicht zustande gekommen zu sein. Die Gründe dafür sind aus der derzeitigen Quellenlage nicht zu entnehmen. In der diesbezüglichen Korrespondenz und in Zeitungsartikeln zu dem Kongress findet sich zu einer Aufführung von Leibowitz' Werken keine einzige Erwähnung.

Die Atmosphäre und Sinnhaftigkeit des Kongresses wurde von den Teilnehmern und Kritikern unterschiedlich bewertet. Beschreibungen von Josef Rufer, der nur wenige Tage nach Beendigung des Kongresses seine frischen Erinnerungen Arnold Schönberg zukommen ließ, lauteten beispielsweise:

⁷⁴¹ Hans CURJEL, Berichte aus dem Ausland: Zwölfton-Kongreß in Mailand, in: *Melos* 7.8 (Juli/August 1949), S. 213 f.

⁷⁴² Ebd., S. 214.

⁷⁴³ Brief von Riccardo Malipiero an Leibowitz, Mailand, 15.4.1949, PSS, RL, Mikrofilm. 089-1803.

Der Mailänder Kongreß für 12 Tonmusik war ein bisschen wie der Turmbau zu Babel. Sehr viel guter Wille, rührendes Bemühen, [...]; Alfred Keller traf ich da, erinnern Sie sich noch? Wir freuten uns sehr und schwelgten in Erinnerungen an die Zeit bei Ihnen in Berlin. Er tönt auch zwölf, aber ich hörte nichts von ihm. Das Orchesterkonzert unter Scherchen brachte eine sehr interessante Symphonie Nr. 3 von Wallingford Riegger USA, die erste wirklich gute Musik die ich von amerikanischen Komponisten hörte.⁷⁴⁴

Leibowitz sah die Situation allerdings anders, denn gerade das von Rufer angesprochene Orchesterkonzert hatte Unbehagen in ihm hervorgerufen. Seiner Ansicht nach wurde das Gesamtwerk Schönbergs gerade bei einer solchen Veranstaltung zu wenig gewürdigt. Konkret stieß Leibowitz sich an der Gegebenheit, dass nur eine einzige Komposition Schönbergs, nämlich die *Suite für Klavier op. 25*, aufgeführt wurde. Er war daher über Hermann Scherchen verärgert, dass dieser bei dem von ihm geleiteten Orchesterkonzert kein Werk Schönbergs auf das Programm gesetzt hatte. Seinen Unmut machte Leibowitz in einem Vortrag Luft:

Ich habe einen wütenden Vortrag gehalten weil man beinah garnichts von Ihrer Musik machte (nur die „Klaviersuite“ wo doch Scherchen ein Orchesterkonzert leitete). Ich habe gesagt dass man den Eindruck hatte man hätte vergessen dass sie derjenige waren der die 12 Ton Methode erfunden hatte. Dieses hat, glaube ich, einen tiefen Eindruck gemacht- [...].⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Brief von Rufer an Schönberg, Berlin, 19.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷⁴⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 23.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Durch solch freimütige Aussagen gelang es Leibowitz immer wieder, Persönlichkeiten aus dem öffentlich-musikalischen Leben vor den Kopf zu stoßen. Er selbst erzählte in seinen Schilderungen über diese Begebenheit: „Scherchen der dabei war (und sich wahrscheinlich beleidigt fühlte) ging weg ohne mir die Hand zu drücken. Aber seit dem hat er mir schon 2 Mal geschrieben damit wir etwas ‚würdiges‘ zu Ihrem 75ten Geburtstag machen sollen.“⁷⁴⁶

Aus der geschilderten Quelle wird offensichtlich, dass selbst Anhänger Schönbergs und Vertreter der Dodekaphonie sich nach Ansicht von Leibowitz nicht genug für das Werk Schönbergs einsetzten. Für Leibowitz ging es bei seinem Engagement für die Verbreitung dieser Kompositionstechnik aber vor allem darum, das Werk – und dabei vor allem das Spätwerk – von Schönberg zur Aufführung zu bringen, da dieses in Europa nahezu unbekannt war. In diesem speziellen Fall schien sein direkt formulierter Unmut bei Scherchen auf fruchtbaren Boden gestoßen zu sein. Es gab jedoch auch hier fachliche Differenzen. Im konkreten Fall betraf es die Auslegung der Analyse von Schönbergs *Moses und Aron*. –Rufer meinte dazu:

Sonst litten die Diskussionen u. Zusammenkünfte unter dem völligen Mangel an Vorbereitung, man redete aneinander vorbei, keiner wollte vielleicht recht zugeben wie wenig er vom Komponieren mit 12 Tönen im Besonderen, wie vom Komponieren im allgemeinen weiß und so verstieg man sich zu Debatten und Behauptungen dass man vorziehe mit zwei Reihen zu komponieren ohne zu merken, dass man sich damit decouvrierte. Da war ich auch etwas über Leibowitz (den ich sonst sehr nett finde) verwundert, als er das verteidigte und behauptete, Sie verwendeten in *Moses und Aron* auch zwei Reihen (was ich auf Grund

⁷⁴⁶ Ebd.

Ihrer eindeutigen Bemerkung darüber in einem Ihrer letzten Briefe bestritt), ebenso im Trio.⁷⁴⁷

Dieser Ausschnitt, in dem Rufer Leibowitz kritisierte, spricht die Diskussionen an, die es im Schönberg-Kreis über die Kompositionstechnik der Dodekaphonie gab. Als Schönberg und viele Kenner jener Schule aus Europa 1933 emigrieren mussten, war die Dodekaphonie gerade einmal ein Jahrzehnt bekannt. Viele Fragen waren offen und da Schönberg in Kalifornien lebte, die direkten Schüler Berg und Webern verstorben waren, gestalteten sich konkrete Auskünfte als kaum möglich. Die Diskussionspunkte in der Auslegung der Dodekaphonie beispielsweise, ob eine Komposition streng zwölftönig sein musste oder über die Anwendung einer oder gleichzeitig mehrerer Reihen, blieben somit im Raum stehen.

Scherchen war mit den Diskussionen und dem Resultat des Kongresses nicht einverstanden. Seine Überlegungen, die er 1949 zur damaligen Situation der zeitgenössischen Musik anstellte, lauteten folgendermaßen:

Das Resultat war, dass eine Resolution erklärte, die Zwölfton-Technik stelle- ebenso wie andere Kompositionsweisen- nur eine der Möglichkeit des musikalischen Schaffens dar. Der erste Kongreß für Zwölf-Ton-Musik erklärte sich damit am Schlusse selbst für überflüssig.⁷⁴⁸

Hans Curjel konnte hingegen in seinem Bericht dem Kongress etwas Positives abgewinnen. Er meinte dort, dass der Kongress letztendlich die verschiedenen Musiker, die in den verschiedensten Ländern verstreut die Kompositionstechnik der

⁷⁴⁷ Brief von Rufer an Schönberg, Berlin, 19.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷⁴⁸ Hermann SCHERCHEN, Die gegenwärtige Situation der modernen Musik, in: *Melos* 16.10 (Oktober 1949), S. 257.

Dodekaphonie anwandten, von der Notwendigkeit überzeugt hatte, „ihre Ansichten auszutauschen, sich eingehend über die Arbeit in den verschiedenen Ländern zu informieren und schließlich ihre Haltung zu umreißen.“⁷⁴⁹

Die Vorträge von Leibowitz stießen in diesem Rahmen nicht nur auf positive Resonanz. Sein Auftreten und leidenschaftlicher Einsatz für Schönberg wurde zum Teil von den Anhängern des Schönberg-Kreises durchaus kritisch aufgenommen. Das Faktum, dass es Leibowitz möglich gewesen war, Schönberg 1948 in Kalifornien zu besuchen, löste Eifersüchteleien aus. So hatten Josef Rufer oder Wolfgang Zillig Schönberg seit 1933 nicht mehr gesehen und durch die Kriegsjahre verfügten sie nicht über die finanziellen Mittel, um sich eine Reise in die USA leisten zu können. Es wird hier ein gewisser Unmut spürbar, dass Leibowitz, der weder persönlichen Unterricht von Schönberg erhalten hatte noch dessen Assistent gewesen war, wie Rufer nun als Fürsprecher dessen Musik galt.

Leibowitz ließ sich durch all diese Zwischentöne nicht irritieren. Mit seinen 36 Jahren trat er, im Wissen, wie viel er in dieser Sache zu bewirken vermochte, mit ungeheurem Enthusiasmus auf und legte dabei ein selbstbewusstes und forsches Auftreten an den Tag. Die Ursache in diesem unbeirrbareren Einsatz und Auftreten lag in seiner Einstellung, die er Krenek gegenüber so formulierte:

[...] but I personally believe that as we work for artistic purposes, a public or any other sort of recognition based on any factors not pertaining to art itself, should be of quite secondary importance. The mere fact that somebody else does profit from the work which some of

⁷⁴⁹ Hans CURJEL, a.a.O., S. 213 f.

us have done, is perhaps the highest possible recognition we can hope for.⁷⁵⁰

6.4.2. Internationaler Musikkongress in Florenz

Nur kurze Zeit später nahm Leibowitz an einem weiteren Kongress in Italien teil. Dabei handelte es sich um den *Sechsten Internationalen Musikkongress*, der vom 18. bis 21. Mai 1949 unter der Leitung des italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti in Florenz stattfand. Themenschwerpunkte des Kongresses waren „Subjektivismus und Objektivismus im musikalischen Ausdruck“ und „Der Kompositionsunterricht im Hinblick auf die Tendenzen Zeitgenössischer Musik“. Diese Themen wurden in Referaten von dreißig Musikern und Musikwissenschaftlern erörtert, worunter sich beispielsweise Ernst Ansermet, Boris de Schloezer, Marc Pincherle, Heinrich Strobel und Luigi Dallapiccola befanden. Über die Wichtigkeit und Aktualität dieser Themen gibt der folgende Ausschnitt Auskunft. In diesem heißt es:

Gegenüber einem Heer von reaktionär-faschistischen und „rassentheoretisch“ belasteten Konservatoriumsdirektoren, die die unbeirrbar Fruchtbare der alten Lehrmethoden und –programme behaupteten, erklärten Strobel, Leibowitz, der greise Alberto Gentili und drei Vertreter der jungen Komponistengeneration (Petrassi, Dallapiccola, Turchi), der heutige Kompositionsunterricht sei steriler Unfug, versehe den Schüler mit unnützem „Gepäck“ und raube ihm die Freiheit klanglichen Gedankens.⁷⁵¹

⁷⁵⁰ Brief von Leibowitz an Krenek, Paris, 14.2.1949, Signatur 18/36, Archiv des EKI, im Original unterstrichen.

⁷⁵¹ Herbert FLEISCHER, Musikkongress in Florenz, in: *ÖMZ* 4.8 (August 1949), S. 238 f.

In jener aufgeheizten Atmosphäre kritisierte Leibowitz bei seinem Vortrag vor allem die einseitigen und unzureichenden Lehrpläne im Musikunterricht der Schulen und Konservatorien. Diese waren nach seiner Ansicht für die mangelnde Kompetenz der gesamten jungen Musikergeneration verantwortlich. Leibowitz sprach dabei aber nicht nur Muskschaffende und Ausführende, sondern auch das Publikum an.⁷⁵²

6.4.3. Konzerte im Frühjahr 1949

Hatte Leibowitz ab dem Frühjahr 1948 schon zahlreiche Konzerte geleitet, verstärkte sich diese Tätigkeit im Jahr 1949. Viele Konzerte davon sollten im Pariser Rundfunk stattfinden. Den Anfang bildete am 15. März eine Aufführung von Schönbergs *Bläserquintett op. 26*, die im *Club de la Prasquille* mit Mitgliedern des *Orchestre National* stattfand.⁷⁵³ Danach ging es in Paris am 3. Mai 1949 mit einer Studioaufnahme im Erard *Studio 31* des Pariser Radios weiter. Dabei dirigierte Leibowitz nachmittags ein Konzert mit Werken von Orlando di Lasso, Bach, Mozart, Spinner und Schönberg, dessen *Serenade op. 24* und wiederum das *Bläserquintett op. 26* dabei waren.⁷⁵⁴ Für dieses Konzert hatte der österreichische Komponist und Webern-Schüler Leopold Spinner auf Anregung von Erwin Stein, Humphrey Searle und Edward Clark Leibowitz kontaktiert und ihm dessen *Konzert für Klavier und Orchester op. 4* zur Aufführung angeboten. Nachdem Leibowitz sich entschlossen hatte, die Komposition im Konzert des Pariser Radios

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ René Leibowitz: handgeschriebene undatierte Aufstellung, a.a.O.

⁷⁵⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 11.3.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

aufzuführen, er aber kein großes Orchester zur Verfügung hatte, bat er Spinner um eine Bearbeitung dieses Werkes für sein Kammerorchester. In diesem Fall war es Leibowitz letztendlich gelungen, dem Werk zu einer Aufführung zu verhelfen, da dieses Ende 1948 unter dem Titel *Konzert für Klavier und Kammerorchester op. 4* fertig gestellt wurde⁷⁵⁵ und die Uraufführung am 13. Mai 1949 im Pariser Radio unter seiner Leitung mit dem Radioorchester und Claude Helffer als Pianisten realisiert werden konnte.⁷⁵⁶

Mit dem Konzert war Leibowitz sehr zufrieden, auch deswegen, weil er das Programm größtenteils zum ersten Mal dirigiert hatte. Außerdem brachte es ihm die Anerkennung von Seiten des Radios, aber auch die des Orchesters ein, was ihm wiederum zu neuen Auftritten verhalf. Dieser Erfolg war außerordentlich wichtig, denn das Leben von Leibowitz gestaltete sich in materieller und finanzieller Hinsicht immer noch äußerst unsicher.⁷⁵⁷

Am Dienstag, den 17. Mai desselben Jahres, gab es im Pariser Radio eine Aufführung der *Drei Lieder für tiefe Stimme (und Klavier) op. 48* von Arnold Schönberg, bei der Gabrielle Dumains die Solistin war. Die Lieder waren im Jahr 1933 nach Gedichten von Jakob Haringer entstanden. Leibowitz hatte die streng dodekaphonen Lieder, nachdem er zunächst die Erlaubnis Schönbergs erhalten hatte,⁷⁵⁸ aus dem bekannten Grund in eine Fassung für Kammerensemble gesetzt. Nicht versäumen wollte er, möglichst viele Kompositionen Schönbergs zur Aufführung zu bringen, weswegen er die Besetzung folgendermaßen gestaltete:

⁷⁵⁵ Regina BUSCH, Leopold Spinner (Musik der Zeit 6), Bonn 1987, S. 85.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 82.

⁷⁵⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁷⁵⁸ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 1.12.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Je pense que j'aurais beaucoup d'occasions de les jouer, si je le fais pour mon ensemble, qui serait composé à peu près commecela: Flute, Hautbois, Clarinette, Clarinette Basse, Basson,- Cor, Trompette, Trombone,- Harpe, Piano- 1 ou 2 Violons, 1 Alto, 1 Violoncelle, 1 Contrebasse.⁷⁵⁹

(Ich denke, ich werde viele Gelegenheiten haben sie auszuführen, wenn ich es für ein Ensemble mache, das ungefähr so gesetzt wäre: Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, -Horn, Trompete, Posaune,- Harfe, Klavier-1 oder 2 Violinen, 1 Bratsche, 1 Cello , 1 Kontrabass.)

Leibowitz verfolgte dabei den Plan, die Lieder im selben Konzert zweimal aufzuführen und zwar das erste Mal in der Originalfassung Schönbergs, bei der Wiederholung in Leibowitz' Instrumentation. Schönberg gegenüber erklärte er:

[...]: ich habe die Lieder instrumentiert nicht um sie „schöner“ zu machen (im Gegenteil ich bin stolz darauf keine Note geändert zu haben, nichts hinzugefügt zu haben, und ganz den richtigen Klang beibehalten zu haben), aber nur weil ich mit meinem ausgezeichneten Ensemble viele Gelegenheiten haben werde, das Werk so auszuführen wie Sie Lieber Meister, es sich wünschen können.⁷⁶⁰

Und wirklich wurden diese Lieder nach Jakob Haringer in beiden Fassungen aufgeführt. Der Erfolg war so groß, dass Leibowitz einige Anfragen diesbezüglich sowohl von Sängerinnen als auch von Konzerthausgesellschaften erhalten hatte. Für Leibowitz lag der Sinn der Bearbeitung darin, Schönbergs Musik öfter aufführen zu können, da er selten ein großes Orchester zur Verfügung hatte und daher mit der

⁷⁵⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁶⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 15.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Besetzung eines Kammerensembles öfter die Gelegenheit hatte, sie dem Publikum näher zu bringen.

Ende Juni fand schließlich das letzte Konzert der Saison statt. Am 28. Juni 1949 wurde im *Salle de la Géographie* Schönbergs *Pierrot lunaire op. 21* mit der Sopranistin Gabrielle Dumaine und den Mitgliedern des *Orchestre National* aufgeführt. Pianist war wieder Leibowitz' Schüler Claude Helffer. Bei jenem Konzert wurden auch Ravels Liederzyklus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* und Strawinskys *Trois poésies de la lyrique japonaise* gespielt.⁷⁶¹ Leibowitz, der den Plan zu diesem Konzert schon seit April 1949 hatte, wollte neben Schönbergs *Pierrot lunaire* auch Werke der Komponisten Strawinsky und Ravel aufführen, welche unter dem Eindruck von Schönbergs Werk entstanden waren:

The idea is to feature your Pierrot, by playing it at the beginning of the concert, by then following with Ravel's "Mallarmé Songs" and Strawinsky's "Japanese Songs", both of which were written (as stated by the composers themselves) under the influence of your work. The concert will be concluded with a repeat performance of the Pierrot.⁷⁶²

Dieses Konzert sollte nach Meinung von Leibowitz ein großes musikalisches Ereignis werden, da Paris mit Ende der Spielzeit am Höhepunkt seiner Saison war. Leibowitz hatte ausgezeichnete Musiker für die Arbeit in Aussicht und eine Sängerin, mit der er genauestens zu arbeiten gedachte, um möglichst nahe an Schönbergs Ideal heranzukommen. Jedoch erwähnte Leibowitz bezüglich der Materialbeschaffung eine Schwierigkeit: als er mit einem der Repräsentanten der

⁷⁶¹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁷⁶² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 5.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

Universal Edition gesprochen hatte, um diesen um die Partitur und die Instrumentalstimmen zu bitten, stellte René Leibowitz fest, dass zur gleichen Zeit auch eine Aufführung des *Pierrot lunaire* durch ein italienisches Ensemble in Paris stattfinden solle. Die Erzählerrolle wurde dabei von der Frau des Direktors der *Universal Edition* Wien übernommen. Da die *Universal Edition* mit gewissem Widerstand auf Leibowitz' Plan *Pierrot lunaire* aufzuführen reagierte, hegte Leibowitz den Verdacht, dass sein Projekt aus Konkurrenzgründen sabotiert werden solle. Die Einstellung von Leibowitz, oftmalige Aufführungen von Schönberg zu goutieren, fand in seinen Briefen immer wieder Ausdruck und meinte: „Two performances are better than one and if they're both first class, I really can't see who should complain about it. I'm sure you will agree.“⁷⁶³

Die Frage der Materialbeschaffung konnte schließlich mit Hilfe von Schönberg gelöst werden.⁷⁶⁴ Die Proben verliefen laut den Berichten von Leibowitz ausgezeichnet. Bis Mitte Juni hatte schon die beachtliche Anzahl an acht Proben stattgefunden, bis zur Aufführung am 28. Juni sollten noch vier weitere folgen.⁷⁶⁵ Das Konzert wurde zwar in der Originalfassung in deutscher Sprache durchgeführt, da aber für Schönberg die Verständlichkeit des Inhalts für das Publikum sehr wichtig war,⁷⁶⁶ wurde in der Pause eine französische Übersetzung zum Lesen

⁷⁶³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 5. 4. 1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁶⁴ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, undatiert, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] Collection); vgl. auch Brief von Schoenberg an Schlee, Los Angeles, 9.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC ([Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁷⁶⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 24.6.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁶⁶ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 28.6.1949, zitiert nach der Kopie im ASC ([Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

durchgegeben.⁷⁶⁷ Die Aufführung wurde mit viel Applaus bedacht und Leibowitz konnte Schönberg von dem phänomenalen Erfolg berichten.⁷⁶⁸ Das positive Ergebnis der Probenarbeit motivierte Leibowitz zusätzliche, das Werk auch in der folgenden Saison in unterschiedlichen Städten mit denselben Interpreten zu dirigieren.⁷⁶⁹ Dieses Konzert beschloss die Konzertsaison 1948/49 in Paris, die für Leibowitz durchaus erfolgreich verlaufen war. Für Leibowitz ging es aber ohne Unterbrechung weiter. Denn sofort nach dem *Pierrot lunaire* reiste er gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Ellen nach Darmstadt, um bei den Vierten Darmstädter Ferienkursen als Dozent und Dirigent tätig zu sein.⁷⁷⁰

6.4.4. Darmstädter Ferienkurse 1949

Als Wolfgang Steinecke nach Beendigung der Darmstädter Ferienkurse von 1948 ein Resümee über die vorangegangenen Kurse zog, fasste er dieses mit einem Überblick der wichtigsten Programmpunkte in folgendem Wortlaut zusammen:

Béla Bartók war mit seinem Orchesterkonzert und dem 6. Streichquartett vertreten, Igor Strawinsky mit dem neuen Streicherkonzert und der neuen Sinfonie in drei Sätzen, Paul Hindemith mit dem von Maurits Frank gespielten Cellokonzert sowie mit der deutschen Erstaufführung des 6. Streichquartetts, des Klarinettenquartetts und der Neufassung des Marienlebens, Arnold Schönberg mit der zweiten Kammersymphonie und der deutschen Erstaufführung seines 1943 entstandenen Klavierkonzerts. Gerade die

⁷⁶⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 13.7.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁶⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, Darmstadt, 9.7.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Ebd.

letztere Aufführung, für die als Dirigent der Führer des französischen Schönbergkreises René Leibowitz und als Solist der aus der Wiener Schönbergsschule hervorgegangene Londoner Pianist Peter Stadlen gewonnen waren, wurde eines der erregendsten Erlebnisse für die Teilnehmer der Kurse. Denn indem damit erstmals in Deutschland eines der großen entscheidenden Werke des späten Schönberg bekannt wurde, erhielt allein durch die ihnen bisher unbekannt, bestürzende Existenz dieses großartigen Werks das Gesamtbild der neuen Musik einen anderen Akzent, ein neues Licht. Ja -dieses Erlebnis, das durch den Kurs Stadlens und Leibowitz' sowie durch Ausführungen neuer Werke von Hartmann und Liebermann, Webern und Apostel noch vertieft wurde, war für viele so stark, dass sie -man konnte es den lebhaften Diskussionen entnehmen -in einer zunächst einseitigen und heftigen Reaktion Schönberg auf ihr Panier schrieben und Hindemith für reaktionär erklärten.⁷⁷¹

Da die Teilnahme von Leibowitz als Dozent bei den Kursteilnehmern auf solch großen Anklang und auf nachhaltiges Interesse gestoßen war, stand für Wolfgang Steinecke als Leiter der Darmstädter Ferienkurse dessen Mitwirkung zu den Kursen von 1949 fest.⁷⁷² Der folgende Briefausschnitt liefert ein Beispiel dafür, welchen bleibenden Eindruck Leibowitz 1948 bei Steinecke hinterlassen hat: „Dabei gehört die Erinnerung an die Begegnung mit Ihnen zum persönlich Schönsten und Wichtigsten; und ich möchte Ihnen in diesem Sinne nochmals danken, dass Sie in Kranichstein waren, und vor allem dafür, dass Sie wiederkommen wollen.“⁷⁷³ Und so kam es, dass Leibowitz wiederum zu den Darmstädter Ferienkursen, die diesmal vom 19. Juni bis 10. Juli 1949 stattfanden, als Dozent und Dirigent eingeladen wurde. Der Schwerpunkt wurde von Steinecke dabei ganz auf die

⁷⁷¹ STEINECKE, Drei Jahre Kranichstein (1948). Internationale Ferienkurse für Neue Musik, in: Darmstadt-Dokumente, a.a.O., S. 27.

⁷⁷² Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 31.12.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

⁷⁷³ Ebd.

Kompositionstechnik der Dodekaphonie gelegt. Daneben hoffte er auf die persönliche Anwesenheit von Arnold Schönberg selbst. Dieser sollte sogar einen Kompositionskurs leiten. Bereits im Dezember 1948 holte Steinecke in dieser Angelegenheit Erkundigungen bei Leibowitz ein, ob dieser die Möglichkeit der Anwesenheit von Schönberg in Erwägung zöge.⁷⁷⁴ Schönberg selbst hatte Überlegungen zu dieser Reise angestellt und stand auch mit den Darmstädter Ferienkursen in Verhandlungen. Im Februar schien alles darauf hinzudeuten, dass er wirklich bei den Ferienkursen anwesend sein würde, da sich die amerikanische Militärregierung bereit erklärt hatte, dessen Überfahrt zu finanzieren.⁷⁷⁵ Letztendlich konnte er aber aufgrund seines angegriffenen gesundheitlichen Zustandes die Reise nicht mehr unternehmen und somit nicht persönlich bei den Kursen anwesend sein.

Da Darmstadt nicht mehr die nötigen finanziellen Mittel aufbringen konnte, selbst eine Musikwoche in der erforderlichen Qualität zu finanzieren, wurde eine Zusammenarbeit zwischen den Ferienkursen und der *Woche für Neue Musik*, die vom Radio Frankfurt allsommerlich veranstaltet wurde, vereinbart. Die Musikwoche war vom 19. bis 27. Juni angesetzt und wurde von den Rundfunkorchestern Hamburg, Frankfurt und Baden-Baden bestritten. Die Konzerte sollten in Darmstadt stattfinden, sodass sie von den Kursteilnehmern sowohl in Darmstadt als auch in Frankfurt gehört werden konnten. Da nun die Programmgestaltung in den Händen der drei Sender lag, ließ es sich nicht vermeiden, dass die Konzerte von den ständigen Dirigenten der Rundfunkorchester Hans Rosbaud, Hans Schmidt-Isserstedt, Heinz Schröter und Winfried Zillig geleitet wurden. So kam es, dass Leibowitz 1949 in Darmstadt keine der dort

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 23.2.1949, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

gespielten Kompositionen Schönbergs dirigieren sollte. Hingegen wurde ein Kammermusikwerk von Leibowitz und dessen Schülern ins Programm aufgenommen. Werke, die beispielsweise in der *Woche für Neue Musik* zur Aufführung gebracht wurden, waren Ernst Kreneks *3. Konzert für Klavier und Orchester* in der deutschen Erstaufführung durch Peter Stadlen, Hindemiths *1. Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 34* oder Coplands *Sonate für Violine und Klavier*.⁷⁷⁶

Im Anschluss daran fanden zwischen dem 27. Juni und 9. Juli die Fachkurse statt. Neben Leibowitz hielt Wolfgang Fortner die Kompositionskurse ab, während der Kurs für Zwölftonkomposition von Josef Rufer geleitet wurde. Solisten am Klavier waren unter anderem Carl Seemann und Peter Stadlen, als Sängerin war Margot Hinnenberg-Lefèbre und an der Violine Tibor Varga tätig.⁷⁷⁷ Abgesehen von dem Kompositionskurs, den Leibowitz hielt, veranlasste er auf Bitte von Wolfgang Steinecke die Verlage, in denen seine Kompositionen, theoretische Schriften und Aufsätze erschienen sind, dem Kranichsteiner Institut Exemplare davon zu senden, um den Studenten eine Einsichtnahme in die Werke zu ermöglichen.⁷⁷⁸ Grund dafür waren die zahlreichen Anfragen, die nach seinem 1948 abgehaltenen Kurs im Institut bezüglich seiner Werke eintrafen. Neben den Schriften *Schoenberg et son école* und *Qu'est-ce que la musique de douze sons? - Le concerto pour neuf instruments d'Anton Webern* und *Possibilités de l'opéra. Réflexions sur la musique*

⁷⁷⁶ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S.534 f.

⁷⁷⁷ Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, a.a.O., S. 282.

⁷⁷⁸ Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 31.12.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

dramatique sub una specie (1946-1948)⁷⁷⁹ befand sich darunter wohl auch das soeben erschienene *Introduction de la musique de 12 sons. Les Variations pour Orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*,⁷⁸⁰ welches ebenso wie *Schoenberg et son école* ein Schlüsselwerk zur Verbreitung der Dodekaphonie nach dem 2. Weltkrieg darstellte.⁷⁸¹ Dieses Werk, mit dem Leibowitz schon 1942 begonnen hatte, basiert im Wesentlichen auf der Analyse der *Variationen für Orchester op. 31* von Arnold Schönberg, bei dem im ersten Teil das Ende des tonalen Systems und die ersten Schritte der Atonalität bis zur Reihentechnik und die Bildung der Zwölftontechnik explizit dargestellt werden. Der zweite Teil ist ganz dem op. 31 von Schönberg gewidmet, während im dritten Teil die Beständigkeit der dodekaphonen Phänomene in allen Werken Schönbergs und seiner Anhänger gezeigt wird.⁷⁸² Die Veröffentlichung, die Leibowitz großteils Jean-Paul Sartre verdankte,⁷⁸³ war schon für 1946 geplant gewesen,⁷⁸⁴ konnte aber erst 1949 realisiert werden.

Am 26. Juni 1949 fand die deutsche Erstaufführung von Leibowitz' *Vier Klavierstücke op. 8* durch den Pianisten Peter Stadlen im Funkhaus Frankfurt statt. Auf dem Programm des Kammermusikkonzerts standen weiters *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 4* von Anton Webern, *Apollo et Hyazinthus, Improvisationen für Cembalo, Altstimme und acht Soloinstrumente*, eine Uraufführung von Hans Werner Henze, Humphrey Searles *Ballade für Piano op. 10*, Schönbergs *4. Streichquartett op. 37*, das von Winfried Zillig dirigiert

⁷⁷⁹ LEIBOWITZ, Possibilités de l'opéra. Réflexions sur la musique dramatique sub una specie, Liège 1950.

⁷⁸⁰ LEIBOWITZ, Introduction a la musique de douze sons, a.a.O.

⁷⁸¹ Ebd.

⁷⁸² Brief von Leibowitz an Jean-Paul Sartre, Paris, 12.12.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Avignon, 21.8.1945, AdK, PDA 1. 74.2041.4.

wurde. Leibowitz konnte jener Aufführung nicht beiwohnen, da er selbst am 28. Juni Schönbergs *Pierrot lunaire op. 21* in Paris zu dirigieren hatte. Deswegen traf er erst am Donnerstag, den 30. Juni, in Begleitung seiner Lebensgefährtin Ellen in Darmstadt ein, um noch am selben Tag seine erste Seminarstunde abzuhalten. Die weiteren folgten am Samstag, den 2. Juli, Montag (den 4. Juli), Dienstag (den 5. Juli), Donnerstag (den 7. Juli) und Samstag (den 9. Juli). Die Stunden fanden jeweils am Vormittag in der Zeit von 11 bis 13 Uhr statt.⁷⁸⁵ Will man den Angaben des *Spiegels* Glauben schenken, wurde das Auftreten von Leibowitz und seinen Schülern in folgender Art und Weise aufgenommen:

Die Gruppe der jungen Zwölfötner unter René Leibowitz bildet in Paris einen streng gegen die Anhänger anderer Schulen abgeschlossenen Cercle. Sie bewahrten Distanz auch zu den übrigen Teilnehmern der Darmstädter Kurse und zeigten sich meist in geschlossener Gruppe um ihre Dodekaphonistenführer und Meister Leibowitz geschart. Mit ihrer Musik bilden sie die extremste Linke im Streit der musikalischen Meinungen.⁷⁸⁶

Zudem lösten Leibowitz' Kurse über den Einsatz der Dodekaphonie heftige Diskussionen aus:

Daneben steht ziemlich unvermittelt die Musik der Zwölfonkomponisten in aller Welt. Die verkapselte, verschlüsselte, am Ende doch immer wie papiergeborene erscheinende Tonsprache der Extremsten unter ihnen, der jungen französischen Dodekaphonisten um René Leibowitz, der in diesem Jahr stärker noch als bei den

⁷⁸⁵ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 9.6.1949, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

⁷⁸⁶ Marsch der alten Karbonaden. In Pulverform, in: *Der Spiegel*, Hannover, 14.7.1949 (Pressearchiv IMD).

vergangenen Kursen Gegenstand heftiger Diskussionen, ja Mittelpunkt einer lärmvollen Kundgebung des streng geteilten Für und Wider.⁷⁸⁷

Bei diesen Kontroversen handelte es sich um unterschiedliche Auffassungen, die sich mit dem aktuellen Problem der zeitgenössischen Musik, der Krise, in welcher sie sich befand und mit deren Weiterentwicklung auseinandersetzten. Man diskutierte über den Graben, der zwischen Musik und Publikum entstanden war, die Frage der Kunst mit ihren etwaigen soziologischen Funktionen, wobei die Beschlüsse des Prager Kongresses des Jahres 1948 eine bedeutende Rolle spielten. Der Kompositionstechnik der Dodekaphonie und damit Leibowitz als deren Vertreter warf man unter anderem vor, dass sie nur eine perfektionierte, rein kopflastige Technik wäre, die zu wenig Augenmerk auf den Inhalt der Musik selbst läge. Führend bei diesen Gesprächen waren der Berliner Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, der Herausgeber der Zeitschrift *Musica* Fred Hameln, Heinrich Strobel, Willi Reich, Josef Rufer, der französische Musikwissenschaftler und Komponist Louis Saguer und Wolfgang Fortner, um nur einige aufzuzählen. Klaus Wagner beobachtete letztendlich, dass das

allgemeine Streitgespräch sich schließlich zur unfruchtbaren Diskussion um die entscheidende Frage verengte. Ist Kunst autonom oder soziologisch verpflichtet? Und hier gab es keinen Vermittler, der eine Brücke geschlagen hätte über den verhängnisvollen Zwiespalt: die unselige Scheidung der Geister in Ost und West.⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ Klaus WAGNER, Musik der jungen Generation. Abschluß der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, in: *Die Zeit*, 21.7.1949 (Pressearchiv IMD).

⁷⁸⁸ Klaus WAGNER, Musik der jungen Generation. Abschluß der Ferienkurse für Neue Musik, in: *Nord-West-Zeitung Oldenburg*, 16.7.1949 (Pressearchiv IMD).

Im Großen und Ganzen ging es jedoch um die Spaltung verschiedener Lager in der Musik, wobei in erster Linie zwischen Anhängern der Dodekaphonie und jenen der konservativen Richtung zu unterscheiden war. Hermann Scherchens Erklärung über diese gibt in weiterer Folge detaillierte Auskunft:

Man kann so die Komponisten in drei Gruppen einteilen: die politisch-kämpferische, welche die schöpferische Kraft politisch bedingten Entwicklungsforderungen unterordnet; die opportunistisch-individualistische, welche durch Kompromisse ihre Unabhängigkeit wahren zu können glaubt; und endlich die der unbedingten Musiker (Zwölf-ton-Komponisten, Viertel- und Dritteltöner), welche bereit sind, um der Kunst willen auch schroffe Zurückweisung und vorübergehende Wirkungslosigkeit zu ertragen.⁷⁸⁹

Scherchen schloss seinen Bericht aber resigniert mit der Feststellung, dass „die wirklich moderne Musik – heute wie immer – nur Zurückweisungen erfährt.“⁷⁹⁰ Da dieser Ausschnitt nur wenige Wochen nach den Darmstädter Ferienkursen 1949 veröffentlicht wurde, ist an dieser Stelle von der Aktualität der von ihm beurteilten Situation auszugehen.

Zum Abschluss der Ferienkurse wurden zwischen dem 8. und 10. Juli Studiokonzerte für Kammermusik und Kammerorchester veranstaltet, in denen vorwiegend Werke der jungen Komponistengeneration Europas, im Genaueren Werke von zwanzig- bis dreißigjährigen Komponisten gespielt werden sollten, um ihnen zu ersten Aufführungen zu verhelfen. Dabei wurde für jedes Werk ein anderer Dirigent herangezogen, beziehungsweise wurden sie von den Komponisten selbst geleitet. In der Ausschreibung dazu war zu lesen:

⁷⁸⁹ Hermann SCHERCHEN, Die gegenwärtige Situation der modernen Musik in: *Melos* 16.10 (Oktober 1949), S. 259.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 258.

Die Programme dieser Konzerte sollen erstmals einen Überblick über das Schaffen der jungen Komponisten nicht nur Deutschlands, sondern auch des Auslandes vermitteln. Komponisten, deren Geburtsdatum zwischen 1919 und 1929 liegt, werden hierdurch aufgefordert, geeignete Werke (mit Ausnahme von chorischen und dramatischen Kompositionen) bis zum 1. Mai 1949 an das Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt (Amerikahaus) einzusenden. Über die Annahme entscheidet eine Jury, der die Herren Wolfgang Fortner, Richard Kotz, Friedrich Noack und Wolfgang Steinecke angehören.⁷⁹¹

Steinecke wandte sich mit dem Vorschlag an Leibowitz, dass dieser mit dem Darmstädter Orchester ein Kammerorchesterwerk, das im Zusammenhang mit Leibowitz' Kurs stünde und das Thema der Musik der jungen Generation berücksichtige, dirigieren solle.⁷⁹² Der Gedanke dabei war, dass die unbekannteren Kompositionen der Schüler Leibowitz', also des französischen Flügels der jungen Dodekaphonisten wie Serge Nigg, Antoine Duhamel oder André Casanova zur Aufführung gelangen sollten.⁷⁹³

Leibowitz zeigte sich mit diesem Vorschlag aber nur partiell einverstanden. Denn sein oberstes Kriterium für die Aufführung der Werke der Schönberg-Schule war die Qualität, nicht etwa das Alter der Komponisten. Seine Absicht war vielmehr, einen Überblick über die neuen Werke internationaler Schönberg-Anhänger zu machen und schlug daher Werke folgender Komponisten vor: Luigi Dallapiccola, Dika Newlin, Antoine Duhamel, Anton Webern, Arnold Schönberg, Michel Phillipot, Paul Dessau, Andre Casanova, Hanns Eisler, Kurt List und Humphrey

⁷⁹¹ Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, a.a.O., S. 285, Zitat 6.

⁷⁹² Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 23.2.1949, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

⁷⁹³ Ebd.

Searle.⁷⁹⁴ Leibowitz hatte zwar für das Konzert auch seine Schüler Duhamel und Casanova vorgeschlagen, aber eben auch andere Komponisten wie Humphrey Searle, Kurt List und Erich Itor Kahn. Vor allem von Kahn wollte Leibowitz dessen Komposition *Actus Tragicus* aufführen, da diese Komposition nach Ansicht von Leibowitz qualitativ herausragend war.⁷⁹⁵

Völlig empört äußerte er nach wochenlangen Verhandlungen, Programmvorschlägen und Änderungen, die in der Korrespondenz vom 26. März bis 4. Juni 1949 zu verfolgen sind, seine Meinung Steinecke gegenüber, als er folgende Argumentation hervorbrachte:

Gerade deswegen lag es mir daran wirklich [sic] bedeutende Werke bei Ihnen zu machen. Ich verstehe sogar die Idee eines Programms der Komponisten von 20-30 Jahren aber sehe nicht ein warum (aus welchem Grund) man deshalb nicht Werke von älteren die gar nicht bekannt sind, und die ganz bedeutende Sachen komponieren ausschliessen sollte.⁷⁹⁶

Leibowitz reagierte deswegen aufgebracht, da er die Ansicht vertrat, Steinecke wäre es möglich gewesen, diese Werke gerade in Darmstadt aufführen zu lassen. Er fand diese Angelegenheit bedauerlich und ließ Steinecke wissen, dass er am liebsten seine Teilnahme bei den Vierten Darmstädter Ferienkursen abgesagt hätte, da er „nicht mehr den nötigen Enthusiasmus zur Sache aufbringen“ konnte. Dazu kam es letztendlich nicht, da Leibowitz Steinecke „die Sache nicht noch schwerer machen wollte als sie schon“ war. So wurden letztendlich Werke von Dika Newlin,

⁷⁹⁴ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 26.3.1949 (Archiv IMD).

⁷⁹⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁷⁹⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 4.6.1949 (Archiv IMD), im Original unterstrichen.

Michel Phillippot und Antoine Duhamels aufgeführt.⁷⁹⁷ An diesem Punkt zeigt sich ganz deutlich das Problem, welches auch in den folgenden Jahren immer wieder relevant werden sollte, nämlich dass Werke von Komponisten, die unter dem nationalsozialistischen Regime flüchten mussten, nun wieder nicht aufgeführt wurden, da bereits eine neue Generation herangewachsen war. In weiterer Folge ist dieser Umstand Ursache dafür, dass ein Komponist wie Erich Itor Kahn, um nur einen von unzähligen zu nennen, auch bis heute kaum einem Musiker – egal ob Interpret, Dirigent oder Musikologe – bekannt ist. Leibowitz kämpfte schon 1949 gegen das Vergessen dieser Komponisten.

Am 8. Juli wurde in der Stadthalle um 19:30 unter der Leitung von Leibowitz Dika Newlins *Kammersymphonie für 12 Instrumente* (1948) und Michel Philippots *Konzertante Ouvertüre für Kammerorchester op. 3* (1948) aufgeführt. Weitere Werke bei dem Konzert waren von Ton de Leeuw, Armin Schibler, Ingvar Lidholm, Hans Werner Henze und Giselher Klebe.

Am nächsten Tag, selbe Zeit, selber Ort, fand ein Konzert mit Werken von Pál Járdányi, Niels Viggo Bentzon, Wolfgang Teuscher und Bruno Maderna statt, bei dem Leibowitz Antoine Duhamels Ausschnitte aus *Film-Musik für Flöte, Violoncello, Vibraphon, Schlagzeug, Harmonium und Klavier* (1949) leitete.⁷⁹⁸ Vor allem die Aufführung von Duhamels Filmmusik sollte heftige Reaktionen auslösen, denn in deutschen Zeitungen fanden sich zu diesem Konzert folgende Reaktionen:

Daß man wieder einmal unzweideutigste Opposition (oder anders gesagt einen regelrechten Konzertsandal) erlebte, wirkte geradezu

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 538.

erfrischend: nach einer unvorstellbar kindischen „Film-Musik“ in der Zwölftöneweis bekämpften sich klatschende Landsleute des französischen Musikkonstruktors Antoine Duhamel und zischende, pfeifende „Andersgläubige“.⁷⁹⁹

Und in einem weiteren Artikel las man gar:

Mit lärmendem Pfeif-Protest und demonstrativem Nun-erst-recht- Applaus umkämpften die Teilnehmer an den IV. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik auf der Darmstädter Marienhöhe die Musik eines jungen Franzosen, eine sehr extreme Zwölftonarbeit von Antoine Duhamel, einem Sohn des Französischen Schriftstellers. Damit war der Meinungsstreit dieser Arbeitswochen des Kranichsteiner Musikinstituts in zahlreichen, heftig bewegten Diskussionen aufs Äußerste komprimiert, endlich zum offenen Ausbruch gekommen, dieser Streit um den Fragenkomplex der Zwölftonmusik.⁸⁰⁰

Trotz dieser heftigen Auseinandersetzung, bei der man Leibowitz und seine Schüler als Vertreter der französischen Dodekaphonisten zum „äußersten linken Flügel“ zählte, hatte Darmstadt sich innerhalb kürzester Zeit zu einem internationalen Treffpunkt von Komponisten aus aller Welt entwickelt. Der Unterschied zu den vorangegangenen Kursen lag im Zusammenfinden internationaler Jungkomponisten. Es wurden nun neben Werken von Schönberg auch die der jungen internationalen Komponisten gezeigt, was in einem solchen Ausmaß an keinem anderen Ort bislang zustande gekommen war. Dabei gelangten Werke von 32 verschiedenen Komponisten aus dreizehn Nationen zur Aufführung,⁸⁰¹ wodurch

⁷⁹⁹ Willy Werner GÖTTIG, Südwestdeutsches Kulturleben, in: *Schwarzwälder Post*, 3.8.1949, (Pressearchiv IMD).

⁸⁰⁰ Klaus WAGNER, Musik der jungen Generation. Abschluß der Ferienkurse für Neue Musik, in: *Nord-West-Zeitung Oldenburg*, 16.7.1949 (Pressearchiv IMD).

⁸⁰¹ Hans KRETZER, Musik der jungen Generation, in: *Schwäbische Landeszeitung*, 18.7.1949 (Pressearchiv IMD).

erstmals die Möglichkeit von persönlichen Begegnungen und von Meinungs austausch zwischen den verschiedenen Musikern gegeben war. Antoine Duhamel meinte selbst zur Sinnhaftigkeit der Darmstädter Ferienkurse: „Ich begrüße die Einrichtung des Darmstädter Ferienkurses. In Frankreich wäre so etwas undenkbar, weil man kein Interesse an der neuen Musik hat. Den Hauptwert eines solchen Jugendtreffens sehe ich im Kennenlernen anderer Werke und Meinungen die zum fruchtbaren Gewinn eigener Anregungen führen.“⁸⁰²

Leibowitz berichtete Schönberg Mitte Juli über Reaktionen auf die Dodekaphonie beziehungsweise auf die Kompositionen Schönbergs, die wohl die damalige Situation für diesen in Europa reflektierten:

There are, of course, many enemies of your music in Germany, dangerous and bad ones. But I must say that this endeavours to “minimize” you have failed this time, because, also, you have a few friends who know how to deal with this matter. I should like to mention Zillig (who conducted the concert of your music), Stadlen (who taught your piano music in his class), Rufer (who-together with myself- held courses in 12-ton music) and myself who succeeded in making few of your opponents so that they finally out a ridiculous figure. I also brought some of my students with me (the music of whom I conducted) and these boys-who really know your work-managed to talk to the young german boys and convince most of them of the fact that the attacks directed against you were the expression of those who disguise their own incompetence in insult and in cheap discussion.⁸⁰³

Die unterschiedlichen Ausschnitte veranschaulichen, was Leibowitz durch seine Mitwirkung bei den Ferienkursen bewirkte. Durch seine Ideen, seine Überzeugung

⁸⁰² Antoine DUHAMEL, in: Musik der jungen Generation in Darmstadt, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 5.7.1949 (Pressearchiv IMD).

⁸⁰³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 13.7.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

und letztendlich seinen persönlichen Einsatz leistete er wertvolle Akzente und war in jenen Jahren der Antrieb zur weiteren Entwicklung für die junge Generation der Komponisten. Die heftigen Diskussionen, die in Darmstadt rund um die Konzerte und Vorlesungen geführt wurden, spiegeln die Lage wider, in der sich das damalig aktuelle Musikgeschehen befand. Leibowitz hatte sich an diese „Konfrontationen“ und den Widerstand, den man der Dodekaphonie entgegenbrachte, gewöhnt. Auch hatte er es durch seinen Einsatz in seinen Seminaren erreicht, eine neue junge Komponistengeneration für die Dodekaphonie zu interessieren. Wie es das Beispiel der Verhandlungen mit Steinecke zeigt, war sein Vorhaben oft von zu vielen verschiedenen Faktoren abhängig und es gelang ihm, oftmals nur einen Teil seiner Ideen durchzusetzen. Das hinderte Leibowitz jedoch nicht, sich auch in Zukunft mit der gleichen Beharrlichkeit für qualitativ hochwertige Aufführungen stark zu machen, wie es anhand seiner Biographie noch weiter zu erkennen sein wird.

Wie Steinecke auf diese Kritiken reagierte, zeigt der folgende Ausschnitt: „Das Presse-Echo, das speziell Ihre Arbeit und die Werke von Duhamel, Casanova und Phillipot ausgelöst haben, hat wieder einmal mehr bewiesen, wie stark sich reaktionäre Tendenzen bereits wieder in Deutschland bemerkbar machen.“⁸⁰⁴ Steinecke sprach damit einen Punkt an, der im folgenden Ausschnitt dokumentiert wird und in der Neuen Frankfurter Presse erschien:

Der Schönberg-Schule war in dem Programm der Musikwoche überhaupt viel Raum gegeben, da neuerdings wieder manche deutschen Kreise glauben, dieser Schaffensrichtung zukunftssträchtige Aktualität beimessen zu dürfen. Nach unserer Meinung ist sie –zumindest orthodox befolgt- mit ihrer Verführung zum Spekulativen eher eine

⁸⁰⁴ Brief von Steinecke an Leibowitz, Darmstadt, 22.8.1949, PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

Gefahr für junge Komponisten, die auf solchen Wegen, siehe Fall Krenek, leicht ihre besten Kräfte paralysieren. (Mitunter können sie freilich so auch ihre Schwächen tarnen!) Jedenfalls hatten die Schönberg kopierenden Klavierstücke op. 24 von René Leibowitz (Paris) kaum irgendwelche schöpferische Ueberzeugungskraft, und die Liszt'sche Gefühls- und Klangpathetik, die der Engländer Humphrey Searle in seiner Klavierballade op. 10 zwölftönig aufwärmte, wurde durch das moderne Klanggewand für unsere Zeit nicht verbindlicher.⁸⁰⁵

Am Ende des Ferienkurses war Steinecke sehr zufrieden mit dem Ausgang der Veranstaltungen. Im Anschluss daran kehrte Leibowitz für kurze Zeit nach Paris zurück, um danach für sechs Wochen seine Ferien am Land zu verbringen.⁸⁰⁶ Diese Zeit beabsichtigte er vor allem mit dem Komponieren eigener Werke zu verbringen, da er bei diesen Ferienaufhalten die Gelegenheit hatte, die dafür erforderliche Ruhe zu finden. „Jetzt bin ich endlich mit dieser Saison fertig. Morgen fahre ich nach Paris zurück und dann hoffe ich auf 5-6 Wochen ans Land zu fahren um ruhig komponieren zu können.“⁸⁰⁷ Wo genau Leibowitz seine Ferien verbrachte, geht aus den vorhandenen Unterlagen nicht hervor.

6.4.5. Konzertsaison Herbst/Winter 1949

Im Herbst 1949 startete für Leibowitz die Konzertsaison früher als gewöhnlich. Aus Anlass des 75. Geburtstags von Arnold Schönberg, zu dessen Ehren zahlreiche Veranstaltungen abgehalten wurden, reiste Leibowitz gemeinsam mit seiner

⁸⁰⁵ Hugo PUETTER, Gegenwartsmusik in der Bewährung. Rückblick auf die „Woche für Neue Musik Frankfurt-Darmstadt, in: *Frankfurter Neue Presse*, 28.6.1949 (Pressearchiv IMD).

⁸⁰⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Darmstadt, 9.7.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁰⁷ Ebd.

Lebensgefährtin Ellen bereits am 10. September nach Zürich.⁸⁰⁸ Die Feierlichkeiten wurden am Sonntag, den 11. September 1949 um 10.45 Uhr mit einer Matinee im Rahmen der Ortsgruppe Zürich der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* im Theater am Neumarkt eingeleitet. Leibowitz, der das Programm vorgeschlagen hatte,⁸⁰⁹ und sein Kammerensemble, das aus dem *Quatuor Villers*, dem Pianisten Jacques Monod und seiner Lebensgefährtin Ellen bestand,⁸¹⁰ führten hier Schönbergs *Streichtrio op. 45* und die *Ode an Napoleon op. 41* auf. Die Proben fanden erst direkt vor dem Konzert statt.⁸¹¹ Am Vormittag des 12. Septembers folgte dann eine Aufnahme der *Ode* im Radio.⁸¹² Die Wahl der Besetzung, die ursprünglich anders geplant gewesen war, erklärte Leibowitz seinem Freund Steuermann folgendermaßen:

Die letzten Tage waren hier in dieser Beziehung voll von Schwierigkeiten und Aufregung: 1° war die Bratschistin des Quartetts plötzlich krank; 2° musste mein Sprecher (ein Engländer, mit dem ich es schon gemacht habe) weg nach Australien (!). Ich hoffe doch dass wir alles noch zusammenbringen werden. Einen guten Bratscher habe ich schon in Aussicht und die Sprechstimme habe ich mit meiner Frau versucht (sie ist Amerikanerin). Es scheint ganz gut zu gehen (entspricht auch dem Wunsche Schoenberg's es einmal mit einer Sprecherin zu versuchen) und wir haben schliesslich noch Zeit zum arbeiten.⁸¹³

Bei dem erkrankten Sprecher handelte es sich um Charles Whitney-Smith, der diese Rolle bereits bei der Pariser Aufführung des *Hommage a Schoenberg-*

⁸⁰⁸ Brief von Hermann Leeb an Leibowitz, Zürich, [?]. 9.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-0651.

⁸⁰⁹ Brief von Rolf Liebermann an Leibowitz, 6.9.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1330.

⁸¹⁰ Brief von Rolf Liebermann an Leibowitz, 3.6.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1330.

⁸¹¹ Brief von Hermann Leeb an Leibowitz, Zürich [?]. 9.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-0651.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Brief von Leibowitz an Edward Steuermann, Paris, 22.7.1949, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

Festivals übernommen hatte. Der Kontakt zu diesem Konzert war durch Rolf Liebermann zustande gekommen, auf den Leibowitz bei den Darmstädter Ferienkursen getroffen war. Jener setzte sich für Aufführungen zeitgenössischer Musik ein und rief unter anderem die Sonntagsmatinee im Züricher Neumarkttheater ins Leben. Schon Ende Juni hatte Leibowitz sich mit dessen Assistenten Hermann Leeb, von der Schweizerischen Rundfunkgesellschaft Studio Zürich in Paris getroffen, um nähere Details für das Konzert in Zürich auszuhandeln.⁸¹⁴

Bei dieser Veranstaltung hielt Leibowitz eine Festrede anlässlich des Geburtstags von Schönberg, die am Abend des 13. September um 21.30 ausgestrahlt wurde. Der Titel des Vortrags von Leibowitz lautete *Gäste Zürich: René Leibowitz, der Freund des Meisters spricht über Arnold Schoenberg und seine Bedeutung*. Der Vortrag wurde weiters von einem Konzert, in dem unter der Leitung Hermann Scherchens Schönbergs *Verklärte Nacht op. 4*, *Pelleas und Melisande op. 5* und die *Fünf Orchesterstücke op. 16*. gespielt wurden, eröffnet.⁸¹⁵ Leibowitz und sein Ensemble spielten die Matinee im Rahmen der Sektion Zürich der *IGNM* ohne Honorar. Die Radioaufnahmen, die vom Theater Zürich vorgenommen wurden, waren hingegen bezahlt.⁸¹⁶ Das Ansehen, das Leibowitz durch den Vortrag und dessen Titel zuteil wurden, wog in diesem Fall weitaus mehr.

Sowohl am 15. als auch am 25. Oktober 1949 folgten weitere Aufführungen der *Ode an Napoleon*, diesmal aber in Paris in der *Ecole Normale*. Als weiteres Werk wurden Alban Bergs *Vier Lieder op. 2* in einer Bearbeitung von Leibowitz auf das

⁸¹⁴ Brief von Leeb an Leibowitz, Zürich, 20.6.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-0651.

⁸¹⁵ Brief von Rolf Liebermann an Leibowitz, Zürich, 6.9.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1330.

⁸¹⁶ Brief von Rolf Liebermann an Leibowitz, Zürich, 3.6.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1330.

Programm gesetzt. Leibowitz arbeitete hier wieder mit seiner Lebensgefährtin Ellen, dem *Quatuor Villers* und Jacques Monod zusammen. Leibowitz' Urteil über die Aufführung fiel folgendermaßen aus: „Die Aufführung der Ode war wirklich sehr gelungen (In Englisch). Sie werden bald die Platten hören und selbst urteilen können.“⁸¹⁷ Auch Alfred Schlee, der Direktor der *Universal Edition* Wien, der einer dieser Aufführungen beiwohnte, schien von der Aufführung und von der Leistung Ellen Adlers beeindruckt zu sein. Denn Schönberg berichtete er Ende Oktober von diesem Ereignis:

Ich hatte auch das Glück, vor kurzer Zeit in Paris einem Konzert beizuwohnen, das Leibowitz zu Ihren Ehren veranstaltete. Es war für mich sehr interessant, die Ode an Napoleon von Frau Leibowitz zu hören, die dieser schwierigen Aufgabe durchaus gewachsen war. Das Werk machte einen solchen Eindruck, dass es sogar wiederholt werden musste.⁸¹⁸

Buhrmann geht an dieser Stelle davon aus, dass schon eine Aufführung in den Sommermonaten mit Ellen Adler stattgefunden haben muss.⁸¹⁹ Es ist hingegen anzunehmen, dass sich Schlee in diesem Brief auf eines der Konzerte im Oktober bezog, wobei es wahrscheinlich ist, dass er im Speziellen von der Aufführung vom 15. Oktober sprach. Auch der italienische Komponist Bruno Maderna, mit dem Leibowitz seit 1949 befreundet war, erwähnte, ihm wären von mehreren Seiten begeisterte Erzählungen von der Aufführung der von Leibowitz' geleiteten *Ode an*

⁸¹⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸¹⁸ Brief von Schlee an Schönberg, Wien, 27.10.1949, zitiert nach der Kopie im ASC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection].

⁸¹⁹ Dirk BUHRMANN Arnold Schönbergs „Ode to Napoleon Buonaparte“ op.41 (1942), hg. v. Werner KEIL (Diskordanzen 11), Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 59.

Napoleon zu Ohren gekommen. Vor allem die Leistung Ellen Adlers wurde positiv erwähnt.⁸²⁰ Schönberg selbst war hingegen nicht einverstanden mit der Wahl der Besetzung und reagierte prompt auf den Brief von Schlee, indem er Leibowitz gegenüber seinen Vorbehalten Ausdruck verlieh:

Ihre Frau, die ich unbekannterweise herzlichst grüsse, soll sehr gut gewesen sein. Aber wie hat sie sich mit dem (vorgeschriebenen) BASS-Schlüssel auseinanderges[e]tzt? Konnte sie so „brummig“ und hochnasig sein, wie der es suggeriert?⁸²¹

Leibowitz entgegnete diesen Vorbehalten Schönbergs mit folgenden Argumenten:

Meine Frau (die jetzt auch den „Pierrot“ studiert) hat es gut gemacht 1°/weil sie das Stück auswendig kennt (alle Stimmen, nicht nur die seine [sic!]), 2°/weil ihre Stimme tief genug ist, 3°/weil ich getrachtet habe dass die Stimme stets völlig mit den Instrumenten „zusammenschmilzt“ und dass nie der Sprechgesang dominiert wie ich es oft gehört habe.⁸²²

Leibowitz vertraute darauf, dass die Aufnahme der *Ode* mit seiner Frau Schönberg würde überzeugen können. Diese Aufnahme sollte noch im selben Jahr erscheinen, denn sie ist beim französischen Plattenlabel *Classic* als Schellackplatte erschienen. Die Interpreten waren Leibowitz' damalige Lebensgefährtin Ellen, der Pianist Jacques Monod und dass *Quatuor Villers*, mit dem Leibowitz noch viele Aufnahmen bewerkstelligen sollte.⁸²³

⁸²⁰ Brief von Bruno Maderna an Leibowitz, Venedig, 21.12.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-1619.

⁸²¹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 3.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸²² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

⁸²³ René Leibowitz (1913-1972), online unter:

Weiters entstanden 1949 unter Leibowitz' Leitung zahlreiche Platten, wie beispielsweise *4 Lieder op. 2* von Alban Berg in einer Instrumentation von René Leibowitz,⁸²⁴ Schönbergs *Suite op. 29* und die *Symphonie op. 21* von Anton Webern.⁸²⁵ Die besagte Aufnahme der *4 Lieder op. 2* von Alban Berg war wieder bei *Classic* erschienen und erhielt im Jahr 1950 den *Grand Prix du Disque*.⁸²⁶ Auch ein Werk, das nicht der Schönberg-Schule entsprang, wurde aufgenommen. Hierbei handelte es sich um Ravels *L'heure espagnole*, das im Jahr 1949 in Paris mit dem *Orchestre Radio Symphonique de Paris* aufgenommen wurde. Als Solisten waren dabei die Sopranistin Janie Linda, die Tenöre André Dran und Jean Mollien, der Bariton Jean Hoffman und der Bass Inigo Gomez zu hören.⁸²⁷ Auch in den USA wollte Leibowitz Plattenaufnahmen machen. Das Jahr 1949 beschloss er mit der Ankündigung, am 7. Februar 1950 in New York anzukommen.

Ich werde sofort versuchen nach Los Angeles zu kommen und habe gute Hoffnung dass dieser Plan zustande kommen wird. Der wahre Grund meiner Reise ist der Versuch mit „Dial Records“ einen Vertrag für Platten-Aufnahmen zu machen und, wenn dass zu Stande kommen sollte, würde ich etwa 6 Werke von Ihnen machen (Survivor, 2te Kammersymphonie, Suite Op. 29, Lichtspielmusik, Klavierkonzert, Orchesterstücke). Das wäre wirklich wunderbar.⁸²⁸

URL:<http://www.angelfire.com/music2/reneleibowitz/rl.html> (3.3.2010).

⁸²⁴ Brief von Leibowitz an Hartmann [o. VN.], Paris, 17.11.1950, Historisches Archiv der UE.

⁸²⁵ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 15.11.1949 (Archiv IMD).

⁸²⁶ Brief von Leibowitz an Hartmann [o. VN.], Paris, 17.11.1950, Historisches Archiv der UE.

⁸²⁷ Vgl. dazu British Library Sound Archive's catalogue, online unter URL: <http://cadenza.bl.uk/uhtbin/cgiirsi/7jKiKwpi4t/WORKS-FILE/48330022/123> (3.3.2010).

⁸²⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.12.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Leibowitz beabsichtigte, dabei auch die Gelegenheit zu nutzen, um zu Schönberg nach Los Angeles zu reisen. Die finanzielle Lage war für Leibowitz weiterhin schwierig und es war für ihn noch immer nicht leicht, sich und seiner Familie den Lebensunterhalt zu sichern.⁸²⁹ Durch die Tatsache, dass er 1949 zu vermehrter Anerkennung als Dirigent gelangte, bekam er aber immer mehr Aufträge, die lukrativer zu sein schienen. Dadurch gelang es ihm, seine Lebenssituation zunehmend zu verbessern.⁸³⁰

6.5. Leibowitz als internationale Kontaktperson

Mittlerweile hatte sich Leibowitz zu einer international anerkannten Persönlichkeit im Bereich des Musiklebens entwickelt. Das Renommee, welches er in jenen Jahren genoss, wird an dieser Stelle noch zusammengefasst dargestellt.

Nach seiner Rückkehr im März 1948 hatte Leibowitz in Paris sehr viel Arbeit vorgefunden, deren Erledigung ihn einigermaßen belastete. Schönberg gegenüber erklärte er Ende März 1948: „Excusez cette lettre trop courte et sèche, mais je suis un peu débordé par tout ce que j’ai trouvé comme travail en arrivant.“⁸³¹ (Entschuldigen Sie diesen zu kurzen und trockenen Brief, aber ich bin etwas überfordert von all der Arbeit, die ich bei meiner Ankunft gefunden habe.) Gemäß den Angaben von Leibowitz befand sich unter dieser Arbeit viel Unerfreuliches, aber auch manch Erfreuliches, wie die Konzerte in Darmstadt, welche er im Juli

⁸²⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 14.5.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁸³⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 8.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸³¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.3.1948, zitiert nach der Kopie im ASC Center (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

1948 und 1949 geleitet hatte.⁸³² Mit den unerfreulichen Arbeiten, womit Leibowitz sich neben seinen Tätigkeiten als Dirigent und Dozent, als Komponist und Musikwissenschaftler zu beschäftigen hatte, bezog er sich auf die zahlreichen Anfragen, die bei ihm seit März 1948 eintrafen.

Schon kurz nach seiner Rückkehr aus den USA wurden aufgrund seines Rufes, welchen er sich durch die Veranstaltung und Leitung zahlreicher Konzerte und durch seinen Aufenthalt bei Schönberg in Kalifornien erworben hatte, von verschiedenen Seiten Anfragen an ihn gestellt. National und international anerkannte Personen des Musiklebens wandten sich aus den unterschiedlichsten Gründen an Leibowitz. Dieser genoss ab 1948 durch seine musiktheoretischen Arbeiten internationalen Bekanntheitsgrad. In der *New York Times* erschienen im Jahr 1949 gleich zwei Artikel zu seinen Arbeiten. Der Erste war ein Beitrag von Hans Heinz Stuckenschmidt, der sich auf die Dritten Darmstädter Ferienkurse von 1948 bezog und in dem er meinte, dass Leibowitz einen tiefen und anhaltenden Eindruck auf die jungen Komponisten hinterlassen hatte.⁸³³ Der zweite Artikel war eine Buchbesprechung zur 1949 erschienenen *Schoenberg and his School*,⁸³⁴ die der Komponist Aaron Copland verfasst hatte. Copland empfahl darin das Buch als ausgezeichnete Analyse der Werke Schönbergs.⁸³⁵ An dieser Stelle könnte man unzählige Beispiele der an Leibowitz gestellten Anfragen aufzählen. Aus Gründen der Fasslichkeit werden in dieser Arbeit einige wenige angeführt, um die Situation, in der Leibowitz sich in jenen Jahren befand, dem Leser zu veranschaulichen.

⁸³² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 31.8.1948, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁸³³ STUCKENSCHMIDT, New German Composers. Influences and Styles of younger group, in: *New York Times*, 15.5.1949.

⁸³⁴ LEIBOWITZ, Schoenberg and his School, a.a.O.

⁸³⁵ Aaron COPLAND, New York Times Book Review zu Schoenberg an his School, in: *New York Times*, 27.11.1949.

Als erstes Beispiel ist der Komponist Hanns Eisler, ein Schüler Schönbergs, der im April 1948 aus seiner Emigration von den USA nach Wien zurückgekehrt war, zu erwähnen. Leibowitz und Eisler hatten sich Ende 1947 in Kalifornien kennen gelernt und da Eisler beabsichtigte, ein Kammermusikonzert in Paris zu geben, leitete er an Leibowitz einen Überblick seiner zuletzt entstandenen Kompositionen weiter, in der Hoffnung, dass dieser ihm in der Angelegenheit behilflich sein könnte.⁸³⁶

Auch Ernst Krenek zählte zu den Personen, die René Leibowitz kontaktierten, als dieser im März des Jahres 1948 nach Paris zurückgekehrt war.⁸³⁷ Nachdem man sich im Winter 1947 während Leibowitz' USA-Aufenthalt wieder getroffen und gemütliche Stunden verbracht hatte, wurde auch ein von Krenek verfasster Artikel erörtert, nämlich *Twelve-Tone Technique and Classicism*. Nun sollte Leibowitz die französische Übersetzung vornehmen und sich dafür einsetzen, dass er in Paris veröffentlicht wurde. Krenek wandte sich mit seinem Anliegen an die richtige Person, denn der Artikel sollte 1949 in der vierten Ausgabe der Zeitschrift *Polyphonie* unter dem Titel *Technique de douze sons et classicisme* in der Übersetzung von Leibowitz erscheinen.⁸³⁸ Krenek bat Leibowitz aber auch, sich für Aufführungen seiner Kompositionen in Paris für den Sommer 1949 zu bemühen.⁸³⁹ Leibowitz hatte allerdings Vorbehalte, denn er teilte mit, dass die Lage in Europa hinsichtlich zeitgenössischer Musik sehr schwierig war. Er hoffte auf eine

⁸³⁶ Brief von Hanns Eisler an Leibowitz, Wien, 6.4.1948, PSS, RL, Mikrofilm 088-1446.

⁸³⁷ Brief von Leibowitz an Krenek, Paris, 7.4.1948, Signatur 18/36, Archiv des EKI.

⁸³⁸ Ernst KRENEK, *Technique de douze sons et classicisme*, in: *Polyphonie* 4 (1949), S. 64-67 (Übersetzung: Rene Leibowitz).

⁸³⁹ Brief von Krenek an Leibowitz, Los Angeles, 3.[?] 1948, PSS, RL, Mikrofilm 089-0529.

Verbesserung der Situation für das kommende Jahr und versprach alles zu tun, um Krenek zu Aufführungen in Europa zu verhelfen.⁸⁴⁰

Neben Eisler und Krenek trat auch Edward Steuermann bezüglich etwaiger Konzerte an Leibowitz heran. Steuermann wollte aber nicht seine eigenen Werke in Belgien und Frankreich zur Aufführung bringen, sondern als Pianist von Kompositionen der Schönberg-Schüler tätig sein. Im September desselben Jahres bestand scheinbar die Möglichkeit für ein Konzert in Europa, es war jedoch bis dahin noch kein konkreter Abschluss zustande gekommen. Er wandte sich nun an Leibowitz mit der Anfrage für bezahlte Konzerte oder einer gemeinsamen Aufführung mit Leibowitz.⁸⁴¹ Jener, der Steuermann sehr schätzte und mit ihm befreundet war, schlug eine Zusammenarbeit bei der Züricher Aufführung der *Ode an Napoleon* im Jahr 1949 vor.⁸⁴² Obwohl die Reise nach Europa von Steuermann schon geplant war, sagte er diese letztendlich ab. Grund dafür waren die ungünstige Entwicklung der Engagements sowie die zu hohen Reisekosten, wodurch sich die Reise letzten Endes nicht lohnen würde. Die Honorare für die Mitwirkung von derartigen Konzerten waren sehr niedrig und so war für die meisten Musiker der Beweggrund für eine Teilnahme mehr aus Idealismus und aus der Überzeugung für die Notwendigkeit einer Aufführung als die gute Verdienstmöglichkeit.⁸⁴³

Leonard Stein, der Assistent Schönbergs aus Los Angeles, äußerte Leibowitz gegenüber ein anderes Anliegen. Er vertrat die Ansicht, dass es an der Zeit war, neben dem Werk Schönbergs in Kalifornien auch Kompositionen von Webern,

⁸⁴⁰ Brief von Leibowitz an Krenek, Paris, 7.4.1948, Signatur 18/36, Archiv des EKI.

⁸⁴¹ Brief von Steuermann an Leibowitz, New York, 15.5.[1949], PSS, RL, Mikrofilm 091-0090.

⁸⁴² Brief von Steuermann an Leibowitz, o.O. 28.5.[1949], PSS, RL, Mikrofilm 091-0090.

⁸⁴³ Telegramm von Steuermann an Leibowitz, New York, 27.9.[1949], PSS, RL, Mikrofilm 091-0090.

Berg und Leibowitz selbst vorzustellen.⁸⁴⁴ Leibowitz war eine der wenigen Personen, die ihm diese Werke nicht nur nennen, sondern auch das Material zur Verfügung stellen konnte, im Speziellen für kleine Besetzung. Stein erkundigte sich bei Leibowitz daher um Notenmaterial von Alban Bergs *Lied der Lulu* und Leibowitz' Klaviermusik und Lieder.⁸⁴⁵ Auch die *Variationen für Klavier op. 27* von Anton Webern interessierten Stein und er fragte: "Is it possible for you to get me the Webern Piano Variations: I will send you everything you want in exchange."⁸⁴⁶ Leibowitz organisierte, soweit es möglich war, die Noten und schickte in den folgenden Monaten alle Partituren an Leonard Stein. Damit leistete er einen wesentlichen Beitrag, dass die Kompositionen von Berg und Webern in Kalifornien zur Aufführung gelangten.

Schließlich veranlasste Leibowitz' wiederholte Tätigkeit bei den Darmstädter Ferienkursen Komponisten und Pädagogen, ihre Schüler oder auch junge Musiker an Leibowitz zu verweisen. So stellte Schönberg einem seiner Schüler aus Kalifornien, Warren Langlie, ein Empfehlungsschreiben aus, mit dem er sich im Juli 1949 an Leibowitz wenden sollte.⁸⁴⁷ George Avakian von der Plattenfirma *Columbia Records* in New York schickte ihm einen jungen Komponisten aus Philadelphia, Richard Yardumian, der sich im Juli des Jahres 1948 für zwei Wochen in Frankreich aufhielt.⁸⁴⁸ Leibowitz war ein gefragter Pädagoge, der bis 1948 einen Ruf erlangt hatte, der weit über die Grenzen Frankreichs hinaus reichte. Ein wesentlicher Grund für den damaligen Bekanntheitsgrad waren die zahlreich

⁸⁴⁴ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 18.7.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 21.11.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁸⁴⁷ Brief von Warren Langlie an Leibowitz, o.O., 19.7.1949, PSS, RL, Mikrofilm 089-0611.

⁸⁴⁸ Brief von George Avakian an Leibowitz, New York, 22.7.1948, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-007.

erschienenen Artikel in den Musikzeitschriften wie der in Kalifornien entstandene *A letter from Hollywood* und die englische Fassung seines Buches *Schoenberg et son école*.⁸⁴⁹ Diese Publikationen veranlassten auch Wilbur Ogdon, der bei Ernst Krenek studiert hatte und bereits an der Universität Texas Musikwissenschaften lehrte, dazu, sich im Sommer 1948 selbst an Leibowitz zu wenden. Er hatte unter anderem den Artikel *A letter from Hollywood* gelesen.⁸⁵⁰ Ogdon hatte schon einige Male von Leibowitz' Klaviersonate gehört, die Partitur dagegen noch nie gesehen. Er schätzte Leibowitz' Arbeit als Musikwissenschaftler und hoffte, diesen nun auch als Komponisten kennen zu lernen. Da er mit einem Kurs das Interesse für gute zeitgenössische Musik wecken wollte, gedachte er auch die Kompositionen von Leibowitz aufzuführen. Daher bat er Leibowitz um dessen neueste Arbeiten und um dessen Klaviersonate, die er selbst einstudieren wollte.⁸⁵¹ Ogdon sollte von November 1952 bis Juni 1953 Schüler von Leibowitz in Paris werden und ihn einmal wöchentlich für Privatstunden in Kompositionslehre aufsuchen.⁸⁵² Das Verhältnis wurde von Ogdon als ein freundschaftliches beschrieben und somit sollte die Verbindung bis zum März des Jahres 1967 in brieflicher Form aufrecht bleiben.⁸⁵³

Neben all diesen unterschiedlichen Anfragen wurde bei Leibowitz ebenso fachlicher Rat eingeholt. Beleg dafür ist ein Brief des österreichischen Komponisten Hanns Jelinek, der Leibowitz kontaktierte, um diesem sein soeben im Druck

⁸⁴⁹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 13.12. [1948], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁸⁵⁰ Brief von Wilbur Ogdon an Leibowitz, Madison, 2.8.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-0587.

⁸⁵¹ Brief von Ogdon an Leibowitz, Madison, 2.8.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-0587.

⁸⁵² Wilbur Ogdon, Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2.1 (Oktober 1977), S. 34.

⁸⁵³ Vgl. dazu Korrespondenz Leibowitz/Wilbur Ogdon, PSS, RL, Mikrofilm 090-0587.

erschienenes erstes Heft seines im Jahr 1949 erschienenen *Zwölftonwerks für Klavier* zu senden. Jelinek wollte die Meinung von Leibowitz dazu wissen.⁸⁵⁴

Welchen Stellenwert Leibowitz in jenem Jahr einnahm und für wie einflussreich ihn Persönlichkeiten aus aller Welt erachteten, zeigen die Anfragen von Adorno an Leibowitz. Dieser wandte sich im Mai 1948 mit der Bitte an ihn, sich für sein Buch *Philosophie der neuen Musik*, welches von Adornos Verleger J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen angenommen worden war, einzusetzen. Da Publikationen von der französischen Militärbehörde genehmigt werden mussten, sollte Leibowitz ein Empfehlungsschreiben ausstellen, das die anti-nazistische Haltung Adornos und die Qualität und Wichtigkeit dieser Arbeit zeigen sollte. Adorno nahm in diesem Werk unter anderem zu Leibowitz' Artikel über Bartók Bezug, der in *Les Temps Modernes* erschienen war.⁸⁵⁵ Leibowitz, der von der Wichtigkeit der *Philosophie der neuen Musik* überzeugt war, erfüllte die Bitte Adornos und schickte ein Schreiben an dessen Verleger.⁸⁵⁶ Adorno hegte weiters den Wunsch, für sein Buch *Dialektik der Aufklärung* eine Buchbesprechung von Jean-Paul Sartre zu erhalten. Da er wusste, dass Leibowitz und Sartre befreundet waren, erhoffte er sich Vermittlung in dieser Sache.⁸⁵⁷ Da Sartre aber beschäftigt war und er seine freie Zeit nur für seine eigene Arbeit benutzte,⁸⁵⁸ verwies Leibowitz Adorno in dieser Sache an seinen Freund Georges Bataille, der Leiter der Zeitschrift *Critique* war.⁸⁵⁹

⁸⁵⁴ Brief von Hanns Jelinek an Leibowitz, Wien, 20.7.1949, PSS, RL, Mikrofilm 088-2215.

⁸⁵⁵ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Los Angeles, 26.5.1948, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

⁸⁵⁶ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Los Angeles, 11.6.1948, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

⁸⁵⁷ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Los Angeles, 9.8.1948, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

⁸⁵⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 28.4.1949, TWA, Br. 877/11.

⁸⁵⁹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 26.8.1948, TWA, Br. 877/5.

Bei Betrachtung der großen Anzahl an Personen, die sich an Leibowitz aufgrund seiner Kontakte, seines Einflusses und seiner fachlichen Kompetenz wandten, die aber an dieser Stelle nur einen kleinen Ausschnitt darstellen, wird die Aussage von Leibowitz „er wäre mit Arbeit überhäuft“ verständlich. Leibowitz waren die vielen organisatorischen Arbeiten unangenehm, da er sich lieber mit dem theoretischen und praktischen Erarbeiten von Musik beschäftigte. Leibowitz bezog sich bei den so genannten unerfreulichen Tätigkeiten wohl auf eben solche Anfragen, die eine Menge Arbeit wie Korrespondenz, Organisation und Gespräche bedeuteten. Oft gelang es ihm, behilflich zu sein, wobei aus der Korrespondenz das Bemühen für jede einzelne Anfrage ersichtlich ist. Alles in allem ist anzumerken, dass Leibowitz durch seine internationalen Kontakte, sein Fachwissen und seine Tätigkeit in jenen Jahren zu einer wichtigen und einflussreichen Person avanciert war und sich daher all diesen Anfragen nicht entziehen konnte.

7. 1950 BIS 1960: BERUFLICHE VERÄNDERUNGEN

7.1. Februar bis Juni 1950: Zweiter Amerika - Aufenthalt

7.1.1. Beginnende Aufnahmetätigkeit

Mit Beginn der 50er Jahre begann sich ein entscheidender Umbruch in der beruflichen Laufbahn von Leibowitz abzuzeichnen. Grund dafür waren die zahlreichen Plattenaufnahmen, die unter seiner Leitung entstanden. Die Auswahl des eingespielten Repertoires zeichnete sich durch eine Mischung aus verschiedenen Epochen aus, die Komponisten wie Mozart, Gluck, Offenbach, Rossini, Ravel, Schubert, Mahler, Verdi und viele mehr beinhaltete. Leibowitz hatte

dadurch die Möglichkeit, den größten Teil seines Lebensunterhalts zu bestreiten. Bei den ersten Aufnahmen, die 1950 unter seiner Leitung stattfanden, lag der Schwerpunkt noch ganz auf der Zweiten Wiener Schule. Dafür musste Leibowitz erneut in die USA reisen.

Leibowitz war bereits seit seiner Rückkehr aus den USA im März 1948 zu dieser Reise entschlossen gewesen. Zwar war er 1949 in den USA gewesen, aber nur in New York und für die vergleichsweise kurze Dauer von sechs Wochen. Diesmal sollte Leibowitz über sechs Monate in Amerika bleiben und plante, gleichzeitig seinen Aufenthalt unter besseren Voraussetzungen in Bezug auf dortige Engagements anzutreten.⁸⁶⁰ Leibowitz wurde durch Leonard Stein von Kalifornien aus über die jeweils aktuellen Konditionen informiert. Man sprach von einem kleinen Kammerensemble, welches Leibowitz in Kalifornien zur Verfügung stünde, und von einem Zwölftonkurs, der im Haus von Leonard Stein stattfinden sollte.⁸⁶¹ Diese Pläne ließen sich im Jahr 1949 noch nicht realisieren.⁸⁶² Erst Ende Jänner 1950 wurde die lang ersehnte Reise Wirklichkeit. Nicht nur Leibowitz begrüßte diese und das bevorstehende Wiedersehen mit seinen Freunden und Bekannten. Er selbst wurde mit Freude erwartet, wie eine Textstelle von Edward Steuermanns Ehefrau Clara zeigt: „Dear René –It will be so good to see you again! I was in Calif. [sic!] a short time ago and we’ll tell you about Schoenberg when we meet.“⁸⁶³ Die Freundschaft mit den Steuermanns geht auf Leibowitz’ USA-Aufenthalt während

⁸⁶⁰ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 14.4.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁶¹ Brief von Stein an Leibowitz, o.O., 13.12.1948; vgl. auch Brief von Stein an Leibowitz, o.O., 26.12.1948, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁸⁶² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 31.1.1949, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁸⁶³ Brief von Steuermann an Leibowitz vom 18.7. [1949], PSS, RL, Mikrofilm 091-0090.

der Wintermonate 1947/1948 zurück. Die umfassende Korrespondenz hatte im darauf folgenden Frühling des Jahres 1948 eingesetzt.⁸⁶⁴

Leibowitz brach mit seiner Lebensgefährtin Ellen am 23. Jänner 1950 in Paris auf, um am 7. Februar 1950 mit dem Schiff in New York anzukommen.⁸⁶⁵ Dort waren sie Gast bei Stella Adler, die in der 161 West 54 Street wohnte.⁸⁶⁶ Das hauptsächliche Anliegen von Leibowitz' Aufenthalt in New York war die Erstellung der Plattenaufnahmen. Leibowitz beabsichtigte, einen Vertrag mit der amerikanischen Plattenfirma *Dial Records* abzuschließen, bei welchem es um die Aufnahmen sechs verschiedener Werke Schönbergs ging. Diese waren ein *Überlebender aus Warschau op. 46*, die *Zweite Kammersymphonie op. 38*, *Suite op. 29*, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34*, *Klavierkonzert op. 42* und die *Orchesterstücke op. 16*.⁸⁶⁷ Aus diesem Grund versuchte er, sich gleich nach seiner Ankunft mit dem Direktor von *Dial Records*, Ross Russell, in Verbindung zu setzen. Am 25. Februar 1950 hatte Leibowitz schließlich die Gelegenheit, mit diesem zu sprechen, wobei er auch von der Möglichkeit zu Aufnahmen von Orchesterwerken Schönbergs in Paris erfuhr.⁸⁶⁸ Denn Russell hatte für den Sommer 1950 eine Aufnahmereise in Europa geplant, bei welcher er zumindest drei Werke

⁸⁶⁴ Vgl. dazu Korrespondenz Edward Steuermann/René Leibowitz, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

⁸⁶⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.12.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁶⁶ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 6.1.1949, TWA, Br. 877/15.

⁸⁶⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.12.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁶⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 25.2.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Schönbergs – eine Oper, ein Orchesterwerk und ein Konzert – aufzunehmen gedachte.⁸⁶⁹

Die Verhandlungen dieser Plattenaufnahmen gestalteten sich jedoch, wie der Briefwechsel mit Russell zeigt, als kompliziert und langwierig. Schönberg hatte hinsichtlich der Aufnahmen seiner Kompositionen präzise Vorstellungen, die sich im Laufe der Wochen immer wieder änderten. Zunächst machte er *Dial Records* den Vorschlag, Leibowitz für schriftliche Kompositionseinführungen für die aufzunehmenden Werke heranzuziehen. Diese sollten den jeweiligen Plattenaufnahmen beigelegt werden: „I will try to write introductions to the works you record. Perhaps I can not do it for all of them. In this case either Leibowi[t]z or Hall should be my first choice—[...]. I do not know whether I can find the time to make this myself.“⁸⁷⁰ Auch für die Dirigate der Aufnahmen zog Schönberg Leibowitz in Betracht: „On the other hand there is certainly the possibility to have Leibowitz in France to make the recording or of Mr. Max Deutsch who is an excellent pupil of mine and a very good conductor.“⁸⁷¹

Denn Schönberg war über das Engagement Leibowitz' für sein Werk natürlich erfreut. Gerade in einem Land wie Frankreich, in dem die Musik Schönbergs nur wenig aufgeführt wurde, bedeutete diese Anstrengung sehr viel für einen Komponisten. Zwar wurde Schönberg ab 1910 in der Zeitschrift *S. I. M* erwähnt und es war auch möglich Informationen über Aktivitäten der Zweiten Wiener

⁸⁶⁹ Brief von Ross Russell an Schönberg, New York, 18.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection].

⁸⁷⁰ Brief von Schönberg an Ross Russell, Los Angeles, 3.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC Center [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection].

⁸⁷¹ Brief von Schönberg an Ross Russell, Los Angeles, 13.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection].

Schule zu erhalten.⁸⁷² Die Außenseiterposition der Dodekaphonie, welche sie ganz unbestritten einnahm, war aber im französischen Konzertleben noch viel stärker als im deutschsprachigen Kulturraum. Die Ursache darin lag noch im Krieg zwischen Frankreich und Deutschland und den unüberbrückbaren kulturpolitischen Spannungen. Die Musikästhetik der deutschen und der französischen Musik war eine völlig unterschiedliche und spiegelte sich im Geschmack des Publikums wider. Hatte in Frankreich also nur im geringen Ausmaß eine Rezeption der Musik Schönbergs stattgefunden, so brach diese mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Emigration Schönbergs aus Europa völlig ab. Durch seine Funktion als Pädagoge bewirkte Leibowitz, dass junge Komponisten in Frankreich nach Ende des Kriegs anfangen, im dodekaphonen Stil zu komponieren. Auch in Darmstadt konnte Leibowitz Studenten aus der ganzen Welt mit der Kompositionslehre vertraut machen. Somit hatte Schönberg durch Zufall einen unermüdlichen Fürsprecher seiner Musik in Europa gefunden. Allein die in dieser Arbeit angeführten Aufführungen Schönbergs, die nach dem Krieg in Paris stattfanden, hatte er zum Großteil Leibowitz zu verdanken. Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass der Einsatz von Leibowitz bei Schönberg einen starken Eindruck hinterließ. In einem Brief vom 18. April 1947 bedankte sich Schönberg bei Leibowitz für dessen überzeugendes Engagement. Darüber hinaus lobte er dessen theoretische Arbeiten und bekannte: „Your articles (and the book) about me

⁸⁷² André SCHAEFFNER, Variations Schoenberg, in: Pierre Boulez/ André Schaeffner, Correspondance. 1954-1970, hg. v. Rosângela PEREIRA DE TUGNY, S. 182.

are excellent and of performed insight in the nature of music. They must convince everybody [...]“⁸⁷³

Aus den zahlreichen Briefen, die Arnold Schönberg René Leibowitz geschrieben hatte, geht hervor, wie sehr er ihn als Musiker, Interpret, Lehrer und Theoretiker seiner Werke schätzte und welche hohe Meinung er über dessen Fähigkeiten und Urteilsvermögen hatte. Er erlaubte Leibowitz, Übersetzungen seiner musiktheoretischen Werke wie *Structural Functions of Harmony, Models for Beginners* oder etwa des Aufsatzes *Menschenrechte*, den Schönberg für die Unesco verfasst hatte, in die französische Sprache vorzunehmen. Leibowitz setzte sich sehr für deren europäische Publikation ein. Da er Kontakte zu dem belgischen Verleger Pierre Aelberts hatte, der zwar sein Interesse für die aktuellen musiktheoretischen und praktischen Werke Schönbergs bekundete,⁸⁷⁴ sie jedoch nicht in englischer Sprache lesen konnte, unterbreitete Leibowitz Schönberg das Angebot, die Werke in die französische Sprache zu übersetzen.⁸⁷⁵ Dabei legte Schönberg großen Wert auf die konstruktive Kritik Leibowitz', der einen Fehler in *Structural Functions of Harmony* entdeckte.⁸⁷⁶ Als er jenen darauf aufmerksam machte, entgegnete Schönberg:

You are right. This is one of the funniest typing errors that I have encountered.[...] I laughed very much when I discovered the correct form. Thank you. And please criticize as sharply as possible everything

⁸⁷³ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 18.4.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁷⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 19.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁷⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, o. O., 24.7.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁷⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 20.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

which seems doubtful to you. Errors of typing and errors of my own might still be there in. Even a slip of mind might have occurred. I am no god.⁸⁷⁷

Als Leibowitz die Übersetzungen Ende August 1947 beendet hatte, leitete er diese mit dem Einverständnis Schönbergs an den belgischen Verleger Aelberts weiter.⁸⁷⁸ Somit hatte Leibowitz dem Verleger die Möglichkeit gegeben, sich selbst ein Bild über Inhalt und Wert dieser musiktheoretischen Arbeiten zu machen und unterbreitete Schönberg ein akzeptables Angebot für *Structural Functions of Harmony* und dem *String Trio op. 45*: „I received these days a letter from Mr. Aelberts containing his suggestions for a contract for the Trio and the Structural. I think I might agree with this.-Thank you also for your activities in this respect.“⁸⁷⁹ Auch an seinen Unstimmigkeiten mit Thomas Mann, die durch dessen Beschreibung der Zwölftonmethode in seinem Roman *Doktor Faustus* ausgelöst wurden,⁸⁸⁰ ließ Schönberg Leibowitz teilhaben. Schönberg schickte René Leibowitz den zwischen Thomas Mann und ihm vorhandenen Briefwechsel, da er von René Leibowitz und Josef Rufer erwartete, dass sie die Sache an die Öffentlichkeit bringen würden, um eine richtige Darstellung präsentieren zu können. Zusätzlich

⁸⁷⁷ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 28.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁷⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 1.9.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁷⁹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 28.8.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁸⁰ Vgl. dazu Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann (1930 -1951), hg. v. E. Randol SCHOENBERG, Wien 2009; vgl. auch Erika MANN, Mein Vater, der Zauberer, hg. v. Irmela von der LÜHE u. Uwe NEUMANN, Reinbek bei Hamburg 1996 sowie Thomas MANN, Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus, Frankfurt am Main 1967.

solle der Vorfall an die *Schweizer Musikzeitung* weitergeleitet werden.⁸⁸¹ Leibowitz bedankte sich für die Dokumente betreffs *Doktor Faustus* und beabsichtigte, sich mit Rufer in Verbindung zu setzen. Da die Briefe von Mann teilweise unlesbar waren, bat er um bessere Kopien.⁸⁸² Letztendlich konnte aber ein solcher von Leibowitz verfasster Artikel in den bisher vorhandenen Quellen nicht eruiert werden.

Als Leibowitz Schönberg am 11. März 1949 über seine weiteren Konzertaufführungen im Pariser Radio benachrichtigte,⁸⁸³ empfand Schönberg wiederum hohe Anerkennung für die Verbreitung seiner Musik in Paris durch Leibowitz. Schönberg stellte mit den Worten fest:

[...] freut es mich sehr von den vielen Aufführungen zu hören die Sie wieder planen: die Serenade, das Bläserquintett, die Erwartung...Ich hoffe Paris wird nun bald etwas mehr von meiner Musik wissen als ganz Amerika. Das verdanke ich jedenfalls zu 95% oder 98% oder 100% Ihnen.⁸⁸⁴

Und einige Monate später, im November 1949, zeigte Schönberg seine Begeisterung über das Engagement und die daraus entstandenen Resultate:

Das ist ja wirklich unglaublich viel, was Sie für meine Musik tun, und zu tun vorhaben,... Und es ist- und ich möchte sagen: es ist in erster Linie sehr günstig, dass Sie soviel zu tun haben und es schliesslich

⁸⁸¹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 20. 10.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁸² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 5.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁸³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 11.3.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁸⁴ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 15.3.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

doch bewältigen können. Es zeugt für die tiefe Wirkung Ihrer Tätigkeit, die immer neue Aktion provoziert. Aufrichtig gestanden: ich kann Ihnen dazu nur gratulieren, dass Sie nicht wissen was Sie zuerst tun sollen. Denn wenn man wenig zu tun hat, denkt man eben immer daran: was man zuerst verschieben kann.⁸⁸⁵

All die Briefausschnitte zeigen die Anerkennung, die Leibowitz bei Schönberg genoss. Dennoch – obwohl Schönberg Leibowitz für die Plattenaufnahmen seiner Musik empfahl – gab er keine Einwilligung für die geplante Übernahme von Leibowitz' Aufnahme der *Ode an Napoleon* durch *Dial Records*.

7.1.2. Der Fall *Ode an Napoleon*

Eingangs hatte Leibowitz, der diese Aufnahme bereits bei der französischen Plattenfirma *Classic* im Jahr 1949 in der Besetzung mit seiner Lebensgefährtin Ellen eingespielt hatte, Schönberg im Dezember 1949 davon berichtet. Dabei hatte er Schönberg sein Ansinnen, auf der Rückseite der Plattenaufnahme Werke von Berg und Webern aufnehmen zu wollen, folgendermaßen erklärt:

In der Zwischenzeit habe ich schon die Ode aufgenommen (wie Sie wissen). Mein Plan wäre dieses Werk auf eine Seite einer „Long Playing“ Platte zu drucken und auf der anderen Seite die Symphonie op. 21 von Webern und die Lieder op. 2 von Berg. Dazu würde ich einige Worte Einleitung schreiben und sagen wie groß Ihre Lehre ist, wie es Ihnen, dem Einzigsten Komponisten unserer Zeit gelungen ist würklich [sic!] Schule zu machen das heißt einen tiefen Einfluss

⁸⁸⁵ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 3.11.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

auszuüben und trotzdem die Persönlichkeit Ihrer Schüler entwickelt zu haben, was diese Platte wunderbar beweisen würde.⁸⁸⁶

Diese Auffassung hatte Leibowitz bereits im Vorwort zu *Schönberg und seine Schüler* festgehalten:

Berg und Webern waren die allerersten Schüler und Jünger Schönbergs. Diese Tatsache hat nicht nur anekdotisches Interesse, denn die Vereinigung dieser drei Namen liefert uns den Schlüssel zu mancher Besonderheit eines jeden einzelnen von ihnen. Die Freundschaft und Liebe, die ihre Beziehungen kennzeichnen, sind bemerkenswert, die Treue zur Lehre des Älteren, die die Jüngeren nie gebrochen haben, ist bedeutungsvoll. Es erscheint mir nicht übertrieben, zu sagen, dass ohne die Beteiligung der beiden anderen keine Persönlichkeit dieser Gruppe ihren vollen Sinn hätte. Eine solche Behauptung, die- wie man sehen wird- in nichts die einzelne dieser Persönlichkeiten verkleinert, betrifft offensichtlich in erster Linie die Rolle des Meisters im Hinblick auf seine beiden Schüler. Ohne die Lehre, ohne das Beispiel Arnold Schönbergs wäre die ganze Kunst Bergs und Weberns unvorstellbar. Sie setzen das Wirken des Meisters fort, entwickeln sich in verschiedener Art, lassen die von Schönberg gestellten Probleme in ganz neuem Licht erscheinen und erlangen so gesonderte, deutlich individualisierte Eigengeltung. Ebenso gewinnt die machtvolle, geschlossene Persönlichkeit Arnold Schönbergs einen erhöhten Sinn und universellere Bedeutung durch die Wirksamkeit derer, deren Genie er zu entdecken und zu leiten wusste.⁸⁸⁷

Schönberg reagierte auf diesen enthusiastischen Vorschlag Leibowitz' höchst empfindlich und entgegnete:

⁸⁸⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.12.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection), im Original unterstrichen.

⁸⁸⁷ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 10 f.

Wüsste ich nicht, dass Sie ein wirklicher Freund von mir sind, so müsste ich eigentlich sehr böse sein, dass Sie mich vor die Notwendigkeit stellen, mit der Pistole an der Brust, eine so unangenehme Entscheidung zu treffen.

Ich habe bereits einmal diese Entscheidung gegenüber getroffen, dass ich es nicht wünsche, dass auf einer Platte von mir auch andere Sachen sind. Meine Gründe sind, dass wenn ich endlich, nach so langem Warten, den Raum bekomme um meine Werke bekannt zu machen, dass ich absolut entschlossen bin diesen Raum für jeden Quadratcentimeter zu verteidigen und nichts davon abzugeben.

Es tut mir furchtbar leid, dass das sich eventuell scheinbar gegen meine alten Freunde wendet- in Wirklichkeit tut es das nicht. Sie müssen eben auch so lange warten wie ich gewartet habe. Ich kann Ihnen darin nicht helfen. Also noch einmal Nein, absolut Nein.⁸⁸⁸

Die heftige Reaktion Schönbergs diesen Vorschlag betreffend kam für Leibowitz völlig unerwartet, denn er sah sein Vorhaben aus einer ganz anderen Perspektive. Das Ziel seiner Arbeit war es bis dahin gewesen, das Werk Schönbergs und dessen Schüler dem Publikum zugänglich zu machen, sei es durch Konzerte oder durch seine Dozententätigkeit wie beispielsweise bei den Darmstädter Ferienkursen. Da nun die Möglichkeit bestand, mittels Plattenaufnahmen eine weitaus breitere Öffentlichkeit zu erreichen als es durch Konzerte möglich war, wollte er diese Gelegenheit nutzen. So bemühte sich Leibowitz, sein Anliegen Schönberg näher zu erklären:

Auch lag mir die Idee fern Ihnen, lieber Meister, irgend ein wenig- und sei es noch so wenig- Platz wegzunehmen, da ich, einerseits, so viele Werke von Ihnen wie möglich aufnehmen will und, andererseits, die beiden Werke von Berg und Webern so wie so aufgenommen habe. Es

⁸⁸⁸ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 3.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

schien mir nur- aus rein sentimentalen Gründen- schön die Drei Namen zum ersten Male zusammen herauszubringen.⁸⁸⁹

Auch Ross Russell gegenüber bekräftigte Schönberg seine Meinung. Weiters meinte er:

I do not want to depend on the attractiveness of other people's [!] music, nor suffer from their failure to be attractive. [...] I have written myself already to Leibowitz. He is certainly a good friend of mine. But there is one serious misunderstanding: He believes in the school of atonality, but I believe only in the music. Webern and Berg are to me great composers, I would almost say: in spite of their belonging to the method of composing with twelve tones.⁸⁹⁰

Daher war Schönberg sehr zufrieden, als Russell sich in dieser Hinsicht nach seinen Wünschen richtete und jeweils auf einer Platte ausschließlich Kompositionen Schönbergs zuließ. Leibowitz gegenüber zeigte er sich aber verärgert und stellte die Mutmaßung an, dieser hätte sich mit der Tatsache, der Freund dreier Komponisten zu sein, zuviel zugemutet:

Vielleicht muss jeder wie ich einen einzelnen Freund haben, der ihm und zwar ausschließlich ganz allein gehört. Ich wollte Sie wären dieser Freund, aber Sie müssten unbedingt darauf verzichten so weit von meinen direkten Wünschen abzuweichen, oder, wenn Sie mich recht verstehen, überhaupt abzuweichen von meinem direkten Wünschen Sie verstehen also, dass ich die Rekordierung die Sie gemacht haben, nicht Herrn Russell empfehlen kann.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 1.1.1949 [1950] zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁹⁰ Brief von Schönberg an Ross Russell, Los Angeles, 3.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁹¹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 16.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Schönberg bezog sich dabei auf die Besetzung der *Ode* durch Leibowitz mit einer Frauenstimme, in jenem Fall mit Ellen Adler, die von Schönberg nicht vorgesehen war. Denn die Rolle des Sprechers war von Schönberg im Bassschlüssel notiert worden. Schönberg erklärte Russell, dass er dabei an einen Bariton gedacht hatte:

I have written this piece for a Baritone--for a man\'s voice, and I am afraid he has had it spoken by his wife, which is quite wrong, because I am quite sure that was always consciously composing it for a man\'s voice, and when I wrote high notes above, I was feeling that below this there is a low voice, and when I wrote low instruments below the man\'s voice it was certainly not to be below a woman\'s voice. Now, I must hear it, and I cannot tell you in advance whether I would agree.⁸⁹²

Letztendlich schien es bei der Frage, wie die Sprechstimme der *Ode* besetzt werden sollte, ein gravierendes Missverständnis zwischen Leibowitz und Schönberg gegeben zu haben. Von seinem ersten Besuch in Los Angeles 1947 berichtet Leibowitz von dem Vorschlag Schönbergs, die *Ode* mit einer Frauenstimme auszuprobieren, da die Männerstimme zu laut wäre.⁸⁹³

Die Ode mit einer Frauenstimme zu machen glaubte ich dürfen zu können, weil mir schien dass sie selbst es mir im Gespräch vorgeschlagen hatten. Hier muss ein Misverständnis [sic!] vorliegen, aber Sie können mir glauben dass ich nicht dachte etwas Unrechtes zu tun. Ich kann nur sagen dass es mir jetzt Leid tut.⁸⁹⁴

⁸⁹² Brief von Schönberg an Ross Russell, Los Angeles, 13.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁹³ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 22.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁹⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 13.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Leibowitz hatte diesen Vorschlag, wie sich zeigte, sehr wörtlich genommen, worin offensichtlich der Irrtum lag. Über die Aufnahme der *Ode* hatte Leibowitz Schönberg zwar informiert, aber diesen nicht explizit um sein Einverständnis gebeten. Leibowitz begründete diese Vorgehensweise damit, er sei über die lang erhoffte Gelegenheit, ein Werk von Schönberg auf Schallplatte aufzunehmen, so erfreut gewesen, dass er in seiner Begeisterung Schönberg nicht um Erlaubnis gebeten hat, da er dessen Einverständnis doch voraussetzte. Leibowitz bereute sein Verhalten und erkannte, dass die Dinge wohl viel komplizierter waren, als er zuvor angenommen hatte. Gleichzeitig sind hier die fehlenden direkten Kommunikationsmöglichkeiten zu berücksichtigen, die derartige Missverständnisse noch begünstigten wie eine sich oftmals überschneidende Korrespondenz oder verloren gegangene Briefe.

Schönberg teilte Leibowitz mit, dass er bedauerte, dessen besagte Aufnahme der *Ode* nicht zulassen zu können. Gleichzeitig machte er ihm das Angebot für eine neue Aufnahme der *Ode* in New York, falls sich ein geeigneter Sprecher dafür fände⁸⁹⁵ und lud Leibowitz zudem für Dirigate nach Los Angeles ein:

Ich wäre sehr begeistert, wenn Sie hierher kämen, nach Los Angeles und würden die neue Rekordierung der *Ode* dirigieren, oder wenn Sie den Survivor aufführen könnten. Ich wüsste niemanden besser, und vielleicht nur der einzige Deutsch, dem ich auch so etwas anvertrauen würde. Also nehmen Sie das nicht als etwas unfreundliches, sondern ich kann Ihnen nicht helfen- ich bin in diesen Dingen wirklich unerbittlich.⁸⁹⁶

⁸⁹⁵ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 7.2.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁹⁶ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 16.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Diese Zusage zur neuen Aufnahme der *Ode* zog Schönberg jedoch Anfang März wieder zurück, denn in der Zwischenzeit beabsichtigte er, diese selbst zu leiten. Dafür gab er folgende Gründe an:

But now I have spent much time to prepare for a recording of the Ode, for two reasons. First, Leibowitz' arrangement must not be, even for a short time, the only presentation of this work. Secondly, do not forget that I am 75, that I do not know how long I will live and will be able to present my music myself, rather than in a poor transcription.⁸⁹⁷

Als Leibowitz von dieser Mitteilung hörte, war ihm diese nicht nur willkommen, er begrüßte sie vielmehr. Für ihn war ohne Zweifel Schönberg „ja schliesslich der beste Interpret seiner eigenen Musik.“⁸⁹⁸

Eine nicht zu unterschätzende Rolle bei diesen Verhandlungen über die Dirigate der Plattenaufnahmen von Schönbergs Kompositionen nahm das Konkurrenzdenken innerhalb des Schönberg-Kreises ein, welches Schönberg durch die Exklusivvergabe der Einspielungen seiner Kompositionen an Leibowitz nicht forcieren und somit herausfordern wollte. Viele Schüler, die noch vor der Emigration Schönbergs aus Europa persönlichen Unterricht bei Schönberg hatten, goutierten den Einfluss und das Renommee Leibowitz', der zumal kein direkter Schüler von Schönberg war, nicht.⁸⁹⁹ Schönberg wurde von seinem Kreis immer über in Europa stattfindende Aufführungen seiner Kompositionen informiert. Er

⁸⁹⁷ Brief von Schönberg an Ross Russell, 3.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁸⁹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 25.2.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁸⁹⁹ Brief von Schönberg an Ross Russell, 3.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

hatte aber noch keine von Leibowitz' eingespielten Aufnahmen hören können und somit war es ihm bis zu jenem Zeitpunkt gar nicht möglich gewesen, sich darüber ein eigenes Urteil zu bilden.

I am ready to cooperate in every respect which does not violate my artistic beliefs. When you ask me to have Mr Leibowitz record all of the works which you name, I am not in the position to agree unrestrictedly. I have not yet heard one performance of Leibowitz, but I have heard of many disrespectful violations of my distinct indications. Besides, I have many friends, who would be offended, for no reason at all, if they were excluded from recording my works. I must tell you that I have at first to hear at least one or two of Leibowitz's recording, before I can admit more recordings by him. And he must promise to be true to the letter of my manuscripts.⁹⁰⁰

So war es verständlich, dass Schönberg die Aufnahme der *Ode* vor Bewilligung zu hören verlangte. Leibowitz selbst stellte hingegen nie die Forderung, das Werk Schönbergs exklusiv einzuspielen.⁹⁰¹ In erster Linie ging es ihm darum, dass die Musik Schönbergs überhaupt zu Gehör gebracht wurde, was nicht unbedingt unter seiner Leitung erfolgen musste. Da aber in jenen Jahren kaum Plattenaufnahmen mit Schönbergs Musik existierten und er sich für dessen Werk einsetzte, war er immer bereit, diese Aufgabe zu übernehmen.

Nochmals ist darauf hinzuweisen, dass all die von Schönberg angeführten Aussagen nicht bedeuteten, dass dieser Leibowitz' fachliche Qualitäten und dessen Einsatz für sein Werk nicht zu schätzen wusste. Denn im selben Brief, den er an Ross Russell sandte, drückte er mit folgendem Wortlaut seinen Dank aus:

⁹⁰⁰ Ebd.

⁹⁰¹ Brief von Ross Russell an Schönberg, New York, 18.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Finally, I cannot end this letter without expressing my great sati[s]faction, or rather admiration, for the unselfishness of the six composers: Rene Leibowitz, Lou Harrison, Ben Weber, John Cage, Edgar Varese and David Diamond who have the nobless to act against their own interest in favor of mine. Tell them please, my thanks.⁹⁰²

Immer wieder betonte er Leibowitz' besondere Fähigkeiten als Komponist oder Dirigent. Doch gefiel ihm nicht, dass Leibowitz sich so weit von seinen Vorstellungen als Komponist entfernte: „You know, I think very much of Leobowitz [!]. He is very capable and an extremely talented conductor and composer, and has done very much for me, but I think he deviates too often from the direct orders of the composer.“⁹⁰³

7.1.3. Misstimmungen: *Survivor from Warsaw*

Aus der vorangegangenen Darstellung ist ersichtlich, dass das Verhältnis zwischen Schönberg und Leibowitz nicht reibungslos verlief. Diese Entwicklung ist in der betreffenden Korrespondenz ab dem Jahr 1949 zu beobachten. Unstimmigkeiten mit Schönberg waren nichts Ungewöhnliches und der Umgang mit ihm war mitunter schwierig, wenn man Berichten seiner Schüler Glauben schenkt. Dass Leibowitz nicht alleine dastand, zeigen Darstellungen von Schönbergs nahem Umfeld in den USA, die ebenfalls von Misstimmungen und Differenzen mit Schönberg handeln.⁹⁰⁴ Das wechselnde Verhältnis wird

⁹⁰² Brief von Schönberg an Ross Russell, 3.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹⁰³ Brief von Schönberg an Ross Russell, Los Angeles, 13.1.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹⁰⁴ Vgl. dazu Briefe von Leonard Stein an Leibowitz, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

beispielsweise im Briefwechsel zwischen Anton Webern und Heinrich Jalowetz sehr gut ersichtlich.⁹⁰⁵ Bei Leibowitz im Speziellen war Schönberg mit der Art und Weise von dessen Einsatz nicht immer einverstanden.

Diese betraf vor allem die praktische Umsetzung seiner Kompositionen in Konzerten. Leibowitz ging es hier vor allem darum, das Werk Schönbergs bei jeder nur irgend möglichen Gelegenheit dem Publikum zu Gehör zu bringen. Dass er dabei oft gezwungen wurde, Kompromisse einzugehen und diese nicht immer seinen Vorstellungen entsprachen, ist für den Leser durch die zahlreich dargestellten Zitate dokumentiert worden. Oftmals mussten Entscheidungen zu Aufführungen sehr rasch getroffen werden und der Briefverkehr bot hier keine ausreichende Kommunikationsmöglichkeit für eine rechtzeitige Verständigung und Reaktion. Zudem kam es häufig vor, dass Briefe verloren gingen oder nur mit großer Verspätung ankamen.

Abgesehen von seiner Aufnahme der *Ode an Napoleon* und dem Vorschlag einer Plattenaufnahme, auf welcher Schönberg, Berg und Webern gemeinsam erscheinen sollten, gab es noch weiteren Anlass für die Verstimmung. Der langjährige Assistent von Schönberg, Richard Hoffmann, gab im Rückblick dazu Folgendes an:

Gerüchte in der Öffentlichkeit, dass Leibowitz für die Instrumentation (Orchesterfassung) des „Survivors“ verantwortlich war. [...] Sch. war empört, als er hörte & las, dass sein Augenleiden so schlecht sei, dass er nicht imstande gewesen war die Orchestrierung selbst zu machen.⁹⁰⁶

⁹⁰⁵ Anton WEBERN, Briefe an Heinrich Jalowetz, hg. v. Ernst LICHTENHAHN (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), Mainz/London/Madrid u.a. 1999.

⁹⁰⁶ Schreiben von Richard Hoffmann an die Verf., 8.1.2005.

Faktum war, dass Leibowitz im Winter 1947 während des Aufenthalts bei Schönberg in Kalifornien die Reinschrift der Partitur unter Aufsicht von Schönberg angefertigt hatte. Schönberg ging jedoch von der Annahme aus, Leibowitz hätte seine Arbeit am *Survivor* in der Öffentlichkeit größer dargestellt als in Wirklichkeit der Fall war. Ursache für diese Vermutung war ein Artikel, der in der Wochenendausgabe der *New York Times* unter dem Titel *The Warsaw Ghetto; Schoenberg Score Recalls Survivors of Battle* am 9. April 1950 erschienen war.⁹⁰⁷ Dieser Artikel war anlässlich der Aufführung des *Survivors* durch die *New York Philharmonics*, die unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos stattgefunden hatte, gedruckt worden. Schönberg hatte als Reaktion auf den Artikel am 12. April 1950 einen Brief an den Verfasser und Herausgeber der *Music Section Sunday New York Times*, Louis Stanley, geschrieben, in dem er meinte, dass dieser nicht richtig über den Beitrag, den Leibowitz bei *Survivor from Warsaw* geleistet hatte, informiert worden wäre. Der originale Wortlaut dazu lautete:

True, Mr. Leibowitz has done an excellent copying job, but not more than that. Because my score contains everything of which every copyist who can handle transposing instruments, can make the score in the conventional form. For more than forty years, all my orchestral works I have written in the condensed form of a particell, containing every minute detail.[...]

While your informer wants to suggests [sic!] that I am nearly blind, one can see that I have full control of my hands and eyes, though fatigue often causes nervous eye troubles. There is no \"musical shorthand\" and no \"declining vision\". I would like very much if you would be so kind to rectify these facts as soon as possible, [wh]ere[sic!] the idea

⁹⁰⁷ Louis STANLEY, *The Warsaw Ghetto. Schoenberg Score Recalls Survivors of Battle*, in: *New York Times*, 9.4.1950, S. X 9.

develops that I am employing orchestrators.⁹⁰⁸

Louis Stanley reagierte erstaunt über den Eindruck, den Schönberg aus seinem Artikel bekam und zeigte sich über dessen Reaktion verwundert, zumal sich die New York Times extra für diese spezielle Komposition einsetzte. Weiters erklärte er Schönberg, dass niemand durch den Artikel auf die Idee gekommen wäre, jemand außer Schönberg selbst hätte den *Survivor* komponiert und orchestriert. Zusätzlich gab er zu bedenken:

If you reread my words, you will see that I explicitly stated that “Schoenberg had penned “A Survivor from Warsaw.”” It is clear from the text that “Leibowitz completed the preparation of the manuscript” only for publication purposes merely by “developing a legible version”. It would have been too complicated and space-consuming to explain to laymen what “particell” meant other than by describing it, as Kurt List did in his article in “Commentary”, November 1948, as “a sort of musical shorthand.”⁹⁰⁹

So fühlte sich Stanley auch nicht veranlasst, den Text in veränderter Form nochmals zu veröffentlichen. Auch Edward Steuermann, der mit Leibowitz gut befreundet war und diesen schätzte, bezog Stellung zu dieser Angelegenheit, indem er die folgenden Zeilen an Leibowitz richtete:

Sie wissen wahrscheinlich auch, dass ich mit vielen Einzelheiten Ihrer Taetigkeit fuer die Schoenberg-Sache nicht einverstanden war, obwohl ich nie an Ihrer Aufrichtigkeit gezweifelt habe. Auch heute kann ich nicht glauben, dass Sie z.B. Ihre Hilfeleistung bei der Herstellung der

⁹⁰⁸ Brief von Schönberg an Louis Stanley, Los Angeles, 12.4.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹⁰⁹ Brief von Stanley an Schönberg, New York, 20.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Partitur des „Survivor“, als Ihre eigene Instrumentierung haben darstellen wollen, bin vielmehr ueberzeugt, dass das Missverständnis auf die Taktlosigkeit und Dummheit des Journalisten, der den Artikel in N. Y. Times geschrieben hat, zurueckzufuehren ist...⁹¹⁰

Als weiteren Grund für den Disput zwischen Leibowitz und Schönberg war eine Aufführung der *Drei Lieder für tiefe Stimme (und Klavier) op. 48* nach den Texten Jakob Haringers anzuführen. Als Leibowitz – wie erwähnt – das Angebot zu einem Konzert für die Pariser Konzertsaison 1948/49 in Paris bekam, wollte er es dazu nützen, Schönbergs Komposition zur Aufführung zu bringen. Leibowitz hatte es sich nämlich zum Ziel gesetzt, in jedem seiner Konzerte zumindest ein Werk Schönbergs in das Programm zu nehmen.⁹¹¹

Die Lieder, die von Schönberg 1933 im strengen zwölfstimmigen Stil in Berlin komponiert wurden, waren durch die politischen Ereignisse beim Komponisten in Vergessenheit geraten und bis 1947 noch nie aufgeführt worden.⁹¹² Da Leibowitz nun die Möglichkeit zu einem Konzert mit seinem Kammerensemble erhielt, hatte er die Idee, eine Bearbeitung für kleines Kammerorchester davon anzufertigen und erkundigte sich bei Schönberg um dessen diesbezügliche Meinung.⁹¹³ Schönbergs Antwort war widersprüchlich: Einerseits befürchtete er, dass diese in Form von Orchesterliedern nicht oft genug aufgeführt werden würden, andererseits hatte er

⁹¹⁰ Brief von Steuermann an Leibowitz, o.O., 12.12.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 091-0090.

⁹¹¹ Rudolf KOLISCH, Einleitung, in: René Leibowitz. 1913-1972, a.a.O., S.3.

⁹¹² ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, Arnold SCHÖNBERG, Drei Lieder für tiefe Stimme (u. Klavier) op. 48 (1933), Einführung, online unter URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=226&Itemid=393&lang=de (22.4.2010).

⁹¹³ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 10.11.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

aber nichts gegen das Unternehmen von Leibowitz einzuwenden.⁹¹⁴ Diese Bedenken entkräftete Leibowitz mit dem Argument, dass dieses Werk umso öfter aufzuführen wäre, wenn es für ein Kammerensemble gesetzt ist.⁹¹⁵ Leibowitz erhielt auch bald, am 14. Mai 1949, die Gelegenheit einer derartigen Aufführung und sandte Schönberg im April 1948 die Partitur seiner in der Zwischenzeit angefertigten Bearbeitung.⁹¹⁶ Schönberg hatte es sich aber mittlerweile anders überlegt und hielt die Aufführung eines Arrangements, das nicht aus des Autors Hand entsprang, vor der Originalversion für unangebracht. Er verlangte daher, die Bearbeitung zu sehen.⁹¹⁷ Leibowitz, der die Partitur an Schönberg gesandt hatte, ging davon aus, dass diese bis Ende April Schönberg erreichen sollte und erklärte: „Mein Plan ist auch, wenn Sie einverstanden sind, das Werk 2 Mal in selben Konzert aufzuführen und zwar das erste Mal in der Originalfassung, das 2te Mal in meiner Instrumentation.“⁹¹⁸ Demzufolge ging Leibowitz durch diese Präsentation der Lieder ganz exakt auf den Wunsch Schönbergs ein, das Werk zuerst in der Originalfassung zur Aufführung zu bringen. Da Leibowitz bis zu seinem Konzerttermin nichts mehr von Schönberg gehört hatte, ging er, nachdem Schönberg ihm ja schon die Erlaubnis gegeben hatte, wohl von der Annahme aus, dass alles in bester Ordnung wäre und brachte die Lieder zur Aufführung. Doch nur

⁹¹⁴ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 1.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹¹⁵ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 6.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁹¹⁶ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 5.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁹¹⁷ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, undatiert, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹¹⁸ Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 15.4.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

wenige Tage nach dem Konzert erreichte Leibowitz ein Brief von Schönberg, welcher besagte, dass er Leibowitz' Bearbeitung der Lieder nicht durchsehen konnte, da das Original nicht auffindbar wäre: „Either Bomart has it or Mr Stein. I don't know who took it away from me.“⁹¹⁹ Indessen hatte Dick Hoffmann Schönberg über die stattgefundene Aufführung der Lieder durch Leibowitz informiert:

Dick Hoffmann tells me that you have in the meantime performed already these songs, I must tell you that I am not fond of this idea. I do not like other hands in my music. Though I am convinced your orchestration will be very good- but it cannot be what I would do.⁹²⁰

Leibowitz, der sich auf die Erlaubnis Schönbergs bezogen hatte, die jener ihm in seinem Brief vom 1. Dezember 1948 gegeben hatte, berichtete über den Erfolg, den er mit der zweimaligen Aufführung der Lieder ausgelöst hatte:

Was Ihre Lieder anbetrifft, so sind sie in beiden Fassungen aufgeführt worden. (Sie waren doch seinerzeit so lieb mir die Erlaubnis zu einer Instrumentation und zu einer Aufführung zu geben) Es war ein sehr großer Erfolg und es haben mich schon 2 Sängerinnen und 2 Konzertgesellschaften um die Lieder gebeten. Ich habe geantwortet, dass ich auf Ihre Zustimmung warten würde, wenn Sie die Partitur durchgesehen haben werden. – Ich glaube wirklich [sic!] nicht, dass Sie irgendeinen Grund haben können mir böse zu sein. Dass meine Instrumentation nicht wie Ihre sein kann, weiß ich. Ich sehe in meiner Arbeit nur den einen VT: Ihre Musik öfter spielen zu können.⁹²¹

⁹¹⁹ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 18.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 23.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Das Beispiel dieser *Drei Lieder für tiefe Stimme (und Klavier) op. 48* zeigt, wie schwierig sich eine geplante Aufführung eines Werks von Schönberg gestalten konnte. Im Gegensatz zu Schönberg war Leibowitz in jenen Jahren in erster Linie als Interpret der Kompositionen Schönbergs tätig und war damit mit Schwierigkeiten des Konzertlebens konfrontiert, die Schönberg nur bedingt nachvollziehen konnte. Da er die Aufführungen aus der Perspektive des Komponisten betrachtete, prallen hier zwei unterschiedliche Ansätze aufeinander. Für Leibowitz gab es nur ein Ziel, nämlich die Musik Schönbergs zur Aufführung zu bringen. Sein Fehler war, nicht wiederholt das Einverständnis Schönbergs eingefordert zu haben. Nachdem Leibowitz einmal gefragt und er eine positive Antwort erhalten hatte, war für ihn dieses Thema erledigt. Durch das unglaublich hohe Arbeitspensum, das er absolvierte, war er in seinem Engagement für Schönberg viel zu beschäftigt, um sich mit wiederholten Anfragen auseinandersetzen zu können. So war er völlig überrascht, als er sich mit dieser Art von Vorwürfen konfrontiert sah. Er setzte verständlicherweise voraus, dass Schönberg über die Aufführung seiner Werke erfreut und zufrieden wäre. Doch Schönbergs Persönlichkeit, die durch Alter, Krankheit und durch das neue Leben in den USA verändert war, ließen eine andere Reaktion – als unter normalen Umständen vorhersehbar – hervortreten.

Das Bild, welches Leibowitz von Schönberg hatte und welches er verehrte, war das von Schönberg aus seiner Zeit in Europa. Durch die Emigration hatte Schönberg eine völlig neue Musikszene und Kultur vorgefunden, in der es um Gewinn ging und Schönbergs Musik nicht zwingend dem Geschmack des amerikanischen Publikums entsprach. Auch der Stellenwert, den Schönberg in den USA in offiziellen Kreisen und bei seinen Schülern einnahm, war ein anderer als in Europa. Durch die neuen Umstände, finanzielle Abhängigkeiten und sein Alter hatte Schönberg eine persönliche Veränderung durchgemacht, die von Leibowitz erst nach seinem zweiten Besuch in Los Angeles wirklich wahrgenommen wurde.

Wie Leibowitz auf die Vorwürfe seitens Schönbergs reagierte, offenbart der folgende Brief, den er als Antwort auf eine an ihn gerichtete Anfrage von Steuermann schrieb. In diesem erklärte er:

Lieber Edward:

Ich brauche Ihnen nicht zu sagen wie sehr wir uns über Ihren Brief gefreut haben, trotz den einigen betrüblichen Angelegenheiten. Aber gerade dass Sie mir so freundschaftlich darüber schreiben „me fait du bien“ und ich werde versuchen Ihnen alles so klar und so aufrichtig zu „erklären“ wie möglich.

Zunächst möchte ich sagen dass, obwohl ich das Gefühl habe nirgends im Unrecht zu sein und dass alle die Missverständnisse und Unannehmlichkeiten wirklich Schoenbergs Schuld sind, ich nur mit den Wenigsten (eigentlich nur mit Ihnen und Kahn) darüber sprechen kann, denn, für den Rest der Welt ist es mir lieber Unrecht als Recht gegenüber Sch. zu haben. Ich weiss nicht genau was Sch. Ihnen gesagt hat, aber die einigen Punkte die Sie in Ihrem Brief erwähnen möchte ich jedenfalls klären. Zunächst der „Survivor“. Nicht nur habe ich nirgends irgend jemanden gesagt dass ich irgend etwas mit der Instrumentation zu tun hatte (ich bin manchmal ganz stolz auf etwas was ich geleistet habe aber niemals auf etwas was ich nicht getan habe), sondern ich habe mich sogar dagegen gewährt als Sch. mich zwang (ohne Übertreibung) meinen Namen und dass [sic!] Datum der Fertigstellung auf das Original der Partitur zu schreiben (wo dieses noch steht). Später fragte mich Kurt List ob ich meinen Namen auf der gedruckten Partitur haben wollte und meine Antwort können Sie erraten. Darauf bin ich auch nicht stolz und wenn ich überhaupt davon spreche geschieht es nur weil der Unterschied zwischen dem was Sch. sagt und meinen Handlungen so gross ist dass ein Mensch wie Sch. diesen Unterschied hätte selber erraten können und sollen. Nun zu der Ode. Believe it or not, es war Sch. selbst der mir den Rat gab das Werk mit einer Frauenstimme zu versuchen. Ich war so verwundert und so überrascht dass wir ein Gespräch von fast einer Stunde darüber gehabt haben. Er sagte mir dass eine Männerstimme zu pathetisch wirkte und die Instrumente übertönte, wogegen eine Frauenstimme das Werk ironisch gestalten würde und sich besser den Instrumenten anpassen könnte. Trotz all dem habe ich mir die Sache länger als ein ganzes Jahr überlegt bevor ich mich zu dieser Lösung entschloss. Leider verneint Sch. dieses Gespräch (bewusst oder unbewusst, das kann ich nicht beurteilen) und so haben wir wieder ein recht unangenehmes

Missverständnis. [...] Ihr Vertrauen in mich ist mir in dieser traurigen Lage besonders wichtig. Glauben Sie nur nicht dass mein vielleicht etwas irritierter Ton irgend ein unechtes Gefühl Sch. gegenüber bedeutet. Was auch passiert ist und noch passieren kann, Sch.. ist und bleibt für mich das wichtigste Geschehen meines Lebens und ich bin glücklich auch nur kurze Zeit seinen Freunden angehört zu haben. Basta...⁹²²

Auch in einem langen Brief an Schönberg bezog Leibowitz Stellung zu den besagten Punkten und fuhr fort:

Ich weiss nicht ob Ihnen diese Erklärungen befriedigend erscheinen werden. Ich bin gerne bereit noch andere, dunkel gebliebenen Punkte, zu erklären, wenn Ihnen noch etwas nicht klar erscheinen sollte. Jedenfalls müssten Sie doch wissen dass ich nie bewusst etwas gegen Ihr Interesse getan habe noch zu tun hoffe. Und nochmals, ich kann nur bereuen wenn irgend eine meiner Taten Ihnen misgefallen [sic!] hat. [...] Natürlich kann ich Ihnen versprechen nichts mehr ohne Ihren Rat zu unternehmen. Das habe ich jedenfalls gelernt. Es wäre doch schade so auseinander zu kommen.⁹²³

Schönberg nahm diese Entschuldigung bereitwillig an und antwortete nur wenige Tage später:

Lieber Freund: Dass Sie sagen, „dass es mir leid tut“, ist mir wichtiger und ist eine bessere Entschuldigung als alle anderen Erklärungen von Missverständnissen. Ich kenne das an und gebe Ihnen Kredit für Ihren guten Willen und Ihrer Freundschaft für mein Werk.⁹²⁴

⁹²² Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 16.12.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC, im Original unterstrichen.

⁹²³ Brief von Leibowitz an Schönberg, New York, 13.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁹²⁴ Brief von Schönberg an Leibowitz, Los Angeles, 15.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Daher beschloss Leibowitz per Flugzeug zu Schönberg nach Los Angeles zu reisen, um mit diesem persönlich über die Angelegenheit sprechen zu können. Im Gepäck hatte Leibowitz die besagte Aufnahme der *Ode an Napoleon*. Am 28. März 1950 kam Leibowitz in Los Angeles an, wo er sich bis zum 4. April 1950 aufhalten sollte.

7.1.4. Eine Woche in Kalifornien: Wiedersehen und Aussprache mit Schönberg

In Kalifornien angekommen, traf Leibowitz auf viele Freunde und Bekannte, die er seit seinem Aufenthalt vom Winter 1947 nicht mehr gesehen hatte. Darunter befanden sich auch Gretel Adorno, Fritz Lang und dessen Frau Lilly Latté.⁹²⁵ Mit Leonard Stein setzte sich Leibowitz gleich nach seiner Ankunft in Verbindung. Dieser hatte Leibowitz schon im Jänner geraten, John Vincent und Robert Nelson bezüglich Vorträge an der *University of California (UCLA)*, Los Angeles, zu kontaktieren. Steins Aussagen zufolge bewunderte Robert Nelson Leibowitz sehr,⁹²⁶ wodurch sich durch Vermittlung von Leonard Stein eine Vorlesung für Leibowitz an der *UCLA* am Nachmittag des 30. März 1950 einrichten ließ.⁹²⁷ Leibowitz erhielt dafür sogar ein Honorar, was in Los Angeles keine Selbstverständlichkeit für Dozenten war.⁹²⁸ Weiters ist der Korrespondenz zu entnehmen, dass zusätzlich einige informelle „Vorlesungen“ beziehungsweise Diskussionsrunden im Haus von

⁹²⁵ Brief von W. Adorno an Leibowitz, 20.1.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

⁹²⁶ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, 10.1.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁹²⁷ Brief von Ross Russell an Schönberg, New York, 18.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

⁹²⁸ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 6.3.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378; vgl. auch Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 22.3.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

Stein stattgefunden haben.⁹²⁹ Desgleichen fand man sich dort am Abend zu Einladungen ein und auch in jenen Stunden stand die Diskussion rund um Musik im Vordergrund.⁹³⁰ Diese Vorlesungen waren laut Leonard Stein ein großer Erfolg, er meinte einige Wochen nach Leibowitz' Abreise:

Although it has been several weeks since you left I must tell you what a tremendous impression you made during your too brief sojourn here. Your intelligence, sincerity and deep conviction have been felt as the utmost by all of us who were fortunate to meet and discuss music with you. I am only regretful that there were not more-especially young people –who could have taken advantage of your presence. But perhaps better arrangements can be made next time-which I hope will not be too long distant.⁹³¹

Auch Richard Hoffmann schrieb am 7. April 1950 einen begeisterten Brief über den Eindruck, den Leibowitz bei ihm und den Studenten trotz seines kurzen Aufenthalts hinterlassen hatte:

Dear René: I feel I must write to tell you how much your short visit meant to me: Your lecture, the brief description of your new book, the Webern rehearsals, your [...] interest in my compositions and even the chats we had, all contributes toward a long-to-be-remembered week. Your lecture at UCLA is already becoming fruit.. at least in the cause of several students to whom I have spoken. Their attitude to music seems to have changed overnight [...].⁹³²

Obwohl Leibowitz auch in Los Angeles wieder nach etwaigen Aufführungsmöglichkeiten gesucht hatte, konnte in dieser Hinsicht kein positives

⁹²⁹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 29.1.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁹³⁰ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 22.3.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁹³¹ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 23.4.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁹³² Brief von Richard Hoffmann an Leibowitz, 7.4.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

Ergebnis erzielt werden. Die berühmten *Roof Concerts* wären dabei zwar eine gute Gelegenheit gewesen, konnten aber dennoch nicht als Möglichkeit in Betracht gezogen werden, da das Konzertprogramm für März schon längst festgelegt und ausgebucht war. Auch die Konzerte der *ISCM* waren in Los Angeles zu jenem Zeitpunkt noch nicht im erforderlichen Maß etabliert.⁹³³ Letztendlich war wohl die kurze Zeitspanne von Leibowitz' Aufenthalt ein entscheidendes Kriterium, wieso es zu keiner Aufführung kam.

Zudem war der eigentliche Grund jener Kalifornien-Reise das Treffen mit Arnold Schönberg gewesen, von dem Leibowitz mit viel Freundlichkeit empfangen wurde. Auch wenn Leibowitz wieder einen freundlichen Umgang erhofft hatte, war ihm „doch die Bestätigung dessen sehr wichtig.“⁹³⁴ Leibowitz, der Ross Russell von den Diskussionen rund um die Aufnahme berichtet hatte, brachte eine Test-Version mit. Ross Russell hatte diese Vorgehensweise brieflich Schönberg angekündigt:

Rene Leibowitz just called me to report that he received a letter from you in which the matter of the French version of the Ode was discussed. He also says that he is leaving for California within a few days, I believe he is to lecture at the UCLA, and that you wish to hear his version of this work. We have a test record of the ODE. Shall I give it to him to bring along?!

⁹³⁵

Russell erhoffte sich zudem, dass Leibowitz Schönberg von den Plänen der Plattenfirma *Dial Records* würde überzeugen können.

⁹³³ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, 10.1.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

⁹³⁴ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 4.4.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁹³⁵ Brief von Ross Russell an Schönberg, New York, 18.3.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

I sincerely hope that you and he will be able to agree on certain parts of the program DIAL has in mind for recording Schoenberg music. It is always difficult to work out arrangements by mail, therefore I feel that when Mr. Leibowitz arrives he will be able to give you a fuller and fairer picture of what I have in mind than my letters can. He has had several long discussions with me and can perhaps convey my enthusiasm and plans.⁹³⁶

Dial Records hatte konkrete Vorstellungen und Vorlagen, die erfüllt werden sollten. Ein Einvernehmen zwischen Plattenfirma und Komponisten zu finden, also in diesem Fall die Wünsche Schönbergs mit denen von *Dial* zu vereinbaren, war für Leibowitz als Dirigent sicher nicht einfach. Ihm ging es vor allem um Möglichkeiten von qualitativ hochwertigen Aufführungen von Schönbergs Musik. Das noch relativ neue Medium der Langspielplatte beabsichtigte er für diesen Zweck zu nützen.

Doch die Aufnahme missfiel Schönberg, auch nachdem er sie kannte, da er in ihr seine Vorstellungen als Komponist nicht verwirklicht sah. Leibowitz zeigte sich über diese Reaktion sehr enttäuscht. Überzeugt von dem Ergebnis seiner Platte hatte er gehofft, dass Schönberg, wenn er diese erst einmal angehört hatte, seine Meinung ändern würde:

[...] es tut mir natürlich leid dass Sie die Platte der Ode nicht befriedigt hat. Ich glaube dass, vielleicht, wenn Sie sich die Platte noch ein oder zwei Mal anhören würden, Sie eventuell Ihre Meinung ändern würden und von der Qualität überzeugt sein würden, aber ich kann natürlich keinen Einfluss darauf üben und werde Ihren Willen vollständig respektieren indem ich keine ähnliche Aufführung dieses Werkes dirigieren werde. Ich möchte Sie nur bitten mir zu glauben dass ich nie bewusst gegen Ihr Interesse gehandelt habe noch handeln werde, dass

⁹³⁶ Ebd.

alles was ich je in Beziehung zu Ihnen und zu Ihrer Musik unternehmen werde nur zu Ihrem Vorteil und in Ihrem Interesse geschehen wird.⁹³⁷

Weiters betonte Leibowitz, dass er sein Können hauptsächlich Schönberg zu verdanken hätte, was er auch immer wieder öffentlich ausgesprochen hätte:

Deshalb bitte ich Sie nicht auf diejenigen zu hören, die aus verschiedenen Klagen über mich zu Ihnen kommen werden. Ich brauche doch nicht Ihnen zu sagen, wie kleinlich die meisten Menschen sind, wie wenig Verständnis es in dieser Welt für alles Echte und Aufrichtige gibt. An solchen Dingen haben Sie doch mehr gelitten als irgend jemand und gerade Ihr Beispiel ist es dass mir beigebracht hat mich nicht um solche Dinge zu kümmern.⁹³⁸

Als Leibowitz am 4. April Los Angeles verließ um wieder nach New York in die Wohnung Stella Adlers zurückzukehren, verfasste er während seines Fluges einen Brief an Schönberg, den er mit folgenden Worten beendete:

Leben Sie wohl, lieber Meister, ich wünsche Ihnen vor Allem gute Gesundheit, gute Arbeit und viel Befriedigung. Bald wieder von Ihnen zu hören (auch wenn nur einige Zeilen) würde mir grosse Freude bereiten. Mit den Herzlichsten Grüßen an Sie und Ihrer Familie, verbleibe ich stets Ihr René Leibowitz.⁹³⁹

Aus dem demonstrierten Abschnitt ist herauszulesen, dass verschiedene Faktoren zum Konflikt mit Schönberg führten. Rudolf Kolisch, mit dem Leibowitz während

⁹³⁷ Brief von Leibowitz an Schönberg, o.O., 4.4.1950, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ebd.

seines USA-Aufenthalts in brieflichen Kontakt stand,⁹⁴⁰ berichtete er eine Woche später bedrückt über das Wiedersehen mit Schönberg:

My stay in L. A. was very interesting. Schoenberg was extremely nice to me, although there were some difficulties due to the awful state he is in. It is a sad thing to say, but I have the impression that he is only interested in one thing which is expressing his anger at something or other. He told me that he would not compose anymore in his life. It all depressed me very much.⁹⁴¹

Obwohl Leibowitz und Schönberg sich im Guten voneinander verabschiedet hatten, bestand nach diesem Zerwürfnis nur noch wenig Kontakt. Die Ursache dafür lag wohl unter anderem an dem schon sehr schlechten Gesundheitszustand Schönbergs. Nachdem Leibowitz noch während seines Aufenthalts in New York Schönbergs Buch *Style and Idea*⁹⁴² erhalten hatte, verfasste er im Mai 1950 eine begeisterte Rückmeldung an ihn. Am 8. September 1950 folgte dann anlässlich des bevorstehenden Geburtstags von Schönberg ein letzter Brief mit Glückwünschen. Nur wenige Monate später verstarb Schönberg am 13. Juli 1951.

Als Leibowitz von Theodor W. Adorno mit folgenden Worten auf die Ereignisse angesprochen wurde, „Ich weiß, dass in der letzten Zeit auch Du, dessen Beziehung zu ihm so wolkenlos war, das Schicksal seiner Freunde teiltest, den Konflikt der Nähe [...]“,⁹⁴³ erklärte er:

Ich war sehr betroffen über den Tod Schoenbergs. Ich muss sagen dass mein Konflikt mit ihm, obwohl ich schon darüber sehr traurig war und

⁹⁴⁰ Vgl. dazu Briefwechsel Rudolf Kolisch - Leibowitz von 15.2.1950 bis 11.4.1950, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁹⁴¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 11.4.1950, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁹⁴² SCHOENBERG, *Style and Idea*, hg. v. Dika NEWLIN, New York 1950.

⁹⁴³ Brief von W. Adorno an Leibowitz, 20.7.1951, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

noch bin, eigentlich nicht viel in meinem Leben gezählt hat. Ich bin stolz darauf zu seinen Freunden gezählt zu haben und wenn es zu einem persönlichen Bruch gekommen ist, dann ist das nicht seine und auch nicht meine Schuld. [...] und stimme mit Dir überein wenn Du sagst dass, mit Schoenbergs Tod, der Geist der heutigen Musik sprachlos geworden ist. Aber ich kann nicht, wie Du, die Persönlichkeit Schönbergs davon trennen. Aber ich glaube doch dass wir alle die uns mit ihm „verkracht“ haben, irgendwie ihn nicht verstanden haben (ebenso wenig wie er uns). Daran ist nichts zu ändern und alle unsere Argumente- so „richtig“, „vernünftig“, „verständnisvoll“ etc. sie auch sein mögen- sind nur ein Element einer Dialektik in der wir wohl kaum zur Synthese kommen können. Ich glaube es handelt sich hier um eine Antinomie die unserem Leben als echtes „Mit-Sein“ gegeben ist und deren Überwindung einzig in der „Nicht-Überwindung“ (d.h. im intentionellen Bruch, im Bewusstsein der Unmöglichkeit) liegt. Ich weiss nicht ob ich mich klar ausdrücke, aber es ist mir als ob gerade die irrsinnige (literal gemeint) Person Schoenbergs mir aus seiner Musik spräche und Du weisst dass ich hiermit keine „Psychoanalytischen Banalitäten“ meine. (Mit diesem Irrsinn kann man natürlich nicht persönlich verkehren und schliesslich haben wir ja auch unseren Irrsinn mit dem Sch. nicht verkehren konnte. Deswegen und trotz allen werde ich immer dankbar sein ihn gekannt zu haben und eine Versöhnung hätte mich, im Grunde genommen, nicht mehr beglückt als das Gegenteil mir Unfreude bereitet hat.⁹⁴⁴

Diese, nur zehn Tage nach Schönbergs Tod an Adorno gesandte Reaktion, gibt deutlich die Sichtweise Leibowitz' über das Vorgefallene zu erkennen. Auch nach dem Tod von Arnold Schönberg stand Leibowitz mit Vertretern des engsten Schönberg Kreises – wie mit dessen Witwe Gertrud Schönberg, Rudolf Kolisch, Erich Itor Kahn, Edward Steuermann, Paul Dessau – weiterhin in teils sehr engem Kontakt, wie es die dazugehörigen Korrespondenzen belegen. Das Werk Schönbergs hatte nichts an seiner Ausstrahlung und Gültigkeit für Leibowitz

⁹⁴⁴ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 23.7.1951, TWA, Br. 877/19, im Original unterstrichen.

verloren und die Dodekaphonie blieb sozusagen seine geistige Heimat. Er setzte, wo immer nur irgendwie möglich, zumindest ein Werk seines Meisters auf das Konzertprogramm.

7.1.5. Aufträge in New York

Nach seiner Ankunft in New York am 4. April 1950 war es Leibowitz möglich, neben dem Wiedersehen seiner dort ansässigen engsten Freunde und Bekannte auch neue Kontakte zu knüpfen. Nahezu täglich traf Leibowitz mit dem Pianisten und Komponisten Artur Schnabel zusammen, der Leibowitz während des Kriegs zur Ausreise zu verhelfen suchte und mit dem Leibowitz sich sehr gut verstand.⁹⁴⁵ Kahn war darüber sehr froh und meinte: „Je suis très heureux que tu as fait amitié avec Schnabel. Il m’a raconté de vos recontres et il t’aime beaucoup.“⁹⁴⁶ (Ich bin sehr glücklich, dass Du Freundschaft mit Schnabel geschlossen hast. Er hat mir von Eurem Beisammensein erzählt und er liebt dich sehr!) Diese Sympathie beruhte auf Gegenseitigkeit, wie Leibowitz bestätigte: „Oui je me suis très bien entendu avec Schnabel et sa nouvelle oeuvre m’a vraiment l’air très bien.“⁹⁴⁷ (Ja, ich habe mich sehr gut verstanden mit Schnabel und sein neues Werk hat mir wirklich gefallen.)

Leibowitz schätzte Schnabels Kompositionen und versuchte, in den darauf folgenden Jahren immer wieder Werke von ihm zu dirigieren wie beispielsweise dessen 1950 komponiertes Werk *Duodecimet*, welches tatsächlich im März 1955 unter der Leitung von Leibowitz in Paris zur Aufführung gelangen sollte. Als sich

⁹⁴⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 5.6.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁴⁶ Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 12.10.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁴⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 17.10.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Schnabel mit seiner Frau im Herbst 1950 in Paris aufhielt, besuchte er dabei Leibowitz. Am 11. Dezember 1950 zog Schnabel darüber folgendes Restimee:

Lieber Herr Leibowitz, auch wir denken mit nie verminderten Vergnügen an die gemütlichen Stunden, die wir mit ihnen in Paris verbringen konnten. Wir hoffen, dass die nächste Begegnung, hier, ebenso erfreulich sein kann, trotz der im Augenblick gefährlich und immer bedrohlicher verpatzten Lage.⁹⁴⁸

Der freundschaftliche Kontakt zueinander sollte bis zum Tod Schnabels am 15. August 1951 und darüber hinaus zur Witwe Therese Behr-Schnabel und deren Kinder bestehen. Leibowitz komponierte im Jahr 1952 anlässlich des Todes von Schnabel die *Fantaisie op. 27* für Klavier, die er mit den Worten *in memoriam Artur Schnabel* einleitete. Dieser Komposition lagen als Motiv die Buchstaben des Namens Schnabel zugrunde.⁹⁴⁹

Neben den Treffen mit Schnabel genoss Leibowitz aber vor allem seine Zusammenkünfte und Gespräche mit Erich Itor Kahn, seinem langjährigen väterlichen Freund. Gleich nach seiner Rückkehr nach Paris sollte er diesem wehmütig mitteilen:

Ihr fehlt uns sehr. Die kleinen Sitzungen in der Früh, mein lieber Erich, haben mir Erinnerungen, Andenken hinterlassen, von denen ich kaum Dinge kenne, die dem gleichkommen. Ich habe den Eindruck, dass jetzt unsere Freundschaft einen Punkt erreicht hat, wo es nicht mehr möglich ist miteinander zu sprechen, aber die wie die Luft zum Atmen geworden ist um zu sagen wie notwendig sie geworden ist.⁹⁵⁰

⁹⁴⁸ Brief von Artur Schnabel an Leibowitz, New York, 11.12.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-1512.

⁹⁴⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 3.4.1952, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁵⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 5.6.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Dieser Brief veranschaulicht sehr gut, wie sehr Leibowitz in Paris seine ihm nahe stehenden Freunde und Diskussionspartner, mit denen er zahlreiche musikalische Fragen erörtern konnte, vermisste. Auch bei Theodor W. Adorno sollte Leibowitz sich über diese Situation beklagen: „Es ist ein Jammer dass dieses ‚beschädigte Leben‘ uns so herumhetzt und dass eine so gut angefangene Freundschaft wie die unsere nicht zu wirklicher Entfaltung kommt. Vielleicht wird es doch eines Tages besser...“⁹⁵¹ Leibowitz verbrachte seine Zeit in New York häufig mit Clara und Edward Steuermann. Dieser Umstand geht aus einem Brief Leibowitz’ hervor, in dem es hieß:

Liebe, liebe Freunde-

Es war recht traurig euch zu verlassen aber die Erinnerungen an die so schön mit euch verbrachte Zeit sind schon sehr viel wert. Das Bewusstsein jetzt zu euren Freunden zählen zu dürfen erfüllt mich nicht nur mit Freude aber auch mit Stolz. Wieder habe ich den Eindruck, lieber Edward, sehr viel von Ihnen gelernt zu haben, reichlichen Vorrat zum Nachdenken von Ihnen erhalten zu haben und dafür bin ich Ihnen wie immer von ganzem Herzen dankbar.⁹⁵²

Während des Aufenthalts von René und Ellen fanden in der Wohnung von Stella Adler einige Einladungen in Anwesenheit der Leibowitz’ statt. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass Frederic Cohen, der Leiter der *Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ISCM)* Sektion USA, bei einer der von Ellen und Stella Adler veranstalteten Partys eingeladen war. Zwar konnte Cohen dieser Einladung nicht folgen, Leibowitz stand mit ihm aber dennoch bezüglich einer Aufführung des *Konzert op. 24* für Kammerensemble von Anton Webern in

⁹⁵¹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 9.7.1951, TWA, Br. 877/16.

⁹⁵² Brief von Leibowitz an Clara u. Edward Steuermann, Paris, 5.6.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

Verbindung, welches Leibowitz für das letzte Konzert einer Reihe der *ISCM* angeboten hatte. Leibowitz erhielt für die Aufführung kein Honorar, da die *ISCM* wenig Geld zur Verfügung hatte.⁹⁵³ Es ist zudem davon auszugehen, dass eine Aufführung von Leibowitz' *Explanation of Metaphors* an der *Juilliard School of Music* stattgefunden hat, bei der Ellen als Sprecherin fungierte.⁹⁵⁴ Denn als Leibowitz dieses Werk im Juli 1950 in Brüssel während der *ISCM* aufführen sollte, meinte er, es wäre kein Vergleich zu New York gewesen. Eine Anfrage bezüglich dieser Aufführung ist von der *Juilliard School of Music* bislang unbeantwortet geblieben.

Im April 1950 reiste Leibowitz von New York aus nach Massachusetts, wo er einen Vortrag über zeitgenössische Musik an der *Brandeis University* im *Massachusetts Institut of Adult Education* hielt. Leibowitz fuhr daher am 25. April nach Boston, wo er in weiterer Folge zu der unweit entfernten Universität gebracht wurde. Der Vortrag fand am darauf folgenden Abend, am Mittwoch, den 26. April 1950, um 20:15 statt und dauerte eine knappe Stunde. Im Anschluss wurde dem Publikum für eine kleine Diskussionsrunde Zeit anberaumt. Nach einem gemeinsamen Abendessen am Campus reiste Leibowitz am nächsten Tag wieder zurück nach Boston und New York.⁹⁵⁵ Dieser Vortrag verlief für Leibowitz sehr günstig, da er zum einen bei den Zuhörern auf großen Erfolg stieß, zum anderen für die von ihm erbrachte Leistung auch ein Honorar erhielt. Nur wenige Tage später erreichte ihn folgendes Schreiben von der Universitätsleitung:

⁹⁵³ Brief von Frederic Cohen an Leibowitz, New York, 14.5.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-0863.

⁹⁵⁴ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., 23.4.[1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.7.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁵⁵ Brief von Alma Mastrangelo an Leibowitz, Massachusetts, 29.3.1950, PSS, RL, Mikrofilm 089-1977.

Dear Mr. Leibowitz:

On behalf of the members of the Adult Education Committee, I wish to express our indebtedness and gratitude to you for your participation in our Contemporary Music Course. As must have been apparent to you, the members of the course enjoyed your lecture immensely and derives the type of information and background which they had hoped to obtain.

As a new institution, we are concerned not only with the prominence of our lecturer, but with the calibre of their presentation as well. The concensus of the audience was that you had set the place for the music course on an exceedingly high level, such as has won plaudits and prestige for the University.⁹⁵⁶

Leibowitz verbuchte durch diesen Vortrag einen guten Erfolg. Daneben wurden während seines Aufenthalts in den USA die Aufnahmen der *Symphonie op. 21*, *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5*, *Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9* von Anton Webern unter Leibowitz' Leitung realisiert. Diesmal waren die Interpreten das Paris Chamber Orchestra und das Pro Arte Quartett.⁹⁵⁷ Weiters entstand die Aufnahme von Weberns *Konzert op. 24*, *Variationen für Klavier op. 27*, *Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 12*, *Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22*. Die Interpreten waren Bethany Beardslee (Singst), Francis Chaplin (VI), Frank Scocozza (Va), Martin Orenstein (Fl), Earl Thomas (Klar), Henry Schuman (Ob), Jack Urban (Trp), J. Clyde Williams (TSax), Edward Erwin (Pos), Pinson Bobo (Hr), Jacques Monod (Kl), René Leibowitz (Dir.) Auch Bergs *Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente* ist aufgenommen worden, wobei wieder Jacques Monod den Klavierpart, Roland

⁹⁵⁶ Brief von Alma Mastrangelo an Leibowitz, Massachusetts, 27.4.1950, PSS, RL, Mikrofilm 089-1997.

⁹⁵⁷ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

Charny den Violinpart übernahm. Wieder leitete Leibowitz das *Paris Chamber Orchestra*.⁹⁵⁸ All diese Aufnahmen sind im März und April 1950 bei *Dial Records* aufgenommen worden und in der Reihe *Contemporary classics* erschienen. Richard Hoffmann erkundigte sich bereits Anfang April nach dem Voranschreiten der Aufnahmen: „How are the recordings for DIAL progressing?“⁹⁵⁹ Für diese Aufnahmen gab es von Seiten Leonard Steins höchste Anerkennung, wie folgender Briefausschnitt zeigt: „Dear René: My congratulations also for the fine performances of the Berg Chamber Concerto and Webern Symphony on records. This is the just opportunity to hear Webern as it really should be played [...]“⁹⁶⁰

Leibowitz war es in New York gelungen, seinem Ziel, der Zweiten Wiener Schule zu einem größeren Bekanntheitsgrad zu verhelfen, einen Schritt näher zu kommen. Von Schönberg erschien hingegen nur ein Werk unter der Leitung von Leibowitz, nämlich die *Ode an Napoleon*, von der letztendlich die Aufnahme mit Ellen Adler, Jacques Monod und dem *Quatuor Villers* im Jahr 1950 bei *Dial* herausgegeben worden war. Die Frage, wieso die Aufnahme dennoch erschienen ist, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

⁹⁵⁸ Vgl.dazu British Library Sound Archive's catalogue, a.a.O.

⁹⁵⁹ Brief von Richard Hoffmann an Leibowitz, Los Angeles, 7.4.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-2082.

⁹⁶⁰ Brief von Leonard Stein an Leibowitz, o.O., undatiert, [1950], PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

7.2. Zurück in Paris – Juni 1950: Verstärkte Tätigkeit als Dirigent

7.2.1. Beruflicher Aufschwung

Leibowitz und Ellen reisten am 17. Mai 1950 von New York ab⁹⁶¹ und kamen Anfang Juni 1950 in Paris an. Die Reise mit dem Schiff wurde von ihnen als angenehm beschrieben: „Die Reise war sehr schön (Schnabel war an Bord und wir haben viel mit ihm geplaudert, was sehr lustig war) und jetzt sind wir wieder hier in Mitten von Plänen, Organisation, viel Arbeit und Schwierigkeiten.“⁹⁶²

Mit dieser Bemerkung bezog sich Leibowitz auf Schwierigkeiten beruflicher und finanzieller Natur. Denn kaum in Paris angekommen, hatte Leibowitz kurzfristig mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, die wiederum durch die hohen Kosten seines mehrmonatigen Aufenthalts in den USA verursacht worden waren. Zusätzlich dazu nahm die internationale politische Situation und die schlechte Wirtschaftslage Einfluss auf Leibowitz' berufliches Leben. Unter anderem waren sechs der Engagements, die Leibowitz beim Rundfunk in Paris, London, Turin und Baden-Baden hätte leiten sollen, kurzfristig abgesagt worden.⁹⁶³ Der vereinbarte Zeitpunkt für diese Engagements ließ sich nicht eruieren. Der Korrespondenz ist jedoch die Bestürzung, mit welcher Leibowitz auf die nach und nach einlangenden Absagen reagierte, abzulesen: „Tu imagine le choc de recevoir ces lettres les unes après les autres, non seulement du point de vue financier – car une grande partie de mes ressources futures en dépendait- mais aussi du point de vue professionnel et

⁹⁶¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 11.4.1950, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

⁹⁶² Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 5.6.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

⁹⁶³ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

artistique.“⁹⁶⁴ (Du kannst Dir den Schock vorstellen, einen Brief nach dem anderen erhalten zu haben: nicht nur vom finanziellen Standpunkt – da ein großer Teil meiner zukünftigen Quellen davon abhängt, sondern auch vom beruflichen und künstlerischen Standpunkt.) Die Situation war so angespannt, dass Leibowitz mit seinem Freund Jean-Paul Sartre darüber sprach, welcher ihm daraufhin den großzügigen Betrag von 50.000 Francs zur Verfügung stellte. Nachträglich erinnerte sich Leibowitz, dass er ohne diese Hilfe tatsächlich wegen Zahlungsunfähigkeit ernsthafte Probleme bekommen hätte.⁹⁶⁵

Diese sich in Paris für Leibowitz ungünstig darstellenden Lebensbedingungen veranlassten ihn dazu, über die Verlagerung seines Wohnsitzes in die USA nachzudenken. Er versprach sich dort als Musiker weitaus mehr Möglichkeiten als in Paris und hoffte, sich dort ein neues Leben aufbauen zu können. Zusätzlich fühlte er sich in Paris auf künstlerischer Ebene zunehmend isoliert und er vermisste seine Freunde und Diskussionspartner Kahn, Kolisch und Steuermann. So entstand die Idee, sich für ein *Fullbright Stipendium* zu bewerben, für welches ihm bei Erhalt 3.000 US-Dollar als Reisekosten in Aussicht standen. Ob Leibowitz diese Idee in die Realität umsetzte und sich tatsächlich bewarb, war bisher nicht zu eruieren. Nachweisbar ist jedoch, dass Leibowitz den mit seiner Lebensgefährtin Ellen gemeinsamen Bekannten Aaron Copland bezüglich etwaiger Unterrichtsmöglichkeiten an amerikanischen Universitäten kontaktierte. Dieser gab ihm zur Antwort:

⁹⁶⁴ Ebd.

⁹⁶⁵ Ebd.

Unfortunately, my own connection with the university is a slight one, and I am, therefore, not in a position to give helpful advice as to where he may best turn for substitute help. Naturally, I am sorry about this because I am enthusiastically behind any investigative work in relation to Weberns compositions and personality. If any further idea should occur to me, I shall of course get in touch with you again. Warmest greetings to Ellen, [...].⁹⁶⁶

Es existierte aber auch ein weiterer Grund für die zahlreichen Absagen zu den von Leibowitz geleiteten Konzerte, der ebenso schwer wog wie die politische und wirtschaftlich schlechte Lage. Der Konflikt und Bruch mit Schönberg hatte sich bereits über die Grenzen der USA hinaus herumgesprochen und auch wenn es zu einer Versöhnung zwischen Schönberg und Leibowitz gekommen war, blieb im Gedächtnis der Konzertveranstalter und Radioanstalten doch vorwiegend die stattgefundene Auseinandersetzung im Gedächtnis. Dazu kam, dass Leibowitz seinerseits keinen Beitrag zur Aufklärung der Situation leistete.⁹⁶⁷ Folgende Worte an Edward Steuermann seien an dieser Stelle nochmals in Erinnerung gerufen:

[...] obwohl ich das Gefühl habe nirgends im Unrecht zu sein und dass alle die Missverständnisse und Unannehmlichkeiten wirklich Schoenbergs Schuld sind, ich nur mit den Wenigsten (eigentlich nur mit Ihnen und Kahn) darüber sprechen kann, denn, für den Rest der Welt ist es mir lieber Unrecht als Recht gegenüber Sch. zu haben.⁹⁶⁸

Doch gerade die Vermeidung jeglicher öffentlicher Stellungnahme in dieser Causa durch Leibowitz hatte sich einschneidend auf sein berufliches Leben ausgewirkt und er hatte in den Monaten seit seiner Rückkehr aus den USA mit

⁹⁶⁶ Aaron Copland an Leibowitz, Palisades, New York, 24.11.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-0907.

⁹⁶⁷ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 16.12.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

⁹⁶⁸ Ebd.

zahlreichen Ärgernissen zu kämpfen gehabt. Als einzig angenehme Zeit seit seiner Ankunft in Paris beschrieb Leibowitz seinen achttägigen Aufenthalt im Spätsommer, den er auf eine Einladung von seinem Schüler André Casanova in einem gemieteten Haus in der Bretagne, in Saint-Briac-sur-mer verbracht hatte. Mit Erörterungen musikalischer Fragen war auch in jenen Tagen Musik die zentrale Beschäftigung.⁹⁶⁹ Im Gegensatz zu dem düsteren Bild, welches Leibowitz Kahn über sein Leben gezeichnet hatte, beschrieb Ellen Adler die Situation als nicht so unerfreulich:

In spite of Rene's black picture we are really quite fine. I am working on a translation of Rene's new book "L'artiste et sa Conscience" which is coming out here in a few days. Sartre has written a long preface for it (which I am now translating).⁹⁷⁰

Ellen Adler sprach damit Leibowitz' neuestes musiktheoretisches Werk *L'Artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique* an, welches bei *L'Arche* verlegt wurde.⁹⁷¹ Sartre, der zu diesem Buch das Vorwort verfasste, hatte nach dem Krieg soziales Engagement auch in der Kunst gefordert. Auf das soziale Engagement in der Musik bezogen, meinte er, dass Musik nur mit Hilfe von Worten Kraft hätte, denn die Geschichte hätte gezeigt, dass die Musik sich mit Text verändert und dies wäre im Zweiten Weltkrieg bewiesen worden. Der Widerstand von Sartre veranlasste Leibowitz in *L'Artiste et sa conscience*, den *Überlebenden aus Warschau* von Arnold Schönberg als Beispiel dafür anzuführen, dass Musik

⁹⁶⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁷⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1950, handschriftlicher Zusatz von Ellen Adler, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁷¹ LEIBOWITZ, *L'Artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*, Paris 1950.

sich engagieren kann und zwar durch das gesprochene Worte und die Musik. Schönbergs Gebrauch der Sprechstimme erlaubte Leibowitz, den Text in seine Überlegungen mit einzubauen, wodurch eine Verbindung zwischen den musikalischen und den nicht musikalischen Anliegen, also dem Text, des Komponisten geschaffen wurde. Für Leibowitz bedeutete das Einsetzen für die radikalen künstlerischen Neuerungen einen integralen Bestandteil an sozialem Engagement. Im Falle vom *Überlebenden aus Warschau* geht die antifaschistische Meinung des Werkes Hand in Hand mit dem kompositorischen Prozess. Schönberg präsentierte in Leibowitz' Einschätzung eine Parabel für den Edelmut als humanen Geist. Wenn der Musiker das Böse überwinden will, müsse er reaktionäre Kräfte überwinden, sowie Schönberg die musikalisch-reaktionären überwunden hat. Mit diesem Buch hatte Leibowitz somit eindeutig Stellung zum damals aktuellen Diskurs zum politischen und sozialen Engagement der Musiker bezogen.

Im Oktober 1950 informierte Leibowitz Kahn von der schwierigen Situation der verschiedenen Radiosender, deren geringe finanzielle Mittel auf Grund der Wiederaufrüstung gekürzt worden waren.⁹⁷² Dennoch bahnte sich durch Dirigate im Radio und vermehrte Plattenaufträge allmählich eine berufliche und damit verbunden finanzielle Verbesserung an. Ende 1950 konnte er Edward Steuermann mitteilen, dass sich die Lage allmählich entspannt hatte und er wieder neuen Projekten entgegensehen konnte:

Hier wird es allmählich etwas besser. Nachdem alle Leute- und gerade die für „Geschäfte“ wichtigen-direkt vor den Geschehnissen „panical“ wurden, Konzerte absagten usw., sieht es so aus als ob sie es jetzt nicht mehr so tragisch ansehen. Ich habe für die nächsten Monate ziemlich

⁹⁷² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 16.10.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

viel vor. Einige Radiokonzerte hier (darunter *Zaide*, eine unvollendete Oper von Mozart), in Holland und in einigen Städten in Italien. Von Schönberg werde ich die „Lichtspielmusik“, den *Survivor*, das Klavierkonzert und *Pierrot* (mit Ellen) machen. Ausserdem nur wenige neue Werke aber wenn Sie Ihre Ouverture fertig haben bin ich immer noch bereit...⁹⁷³

Für diese Konzerte hatte Leibowitz bereits im Juli 1950 mit der Planung begonnen. Die folgenden Monate des Winters 1950/51 und des Frühlings 1951 verbrachte er daher hauptsächlich mit Dirigaten beim Rundfunk. Eines dieser Konzerte sollte Mozarts 1781 komponiertes Singspiel *Zaide* gewidmet sein, welches im Februar 1951 im Pariser Radio stattgefunden und ihm besonders viel Spaß bereitet hatte.⁹⁷⁴ Zudem war er bei internationalen Radios tätig. Das erste Konzert der Saison fand im Oktober 1950 mit dem Orchester von *Radio Bruxelles* statt. Es handelte sich dabei um eines der Konzerte beim Rundfunk, die zunächst abgesagt worden waren und die sodann doch abgehalten werden konnten.⁹⁷⁵ Dabei gestaltete sich das Programm durchaus bunt gemischt. Mit der *Unvollendeten* von Schubert, Leibowitz' Transkription der *Melodien op. 2* von Berg, eine *Fantaisie* für Orchester von Antoine Duhamel und *Gigues et Rondo de Printemps* von Debussy ist zu erkennen, dass Leibowitz nun verstärkt auch Werke von Komponisten, die nicht der Zweiten Wiener Schule angehörten, in seine Programme aufgenommen hatte.

Leibowitz war für die Veranstaltung der Konzerte aktiv an die Radiosender herangetreten. Aus der Korrespondenz zwischen ihm und Henry Barraud, Präsident

⁹⁷³ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 16.12.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

⁹⁷⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.7.1950; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 16.10.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁷⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 16.10.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

des Musikrates des Französischen Rundfunks, geht hervor, dass sich Leibowitz mit konkreten Programmvorschlägen zu Konzerten, die unter seiner Leitung stattfinden sollten, an Barraud gewandt hatte. Diese Vorschläge wurden dann zu Beginn des Jahres 1951 von Barraud an das Musikkomitee vorgebracht.⁹⁷⁶ Leibowitz war vom beidseitigen Gewinn seiner Programme überzeugt und gab an, für den internationalen Ruf des Radiosymphonieorchesters Paris einen Beitrag leisten zu wollen. Dabei verwies er gleichzeitig auf die kommerziellen Möglichkeiten der Einspielungen. Ziel seiner Programme sollten die besten internationalen musikalischen Produktionen sein, welche in einer möglichst hohen Anzahl von Sendungen zu Gehör gebracht werden sollten.⁹⁷⁷ Die Argumente von Leibowitz schienen zu überzeugen, denn er übernahm in weiterer Folge zahlreiche Dirigate beim Pariser Radio, dem so genannten *Radio Française*.⁹⁷⁸ Am 8. Juni 1951 fand dort – wie der derzeitigen Quellenlage zu entnehmen ist⁹⁷⁹ – schließlich eine Aufführung des *Pierrot lunaire op. 21* und der *Serenade* von Schönberg statt.⁹⁸⁰ Dieses Konzert, das bereits für Ende Juni 1950 angesetzt und aus terminlichen Gründen um ein Jahr verschoben werden musste, änderte die Position von Leibowitz beim Pariser Radio maßgeblich.⁹⁸¹ Denn die Aufführung des *Pierrot lunaire* löste sowohl beim Publikum als auch bei Konzertveranstaltern begeisterte Reaktionen aus. Robert Ruthenfranz, künstlerischer Leiter des Ruhr-Kammerorchesters, beschrieb seinen Eindruck mit den Worten:

⁹⁷⁶ Brief von Henry Barraud an Leibowitz, Paris, 9.2.1951, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0098.

⁹⁷⁷ Brief von Leibowitz an Henry Barraud, Paris, 6.4.1951, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0098.

⁹⁷⁸ Brief von Dessau an Leibowitz, Mai 1953, PDA 1888.2, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 30.

⁹⁷⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 21.5.1951, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁸⁰ Ebd.; vgl. auch Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 8.1.1951, TWA, Br. 877/17.

⁹⁸¹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 5.6.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Sehr geehrter Herr Leibowitz,
 gelegentlich meines Besuches in Paris hatte ich die Freude, unter Ihrer Leitung eine ausgezeichnete Aufführung von Schönberg's PIERROT LUNAIRE zu hören. Die ausgeglichene Manier des Zusammenspiels hat mich ebenso erfreut wie die klangliche Delikatesse und technische Fertigkeit Ihres kleinen Orchesters.- Bei dem Anhören der Werke ist in mir der Wunsch aufgetaucht, auch einmal mit einem Werk in Ihren Programmen des Club d'essai genannt zu werden.⁹⁸²

Dank dieser erstklassig verlaufenen Aufführung bekam Leibowitz einerseits vermehrte Konzertaufträge für die folgende Saison. Andererseits stand er deswegen im Gespräch für die Gründung eines Kammerorchesters, welches er in weiterer Folge dirigieren sollte. Die Verhandlungen waren schwierig, da Leibowitz keinerlei Kompromissbereitschaft zeigte. Erich Itor Kahn gegenüber erklärte er: „Wenn dieses klappen sollte, dann wird es uns allen ein klein wenig besser gehen. Aber es ist schwer so etwas ohne Kompromisse zu erreichen und die Selbständigkeit ist doch immer noch das wichtigste.“⁹⁸³ Letzten Endes gelang es Leibowitz seine Zielsetzung in den Verhandlungen umzusetzen und erhielt zudem ein Mitspracherecht für ein neu zu gestaltendes Musikprogramm.

Grâce à cela ma situation à la Radio s'est renforcée, j'aurais plus de concerts la saison prochaine que cette saison et je suis en pourparlers en ce moment pour la fondation d'un nouvel orchestre de chambre (36 musiciens, tous auditionnés par moi) que je dirigerai toute la saison prochaine en lui créant un répertoire riche et varié (beaucoup de Haydn

⁹⁸² Brief von Robert Ruthenfranz an Leibowitz, Witten, 4.7.1951, PSS, RL, Mikrofilm 090-1335, im Original Großschreibung.

⁹⁸³ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 9.7.1951, TWA, Br. 877/16..

et de Mozart, Bach, Beethoven et beaucoup de „modernes“ connus et non).⁹⁸⁴

(Dank dem wurde meine Situation beim Radio gestärkt, ich werde in der nächsten Saison mehr Konzerte haben als bisher und ich bin ein Berater in diesem Moment für die Gründung eines Kammerorchesters (36 Musiker, die alle von mir ausgesucht werden und die ich nächste Saison alle dirigieren werde , indem ich ein reiches und vielfältiges Programm kreierte (viel von Haydn und Mozart, Bach, Beethoven und viel Modernes, Bekanntes und Unbekanntes.)

Mit dem Kammerorchester der *Radiodiffusion française*, dessen künstlerischer Leiter er bis Ende der 50er Jahre war, führte er in der darauf folgenden Saison Kompositionen wie beispielsweise Schönbergs *Lichtspielmusik*, *Pierrot lunaire*, die *2. Kammer-symphonie* und die *Fünf Orchesterstücke op. 16*, Weberns *Passacaglia*, die *Fünf Stücke für Orchester op. 10*, dessen *Symphonie op. 21* und Bergs *Weinariae* auf. Fast ein Jahr nach der Aufführung des *Pierrot lunaire* fand am 31. Mai 1952 ein Konzert mit Schönbergs *Klavierkonzert* und dem *Survivor from Warsaw* im französischen Rundfunk statt.⁹⁸⁵ Es waren darunter aber auch beispielsweise Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

Bei einigen dieser Aufführungen arbeitete Leibowitz mit seiner Lebensgefährtin Ellen zusammen. Diese hatte sich während ihres Zusammenlebens zu einer glühenden Anhängerin der Zweiten Wiener Schule entwickelt und sollte in den kommenden Jahren als Interpretin einige Aufführungen Schönbergs unter der Leitung von Leibowitz bestreiten. Ihre intensive Beschäftigung in diesem Genre spiegelt sich in ihrem Bedauern wider, dass sie den *Pierrot lunaire*, den sie sowohl

⁹⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 10.7.1951, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁸⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 3.4.1952, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

in englischer als auch deutscher Sprache studiert hatte, aufgrund der großen geografischen Distanz nicht mit Erich Itor Kahn oder Edward Steuermann durchgehen konnte, um deren Vor- und Ratschläge als anerkannte Schönberg-Interpreten zu hören.⁹⁸⁶ Bedingt durch ihr großes Interesse für diese Musik brachte sie das nötige Verständnis für Leibowitz' Engagement und die daraus resultierenden schwierigen Lebensverhältnisse auf, was Leibowitz sehr zu schätzen wusste. Er erhielt somit Unterstützung und Rückhalt aus seinem engsten privaten Umfeld. Selbst mit seiner ehemaligen Frau Françoise war das Verhältnis aufgrund der gemeinsamen Tochter Tamara sehr positiv. Am 21. Mai 1951 teilte Leibowitz Erich Itor Kahn voll Freude mit, dass Françoise mit ihrem neuen Partner einen Sohn erwartete „und die ganze Welt gut“ ginge.⁹⁸⁷

7.2.2. Plattenaufnahmen

Aus der vorangegangenen Darstellung ist ersichtlich, dass Leibowitz in Relation zu den Jahren davor nur wenige Konzerte dirigierte. Grund dafür war seine verstärkte Tätigkeit als Dirigent für Aufnahmen zahlreicher Langspielplatten, mit deren Arbeit er schon in New York begonnen hatte. Hier ist besonders die Plattenaufnahme des *Pierrot lunaire op. 21* hervorzuheben, die noch 1951 entstand und den Erfolg der Konzertaufführung fortsetzte. Für die Aufnahme verantwortlich zeichnete wieder die amerikanische Plattenfirma *Dial Records*. Interpreten waren das Pariser Kammerensemble, der Flötist Jean-Pierre Rampal, der Klarinettenist Ernest Briand, die Bratschistin Colette Lequien sowie der Cellist Sean Barati. Auch

⁹⁸⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 15.9.1950, handschriftlicher Zusatz von Ellen Adler, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁸⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 21.5.1951, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

der Pianist Claude Helffer und die Violinistin Francine Villers nahmen nach bewährter Zusammenarbeit in vielen gemeinsamen Auftritten mit Leibowitz an der Aufnahme teil. Ellen Adler übernahm – wie beim Konzert im Pariser Radio – den Sprechgesang.⁹⁸⁸ Deren Schilderungen ist zu entnehmen, dass der große Erfolg der *Pierrot lunaire*-Aufnahme zahlreiche Artikel in den englischsprachigen Zeitschriften *Sunday Times* und *Herald Tribune* zur Folge hatte. Auch Theodor W. Adorno, der die Aufnahme Anfang Jänner 1952 im Kreis seines Instituts vorgespielt hatte, berichtete von einer begeisterten Reaktion darauf. Besonders beeindruckt hätte ihn der Sprechgesang von Ellen.⁹⁸⁹

Im Gegensatz zu den bei *Dial Records* entstandenen Aufnahmen war das Repertoire nun weit gefächert und beinhaltete weniger Werke der Zweiten Wiener Schule. Unter den Schallplattenaufnahmen, die im Frühling 1951 einsetzten, waren Werke wie Mozarts Singspiel *Zaide*, das Leibowitz mit Hugues Cuenod als Solisten bei Polymusic aufgenommen hatte.⁹⁹⁰ Weiters entstanden Jacques Offenbachs Operetten *Orpheus in der Unterwelt*, *Die schöne Helena*, die Leibowitz mit der Solistin Jacqueline Vitry aufnahm,⁹⁹¹ und Offenbachs *Amour Divins* und *Dis moi, Venus*, bei denen die Sopranistin Janine Linda mitwirkte.⁹⁹² Auch Glucks *Der bekehrte Trunkenbold* in französischer Sprache befand sich unter den Werken, die Leibowitz mit den Sängern Claudine Collart (Sopran), Jean Christophe (Bariton) und Jean Hoffmann aufnahm. Leibowitz arbeitete bei all diesen Produktionen mit dem *Orchestre philharmonique de Paris*, dem Pariser Philharmonischen Orchester,

⁹⁸⁸ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

⁹⁸⁹ Postkarte von W. Adorno an Leibowitz, o.O., 2.1.1952, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

⁹⁹⁰ Vgl. dazu British Library Sound Archive's catalogue, a.a.O.

⁹⁹¹ Ebd.

⁹⁹² Ebd.

deren Veröffentlichung unter dem englischen Label *Nixa Records* in Großbritannien stattfand, zusammen.⁹⁹³

Ein weiteres Label, für das Leibowitz in diesen Jahren Aufnahmen tätigte, war die Plattenfirma *Oceanic*. Für sie nahm Leibowitz das *Flötenkonzert in G-Dur* von Gluck mit dem Flötisten Jean-Pierre Rampal und Corellis *Oboenkonzert in F-Dur* auf, bei dem Pierre Pierlot Solist war. Auch Leopold Mozarts *Kindersinfonie* zählte zu den Werken, die Leibowitz für *Oceanic* aufnahm. Im April 1952 folgte das *Requiem op. 48* von Gabriel Fauré mit Nadine Sauterau als Sopranistin und Bernard Demigny als Bariton.⁹⁹⁴ Weitere Aufnahmen waren Albert Roussels *Le festin de l'araignée*, das in Zusammenarbeit mit dem *Orchestre de la Radiodiffusion française* bei der französischen Plattenfirma *Disques Contrepoint* in der Reihe *Musique classique et contemporaine* entstand. Als Beispiele für weitere Werke sind Bizets *Les pêcheurs de perles* (*Die Perlenfischer*), Verdis *Un ballo in maschera* und Glucks *Alceste* zu erwähnen, die beim Plattenlabel *Olympic* aufgenommen wurden. Solisten dabei waren Ethel Semser, Enzo Seri, Bernard Demigny, Jean Mollien, Jean Hoffman und Jean Pierre Rampal.⁹⁹⁵

Diese Aufnahmen fanden sowohl mit dem *Radiosymphonieorchester Paris* als auch mit einem von Frankreichs besten Orchestern zusammen, nämlich dem *Orchestre Philharmonique de Paris* statt. Es wurden an dieser Stelle nur einige Beispiele herausgegriffen, zusammengefasst lässt sich aber ableiten, dass Leibowitz bis 1953 für verschiedene Plattenfirmen wie *Renaissance*, *Oceanic*, *Nixa* oder

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

Disques Contrepoint arbeitete, für deren Aufnahmen er wiederum die unterschiedlichsten Werke dirigierte.

Leibowitz begrüßte diese Aufträge, da er so seinen Lebensunterhalt sichern konnte. Er berichtete seinem Freund Kahn, dass er während des Jahres 1952 sehr viel Arbeit und daher wenig Zeit für Freunde gehabt hätte.⁹⁹⁶ Diese Tatsache wurde auch von Leibowitz' Lebensgefährtin bestätigt, die sich dem gemeinsamen Freund Adorno gegenüber äußerte:

There has been very little social life due to all this work but we did spend a lovely evening at the Kahnweiler- Leiris establishment after a vernisage of one of Kahnweiler's painters. There was a huge dinner, champagne, songs and dancing and everyone got very happy and cheerful.⁹⁹⁷

So bildeten große Abendeinladungen, wie sie Ellen Adler beschrieb, in jenem Zeitraum die Ausnahme. Denn Leibowitz musste sich für die jeweiligen Plattenaufnahmen gründlichst vorbereiten und neben der eigenen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kompositionen fanden zahlreiche Proben mit Sängern statt. Ellen Adler beschrieb die sich vor den Aufnahmen darstellende Situation auf anschauliche Weise: „The house is full of singers from morning to evening who come, rehearse, vocalize, drink coffee and say rather nasty things about other singers. I'm sure the neighbours think that René has become a ‚Professeur de chant.‘“⁹⁹⁸ Dieser Briefausschnitt gibt einen kleinen, aber

⁹⁹⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 25.1.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

⁹⁹⁷ Brief von Ellen Adler an W. Adorno (mit handschriftlichem Zusatz von Leibowitz), o.O., undatiert [Herbst 1951], TWA, Br. 877/20.

⁹⁹⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.5.1953, AdK, PDA 1.74.2044.1.

⁹⁹⁸ Brief von Ellen Adler an W. Adorno (mit handschriftlichem Zusatz von Leibowitz), o.O., [Herbst 1951], TWA, Br. 877/20.

bezeichnenden Einblick in das damalige tägliche Leben von Leibowitz. Unter welchem Aspekt dieser die Arbeit mit den Plattenaufnahmen betrachtete, zeigt folgender Briefausschnitt, den Leibowitz an seinen Freund Dessau richtete:

Also, wie du siehst es geht ganz gut und vieles macht mir grossen Spass daran. Man lernt doch viel (auch fürs Komponieren), man lernt schöne Musik kennen und man verdient Geld dabei (ich muss sagen dass das, nach all diesen Jahren, sehr angenehm ist).⁹⁹⁹

Die Arbeit mit den Sängern erweckte vor allem das Interesse von Leibowitz für zukünftige Theater- und Opernprojekte.

Ich würde gern jetzt in einem Theater was machen, schon wegen der Erfahrung die man dabei bekommt und weil ich so gerne Opern mache und auch so gern mit Sängern arbeite. Verdi habe ich mehr und mehr lieb. Erinnerst Du dich noch daran dass Du mir den „Falstaff“ geschenkt hast (daran traue ich mich noch nicht).¹⁰⁰⁰

Die Aufnahmen blieben in der Öffentlichkeit nicht unbemerkt und fanden große Anerkennung in der internationalen Presse. So verfasste beispielsweise die *New York Times* folgende positive Kritiken über Leibowitz: „René Leibowitz conducts the Paris Philharmonic Orchestra and Chorus...Mr. Leibowitz' reading of the score ist judicious and well paced. (Alceste by Gluck)“,¹⁰⁰¹

L' ivrogne corrigé (The Reformed Drunkard). René Leibowitz who had a hand in preparing the opera so it could be put on a single twelveinch

⁹⁹⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.5.1953, AdK, PDA 1.74.2044.1.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ *New York Times*, 3.8.1952, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

disk, is the excellent conductor. He leads the Paris Philharmonic and a group of expert soloists.¹⁰⁰²

Weiters:

Verdi's *Un Ballo in Maschera* conducted by René Leibowitz with the Paris Philharmonic Chorus and the Orchestre Radio-Symphonique de Paris. Italian opera as performed by Frenchmen is usually stimulating, vigor and sparkle under Mr. Leibowitz baton...One's conclusion is that they do as handsomely by Verdi in Paris as in Milan.¹⁰⁰³

Und „Ravel's *L'heure Espagnole*...under the baton of the indefatigable René Leibowitz.. The delightful one – the opera is performed expertly under Mr. Leibowitz direction.“¹⁰⁰⁴

Auch der *High Fidelity* wusste Positives über die Platteneinspielungen durch Leibowitz zu berichten: „Offenbach- *Orphee aux Enfers* vocal soloists, chorus and Paris Philhamonic Orch.; René Leibowitz, conducting..Everyone is thouroughly trained, and Mr. Leibowitz' breakneck drive is exhilarating.“¹⁰⁰⁵ „Ravel's *L'Heure Espagnole*...René Leibowitz conducts with faultless verve.“¹⁰⁰⁶

Least familiar...is the Schubert First, a work which ought to be heard more frequently. Both it and the Bizet Symphony-the latter now much used as ballet music- are accorded spirited readings by the veratile Leibowitz (Schubert, *Symphonie No. 1 in D Major*, Bizet, *Symphony in C major*).¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰² *New York Times*, 17.8.1952, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰³ *New York Times*, 25.1.1953, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰⁴ *New York Times*, 8.2.1952, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰⁵ *High Fidelity*, Sommer, 1952, 1952, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰⁶ *High Fidelity*, July/August, 1953, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰⁷ *High Fidelity*, July/August, 1953, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

Und die *Saturday Review of literature* schrieb 1953: „Berlioz’s Lelio...with the ubiquitous Rene Leibowitz conducting...Leibowitz and his numerous forces play, speak, and sing it with care and verve, and anyone who remains unconverted to Berlioz should listen carefully.”¹⁰⁰⁸

Aus den angeführten Beispielen ist die Entwicklung Leibowitz’ in seiner Tätigkeit als Dirigent bemerkbar. Hatte er zu Beginn vorwiegend Werke der Zweiten Wiener Schule geleitet, um diese überhaupt einmal zu Gehör zu bringen, dirigierte er nun mit großem Erfolg Werke der unterschiedlichsten Epochen und Stilrichtungen. Seit 1951 hatte Leibowitz rund vierzig Platten aufgenommen und war dabei in seiner Karriere als Dirigent erfolgreich wie nie zuvor. Sowohl Publikum und Fachkreise als auch die internationale Presse reagierten auf seine Aufnahmen mit positiver Kritik, was ihn schon bald zu weiteren interessanteren Projekten führte.

Eines dieser Projekte war ein Vertrag, den Leibowitz im April 1953 mit der Plattenfirma *VOX* für die Dauer von zwei Jahren abgeschlossen hatte.¹⁰⁰⁹ Bis zu jenem Zeitpunkt hatte er nur für kleine Plattenfirmen gearbeitet. Ein Vertrag, dessen Laufzeit auf so lange Dauer festgelegt war, bedeutete seine finanzielle Absicherung und war demzufolge ein großer Schritt in Leibowitz’ Karriere. Paul Dessau schilderte er diese berufliche Veränderung mit den Worten:

Was uns hier anbetrifft, so habe ich Dir eigentlich nur gutes zu berichten. Gesundheitlich geht es uns allen recht gut und materiell endlich auch. Ich persönlich mache jetzt „Karriere“ (wenigstens ist es ein guter Anfang). Ich dirigiere sehr viel und- glaube ich- besser und besser: hauptsächlich Platten. Du kannst Dir gar nicht vorstellen wie

¹⁰⁰⁸ *Saturday Review of literature*, 26.12.1953, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁰⁹ Brief von Leibowitz an Schlee, Paris, 21.4.1953, Historisches Archiv der UE.

viele ich seit 2 Jahren gemacht habe (etwa 40). Alles mögliche aber nur gute Sachen zum Beispiel Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ und „Die schöne Helene“; Bizets „Perlenfischer“, Verdis „Maskenball“; Mozarts „Zaide“, Glucks „Alceste“ (alle die ganzen Opern), Symphonien von Beethoven, Schubert, Bizet, Konzerte, Kantaten auch moderne Werke (von Schönberg „Pierrot“- mit Ellen als Sprecherin, Klavierkonzert, „Survivor“ usw., usw.). Ich habe gerade einen exklusiven Vertrag mit einer grossen Firma (Vox) abgeschlossen für zwei Jahre: minimum 15 Platten, [...] und 3% Royalties für jede Platte die über 2500 Exemplare verkauft wird. Auf diese Weise kann ich ganz ruhig leben und weiss genau was ich zu tun habe.¹⁰¹⁰

Der Vertrag legte fest, dass er innerhalb von zwei Jahren nicht mehr als acht Monate für Plattenaufnahmen investieren musste. Auf dem Programm standen Werke wie etwa Klavierkonzerte Mozarts, das *Violinkonzert* von Alban Berg, eine *Rossini-Oper* und Werke von Brahms und Prokofieff. Außerdem hatte Leibowitz nach langen Verhandlungen erreicht, dass unter den aufzunehmenden Platten auch *Mahler-Lieder* oder Webers *Oberon* waren.¹⁰¹¹ Für Leibowitz hätte dieser Vertrag eine entscheidende Veränderung in seinem Leben bringen können, da sein Einkommen für die nächsten Jahre gesichert gewesen wäre.¹⁰¹² Aber der stabile berufliche Zustand war nur von kurzer Dauer. Denn trotz der Lukrativität seines Plattenvertrages mit *VOX* hatte Leibowitz diesen nach sehr kurzer Zusammenarbeit wieder gelöst. Zwar machte er sich im Hinblick auf seine finanzielle Situation Sorgen, dennoch war die Arbeitssituation für ihn so unerträglich, dass er die

¹⁰¹⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.5.1953, AdK, PDA 1.74.2044.1, im Original unterstrichen.

¹⁰¹¹ Brief von Leibowitz an Schlee, Paris, 21.4.1953, Historisches Archiv der UE.

¹⁰¹² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.9.1953, AdK, PDA 1.74.2044.2.

Kündigung des Vertrags beschlossen hatte.¹⁰¹³ Das genaue Datum der Vertragsauflösung ist nicht eruierbar, aber gegenwärtig ist davon auszugehen, dass diese noch vor dem Sommer 1953 stattgefunden haben muss. Als Grund für diesen Bruch gab Leibowitz das Faktum der nicht funktionierenden Zusammenarbeit an. So sind folgende Aufnahmen mit Leibowitz bei *VOX* erschienen:¹⁰¹⁴ von Berlioz „*Lelio ou Le retour à la vie op. 14b*“, bei der als Interpreten das Orchester und der Chor der *Nouvelle Association symphonique de Paris*, der Pianist Keith Humble und der Klarinetist Henri Druart mitwirkten. Weiters von Brahms *Rinaldo op. 50* (PLP 8180) mit demselben Orchester, von Ravel *L'heure espagnole* (PLP7 880) mit dem französischen Radiosymphonieorchester und eine Platte mit verschiedenen Orchesterwerken Ravels, nämlich dem *Bolero*, *Alborada del gracioso*, *Pavane pour une infante défunte*, *La valse* und *Rhapsodie espagnole*. (PLP 8250) Die Zusammenarbeit hatte dabei wieder mit der *Nouvelle Association Symphonique de Paris* stattgefunden.¹⁰¹⁵

Nur kurze Zeit nach der Vertragsauflösung unterbreitete die amerikanische Plattenfirma *Haydn Society* das für ihn äußerst interessante Angebot der Einspielung von Schönbergs *Gurreliedern*.¹⁰¹⁶ Seit Jahren schon hatte Leibowitz verschiedenste Versuche für eine Aufnahme dieses Werkes unternommen. Trotzdem hatte er keine Plattenfirma finden können, die bereit war, die *Gurrelieder* mit den damit verbundenen hohen Produktionskosten zu übernehmen.¹⁰¹⁷ Leibowitz

¹⁰¹³ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 28.11.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.12.1953, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰¹⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.12.1953, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰¹⁵ Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 38, Fußnote 86.

¹⁰¹⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.12.1953, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰¹⁷ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 27.1.1954, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

nahm das Angebot daher gerne an. Ermöglicht wurde dieses von Allan Forbes, einem der Direktoren der Plattenfirma *Haydn Society*, der selbst ein Liebhaber der Schönbergschen Musik war.

Bei den Aufnahmen, die im Oktober 1953 begannen, leitete Leibowitz Chor und Orchester der *Nouvelle Association Symphonique de Paris*. Dieses vereinigte die besten Interpreten der vier Pariser Orchester, die eigens für die Aufnahme von Leibowitz zusammengestellt wurden.¹⁰¹⁸ Solisten waren Richard Lewis (Tenor), Ethel Semser (Sopran), Nell Tangeman (Mezzo-Sopran), John Riley (Bass), Ferry Gruber (Tenor) und Morris Gesell (Sprecher).¹⁰¹⁹ Leibowitz dirigierte nach der Originalpartitur,¹⁰²⁰ die er von der *Universal Edition* zur Verfügung gestellt bekommen hatte. Beim Studium stieß er dabei auf eine Reihe von Schwierigkeiten. Denn sowohl das Orchestermaterial als auch die Chorpartien beinhalteten eine große Anzahl von Fehlern wie falsche Noten und Taktangaben. Da Leibowitz aufgrund dieser Situation bei den Orchesterproben beträchtlich an Zeit verloren hätte, wurden drei Assistenten engagiert, die fast eine Woche für die Kontrolle und Einrichtung des Notenmaterials zu arbeiten hatten.¹⁰²¹ Die *Universal Edition* bot Leibowitz an, die Kosten der so entstandenen Arbeit zu ersetzen. Leibowitz antwortete:

¹⁰¹⁸ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 25.10.1953, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰¹⁹ Vgl. dazu Brief von Dessau an Leibowitz, 2.9.1953, PDA 1.74.2044.2, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 35; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 28.8.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰²⁰ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 25.10.1953, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰²¹ Leibowitz an die Universal Edition Wien, Paris, 5.10.1953, Historisches Archiv der UE.

Was das Angebot betrifft mir eine Entschädigung zu geben, es ist sehr freundlich und ich danke Ihnen sehr. Aber es ist nicht notwendig, weil die Haydn Society schon die drei Assistenten bezahlt hatte. Es handelte sich um eine Summe von 50000 Francs.

Leibowitz schlug aber vor, dass die *Universal Edition* eine Reduzierung für die Miete des Materials der *Haydn Society* zukommen lassen sollte.¹⁰²² Dem Inhalt des Antwortbriefes von Alfred Schlee von der *Universal Edition* zufolge stimmte diese dem Vorschlag von Leibowitz zu und versicherte, in Zukunft das Material besser zu warten.¹⁰²³

Somit stand Leibowitz schon Wochen vor der Aufnahme in den Vorbereitungsarbeiten. Die Anspannung, unter der Leibowitz vor dem Aufnahmebeginn stand, geht deutlich aus dem Brief hervor, den er an Erich Itor Kahn richtete: „Ich kann dir nicht sagen in welches Lampenfieber mich das stürzt. Bete für mich!“¹⁰²⁴ Wie Leibowitz die Wochen während der Aufnahme abgesehen von seiner Nervosität erlebte, zeigt ein Brief, den er an die Witwe Schönbergs, Gertrud Schönberg, nach Beendigung der Aufnahme Mitte Oktober richtete. Darin beschrieb Leibowitz über diese Zeit:

Heute möchte ich Ihnen nur sagen dass ich in letzter Zeit die ganzen „Gurre-Lieder“ auf Schallplatten aufgenommen habe. Es war für mich ein Erlebnis wie man es, glaube ich, nur einmal in einer Lebenszeit begegnen kann: etwas so wunderbares, so hinreissend dass mir plötzlich- wo alles fertig ist- das Leben leer und fade vorkommt. Die Monate der Vorbereitung waren so von Leidenschaft und Hingabe gefüllt -dieses ist wahr von allen Mitwirkenden- und jetzt ist es als ob nichts mehr da wäre. Jedenfalls glaube ich dass die Aufführung

¹⁰²² Ebd.

¹⁰²³ Brief von Schlee an Leibowitz, o.O., 20.10.1953, Historisches Archiv der UE.

¹⁰²⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 28.8.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

gelingen ist und ich hoffe dass Ihnen die Platten gefallen werden. (Sie werden sie wohl gegen den 1st Dezember erhalten).¹⁰²⁵

Als Gertrud Schönberg die Aufnahme im Winter erhielt, äußerte sie sich darüber größtenteils sehr positiv. Nur in der Wahl des Sprechers übte sie starke Kritik:

Liebster Herr Leibowitz, herzlichen Dank für die Platten die, wie Sie richtig sagen, doch „etwas anderes sind“. Aber wenn ich unbeschränkt loben möchte, so bezieht sich das auf alle, exklusive Sprecher. Was ist da passiert? Ein Experte in Sprechstimme, der zwar wahrscheinlich sprechen kann, aber nicht Stimmung hervorrufen kann und bestimmt nicht das erreicht, was Arnold angestrebt hat. Dies sage ich Ihnen nur privat. Die andern sind alle wirklich gut. Ich hasse Superlative und darum müssen Sie das schon als mein größtes Lob ansehen. Also herzlichen Dank für diese Aufführung. Ich würde mich sehr freuen näheres über die Umstände, die diese Aufführung ermöglicht hat, zu erfahren.¹⁰²⁶

Neben dieser durchaus positiv zu bewertenden Kritik von Gertrud Schönberg, gab es auch Rückmeldungen von Leibowitz' nächsten Freunden, die zu den weltweit anerkannten Interpreten der Schönberg-Schule zählten. So meinte Rudolf Kolisch über die Plattenaufnahme der *Gurrelieder*: “Meanwhile I have listened to your recording the Gurrelieder, which I found very beautiful; I was especially impressed by the tenor.”¹⁰²⁷ Und Kahn berichtete im Dezember 1953 von einer Party, die anlässlich der Aufnahme in New York gegeben wurde: “L’autre jour j’étais invité chez la mère d’Ellen pour un grand ‘party’ pour célébrer l’enregistrement des

¹⁰²⁵ Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Paris, 16.10.1953, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰²⁶ Brief von Gertrud Schoenberg an Leibowitz, Los Angeles, 21.1.1954, PSS, RL, Mikrofilm 090-1803.

¹⁰²⁷ Brief von Kolisch an Leibowitz, 17.4.1954, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

‘Gurrelieder’ [...].’¹⁰²⁸ (Kürzlich war ich bei der Mutter von Ellen auf einer großen „Party“ eingeladen um die Aufnahmen der „Gurrelieder“ zu feiern [...].) Ferner bekam die Einspielung eine sehr gute Kritik in der *New York Times*, wo in der Ausgabe vom 7. Februar 1954 dazu zu lesen war:

The chorus and orchestra are those of the New symphony society of Paris. Obviously this set has been carefully prepared, even to the admirable program notes of Leibowitz [...]. The singers are excellent, the recorded sound is fine, and the balances sound natural. Considering the problems that must have been encountered during the session, the Haydn society has come through with honours.¹⁰²⁹

Und weiters hieß es noch: “Arnold Schoenberg’s Gurre-Lieder...an orchestra numbering around 150 is needed...René Leibowitz is the conductor...excellent...admirable.” Und der *High Fidelity* meinte: „René Leibowitz conducts the Gurrelieder---stupendous---brilliantly achieved.“¹⁰³⁰

Leibowitz erhielt für diese Aufnahme der *Gurrelieder* den *Grand Prix de Charles Cros*. Paul Dessau gratulierte Leibowitz dazu mit den Worten: „Cher René, j’ai lu dans le journal musical français que le disque de ‚Gurrelieder‘ a reçu le ‚Grand Prix de Charles Cros‘! Je te félicite joyeusement! Bravo!“¹⁰³¹ (Lieber René, ich habe im Journal musical français gelesen, dass Deine Platte der „Gurrelieder“ den „Grand Prix de Charles Cros“ erhalten hat. Herzlichen Glückwunsch. Bravo!) Diese Auszeichnung wurde ab 1948 für qualitativ hervorragende Aufnahmen im Bereich

¹⁰²⁸ Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 23.12.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰²⁹ Harold C. SCHOENBERG, Records, in: *The New York Times*, 7.2.1954, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1148.

¹⁰³⁰ *High Fidelity* (Schoenberg’s Gurrelieder), April 1954, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰³¹ Brief von Dessau an Leibowitz, 2.2.1954, PDA 1888.9, in: Paul Dessau. „Let’s Hope for the Best“, a.a.O., S. 35.

der Klassik verliehen. Darüber hinaus zeigte sich Leibowitz überaus froh, dass er ein so großes Werk von Schönberg hatte aufnehmen können, wie er Gertrud Schönberg gegenüber bekannte:

Außerdem möchte ich Ihnen noch sagen dass die Musik Schoenberg mir immer mehr gibt: sie offenbart immer noch tieferes, schöneres, mehr und mehr Reichtum und Fülle. So wird es auch wohl immer sein, selbst wenn es auf dieser Welt keinen mehr geben wird der sich an seine persönliche Erscheinung erinnern wird können.¹⁰³²

Wie aus diesen Worten ersichtlich, war Leibowitz während all der Jahre immer noch ein glühender Anhänger der Kompositionen Schönbergs. Die Liebe zur Musik Schönbergs stand in Leibowitz' musikalischer Welt weiterhin im Zentrum und wurde durch die genaue Kenntnis des jeweiligen Werkes, in diesem Fall der *Gurrelieder*, noch verstärkt. An dieser Tatsache konnten auch nicht die Beschäftigung und Plattenaufnahmen mit Werken anderer Komponisten etwas ändern.

7.2.3. Erfolge als Dirigent

Mit dem Jahr 1953 setzte Leibowitz wesentliche Schritte in seiner beruflichen Laufbahn hinsichtlich seiner Konzerttätigkeit. Dabei gelang es ihm durch seine Arbeit, viele bis dahin in Paris ungespielte Werke aufzuführen. Im folgenden Kapitel sollen die wichtigsten Dirigate, die zwischen den Jahren 1953 und 1956 unter seiner stattgefunden haben, und Reaktionen des Publikums beziehungsweise der Presse aufgezeigt werden. Hierbei muss festgehalten werden, dass sich

¹⁰³² Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Paris, 16.10.1953, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

Leibowitz nach wie vor für Aufführungen der Zweiten Wiener Schule, aber auch für jene zeitgenössischer Komponisten wie beispielsweise Kahn, Steuermann, Schnabel, Schmid, die bis dahin kaum bis gar nicht aufgeführt wurden, einsetzte. Diese Konzerte fanden sowohl in Frankreich als auch im Ausland statt, wo Leibowitz unter anderem in Städten wie Mailand, Genf, Zürich oder London auftrat.¹⁰³³ Leibowitz' Bestreben lag darin, der Ungerechtigkeit, die durch das Aufführungsverbot durch die Nationalsozialisten an jenen Komponisten verübt wurde, entgegenzutreten und eben alles zu tun, um diesen Komponisten Gehör zu verschaffen. Damit setzte Leibowitz sein Ansinnen, das er seit dem Jahr 1944 vertrat, fort. Edward Steuermann gegenüber beschrieb Leibowitz Nachstehendes über sein „musikalisches“ Leben in Paris:

Bei uns ist alles sehr gut: natürlich auch sehr viel Hetzerei und dergleichen aber trotzdem komponiere ich ziemlich regelmässig wenn auch nicht ganz so konzentriert wie ich es mir wünschen könnte. Ausserdem mache ich viele Platten, ziemlich viel Radio Sendungen und einige Konzerte. [...] Sonst ist so brieflich nicht viel mitzuteilen. Das Musikleben hier ist ganz „Pleite.“¹⁰³⁴

Mit dieser Aussage meinte Leibowitz, dass immer wieder dieselben Werke der gleichen Komponisten in Paris zur Aufführung kamen. Er wünschte sich mehr Innovation in der Programmauswahl, vor allem aber, dass endlich Kompositionen lebender Komponisten gespielt wurden. Mit diesem Einsatz zeichnete sich Leibowitz als Wegbereiter für Konzerte zeitgenössischer Komponisten aus.

¹⁰³³ Leibowitz an Clara Steuermann, Paris, 6.5.1954, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 26.9.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰³⁴ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 15.3.1953, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

Das erste große Konzert, das außerhalb des Radios aufgeführt wurde, fand im April 1953 in Zusammenarbeit mit dem *Pasdeloup Orchester* statt, mit welchem er auch in den folgenden Jahren musizieren sollte. Es war das erste öffentliche Konzert mit diesem Orchester, welches im *Palais de Cahillet* vor 3000 Personen über die Bühne ging. Auf dem Programm des vorwiegend klassischen Konzerts stand Beethovens *VIII. Symphonie*, Mozarts *Klavierkonzert in A-Dur* und Strawinskys *Scherzo fantastique*. Leibowitz, der mit den Arbeitsbedingungen des Pariser Konzertbetriebs überhaupt nicht einverstanden war, beklagte sich bei seinem Freund Dessau über die Probenmodalitäten und Disziplin des Orchesters:

Es war ganz schön aber ich muss sagen dass mich die hiesige Schlamperei immer mehr deprimiert (nie genug Probezeit, Unordnung, keine Disziplin usw., usw.). Das Pasdeloup Orchester hatte den ersten Satz aus der VIII. Symphonie nie auf 1 gespielt (Halbe mit Punkt) und ich musste 1 ½ Stunden arbeiten bis es so einigermassen ging- [...].¹⁰³⁵

Für Leibowitz gestaltete sich diese Arbeit schwierig und er litt vor allem unter der ungenauen Arbeitsweise des Orchesters und der mangelnden Probenzeit. Der Umgang mit zeitgenössischen Kompositionen hatte ihn genaueste Arbeitsweise und das Streben nach einer möglichst werkgetreuen Aufführung gelehrt. Diese Vorgehensweise konnte er in diesem wie in vielen weiteren Fällen nicht anwenden, was ihm zutiefst widerstrebte. Dennoch hatten sich die Mühe und Arbeit gelohnt, denn das Konzert war bei Konzertveranstalter und Publikum ein großer Erfolg, was nicht zuletzt durch den Umstand belegt ist, dass Leibowitz für die nächste Saison wieder engagiert wurde.¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.5.1953, AdK, PDA 1.74.2044.1.

¹⁰³⁶ Ebd.

Am 29. März 1955 fand ein Konzert statt, welches für Leibowitz von großer persönlicher Bedeutung war. Grund dafür war das Programm, welches aus Werken von Komponisten bestand, die Leibowitz persönlich kannte und für deren Aufführung er sich seit Jahren einsetzte. Leibowitz leitete ein Kammermusikkonzert, bei welchem er Kahns *Musique pour 10 Instruments & Soprano*, Schnabels *Duodecimet*, Strawinskys *In Memoriam D. Thomas*, Dallapiccolas *3 Poems pour Sopran et orchestre de Chambre* und J. C. Paz *Dedalus pour 5 Instruments* aufs Programm setzte. Das Konzert war um 20.00 Uhr im Nationalen Radioprogramm zu hören.¹⁰³⁷ In seiner Funktion als Dirigent befand Leibowitz das Programm als sehr schwierig. Deswegen arbeitete er unter anderem sehr eng mit Kahn zusammen, indem er die Partitur von dessen *Musique pour 10 Instruments & Soprano* genauestens innerhalb der geführten Korrespondenz diskutierte.¹⁰³⁸ Die Anweisungen und Ratschläge des Komponisten nahm Leibowitz sehr ernst und bezog sie in sein Studium mit ein: „Merci beaucoup pour toutes les indications que je vais étudier très consciencieusement. Cela m’aidera beaucoup.“¹⁰³⁹ (Danke für alle Deine Hinweise, die ich sehr gewissenhaft studieren werde. Es wird mir sehr behilflich sein.)

Um die Probenzeit möglichst gut nutzen zu können, erstellte er einen ganz genauen Probenplan.¹⁰⁴⁰ Dabei errechnete er, dass mindestens vier Stunden Probenzeit mit Kahns Werk zur Verfügung stehen musste, um das Stück ausreichend erarbeiten zu können. Voraussetzung dafür war, dass sich die Musiker

¹⁰³⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 5.1.1955; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 9.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰³⁸ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 18.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰³⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 9.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁴⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 5.1.1955, vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 9.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

ihre Stimmen schon vorher angesehen hätten, was zwar keine Selbstverständlichkeit war, von Leibowitz jedoch erwartet wurde. Er wusste, dass es auch schwierig war, „den Geist der Sache der ganzen neuen Musik zu vermitteln“, allerdings hätten die Musiker auch versprochen, ihre Partien zu studieren und für die erste Probe zu beherrschen.¹⁰⁴¹

Leibowitz' Wahl für dieses Konzert, die Sopranistin Ethel Semser, mit der Leibowitz schon seit vielen Jahren wiederholt zusammenarbeitete, sollte zusätzliche Proben erhalten. Für die Proben zu J. Paz' Werk berechnete Leibowitz eine Dauer von zwei Stunden, je dreißig Minuten für Dallapiccola und Strawinsky. Somit stand ihm auch genügend Zeit für die Komposition Schnabels zur Verfügung.¹⁰⁴² Im Februar teilte Leibowitz Kahn glücklich mit, dass die *Musique pour 10 Instruments & Soprano* in seinem Kopf Formen anzunehmen begann. Zu diesem Zeitpunkt hatte er den Großteil bereits studiert und beherrschte ihn auswendig, den Rest beabsichtigte er, wenige Tage später noch zu lernen. Seinen Aussagen entsprechend liebte er das Stück umso mehr, je besser er es kannte.¹⁰⁴³ Einen Monat später protokollierte Leibowitz, dass die Sopranistin Ethel Semser den Notentext von Kahns Werk beherrschte und man nun am Ausdruck zu arbeiten begann. Leibowitz war dabei zuversichtlich dieses Vorhaben innerhalb einer Woche zu bewältigen.¹⁰⁴⁴

Aus den vorangegangenen Schilderungen wird die intensive und genaue Arbeitsweise von Leibowitz ersichtlich. Diese war im Hinblick auf Einstudierungen zeitgenössischer Musik erforderlich, da gerade diese aufgrund der noch ungewohnten Musikästhetik beim Publikum eine qualitativ präzise Ausführung

¹⁰⁴¹ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 17.3.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁴² Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 18.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁴³ Ebd.

¹⁰⁴⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 17.3.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

erforderte. In Anbetracht der Schwierigkeit des Programms war für Leibowitz der Verlauf im Großen und Ganzen zufriedenstellend. Wirklich zufrieden zeigte er sich mit dem Resultat dennoch nicht, da er der Ansicht war, es hätte sich mit mehr zur Verfügung stehender Zeit besser realisieren lassen.

Anlässlich des Konzerts war die Witwe des Komponisten Artur Schnabel, Therese Behr-Schnabel, gekommen, um der Aufführung des *Duodecimet* ihres verstorbenen Mannes beizuwohnen.¹⁰⁴⁵ Leibowitz hatte sie während der drei Tage ihrer Anwesenheit getroffen und den Eindruck erhalten, dass sie mit der Aufführung sehr zufrieden war.¹⁰⁴⁶ Beim Publikum, worunter sich sehr viele junge Musiker und viele von Leibowitz' Schülern befanden, hatte das Konzert aber besonderen Eindruck hinterlassen. Leibowitz erklärte Kahn, dass vor allem dessen Werk besonderes Interesse hervorgerufen hätte, ebenso besaß das Orchester eine Präferenz für Kahns Musik. Noch nach dem Konzert erhielt er Anrufe seiner Freunde, wie gut ihnen die Musik gefallen hätte.¹⁰⁴⁷ Umgekehrt erhielt Kahn positive Berichte über die Aufführung:

Je reviens de voyage et je trouve ta bonne lettre du 30 Mars ainsi que quelques autres lettres de plusieurs amis qui ont écouté ton concert. A conclure après toutes ces nouvelles je suis sûr que le concert était très très bien et a fait une grande impression. Si tu penses que ma musique a contribué sa partie à cette impression, je suis plus qu'heureux. Merci de tout coeur pour tout ce que tu as de nouveau fait pour moi.¹⁰⁴⁸

(Ich komme von einer Reise zurück und ich finde Deinen Brief vom 30. März sowie einige andere Briefe von mehreren Freunden, die Dein Konzert gehört haben. Nach diesen Nachrichten komme ich zum

¹⁰⁴⁵ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 18.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁴⁶ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 30.3.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁴⁷ Ebd.

¹⁰⁴⁸ Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 9.4.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

Schluss, dass das Konzert sehr, sehr gut war und einen großen Eindruck gemacht hat. Wenn Du glaubst, dass diese Musik ihren Beitrag zu dem Eindruck gemacht hat, bin ich mehr als glücklich. Besten Dank von ganzem Herzen für alles, was Du von neuem für mich gemacht hast.)

Noch in derselben Saison, am 16. Juni 1955, fand die französische Erstaufführung der *Gurrelieder* von Arnold Schönberg unter der Leitung von Leibowitz im *Théâtre des Champs-Élysées* statt. Auch über dieses Konzert war Leibowitz überglücklich, führte er dieses Werk Schönbergs zum ersten Mal vor Publikum auf. Leibowitz hatte dieses Konzert gemeinsam mit Henry Barraud vom Pariser Rundfunk schon 1954 organisieren können und kündigte Alfred Schlee von der *Universal Edition* an. „Ich brauche Ihnen nicht sagen dass ich mich schon riesig darauf freue und ich glaube auch dass dieses für meine Laufbahn als Dirigent ein sehr wichtiges Ereignis wäre.“¹⁰⁴⁹ Denn für Leibowitz stellte dieses Konzert „seine wichtigste Manifestation“ in musikalischer Hinsicht in Paris dar.¹⁰⁵⁰ Im Hinblick auf das kulturelle Leben in Paris erklärte er Gertrud Schönberg die spezielle Bedeutung:

Die Gurre-Lieder Aufführung wird doch eine Erstaufführung sein, da es keine solche vor der Plattenaufnahme gab. Ich denke schon dass dieses ein großer Erfolg werden wird da die Platten das Werk schon ziemlich bekannt gemacht haben in Paris wo man nicht viel davon wusste. Auch glaube ich dass ich das Werk noch besser dirigieren werde und schließlich ist ein wirkliches Konzert doch schöner als Platten.¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁹ Brief von Leibowitz an Schlee, Paris, 24.5.1954, Historisches Archiv der UE.

¹⁰⁵⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 9.2.1955; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 17.3.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁵¹ Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Paris, 30.1.1955, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

Für die Aufführung berücksichtigte Leibowitz die Kritik, die Gertrud Schönberg anlässlich der Plattenaufnahme bezüglich des Sprechers geübt hatte. Schon 1954 hatte er diese sehr ernst genommen: „Es tut mir natürlich leid dass Ihnen der Sprecher nicht gefallen hat. Mir selbst kam er gut vor, aber da Sie sagen dass er nicht das was Arnold angestrebt hat erreicht muss ich mich geirrt haben.“¹⁰⁵² Nun, ein Jahr später versicherte er Gertrud Schönberg, dass er alles versuchen wollte, um einen „sehr guten Sprecher zu bekommen.“¹⁰⁵³ Für das Konzert fanden pro Tag bis zu drei Proben statt, sowohl mit den Solisten als auch dem Chor und dem Orchester.¹⁰⁵⁴ Obwohl das nahezu ausverkaufte Konzert beim Publikum ein großer Erfolg war, zeigte Leibowitz sich mit dem Ausgang des Konzerts nur mit Vorbehalten zufrieden:

Jedenfalls ging die Aufführung recht gut (obwohl ich mir natürlich vieles besser gewünscht hätte) und der Erfolg war geradezu fantastisch. Schon eine Woche vor dem Konzert war kaum ein Platz zu haben (das Theater hat 2500 Plätze) und die Leute haben getobt wie die Wahnsinnigen. Ich denke dass dieses zu guten Resultaten führen wird.¹⁰⁵⁵

Aber wie schon bei den vorangegangenen Konzerten zeigte sich Leibowitz vor allem mit den mangelnden Probebedingungen, die er in Paris vorfand, nicht einverstanden. Er bedauerte diesen Umstand, da er wusste, vieles wäre unter günstigeren Voraussetzungen wesentlich besser verlaufen und erklärte Kolisch:

¹⁰⁵² Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Paris, 27.1.1954, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰⁵³ Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Paris, 30.1.1955, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰⁵⁴ Brief von Leibowitz an Gertrud Schönberg, Sangiorgio-Lenno, 10.7.1955, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰⁵⁵ Ebd.

It is true that some parts sounded very well, actually almost better than on the record, but there were others which, due to all kinds of circumstances with which I do not want to bore you, were underrehearsed and which could have easily have gone better had the circumstances been slightly more favourable. On the whole, however, I believe that the work was not distorted and I am quite sure that it had a very great impact on the audience. I also think that the success of the performance, which was quite considerable, will do a lot for Schoenberg's music in France.¹⁰⁵⁶

Wie dieses Zitat erneut zeigt, steckte sich Leibowitz als Ziel für seine Dirigate immer eine Ausführung in hundertprozentiger Qualität seitens der Musiker als auch von sich selbst. Dass er jedoch bei den Aufführungen meist viele Kompromisse eingehen musste, die Auswirkungen auf die Qualität seiner Arbeit zur Folge hatten, konnte und wollte er nicht akzeptieren.

Kurz nach Neujahr ging für Leibowitz die Saison wieder weiter. Am Dienstag, den 8. Jänner 1956, leitete Leibowitz um 20 Uhr das siebente öffentliche Kammermusikkonzert *avec le concours de John Riley et l'Orchestre de Chambre de la Radiodiffusion-Télévision Française (R. T. F.)*, das in der *Salle de l'École Normale de Musique* stattfand. Im ersten Teil wurde Schuberts *Symphonie Nr. 6, Ricercare à six voix* von J.S. Bach-Webern, im zweiten Teil *Quatre mélodies posthumes* von Gustav Mahler und die *2. Kammer-symphonie* von Schönberg aufgeführt.¹⁰⁵⁷ Solist der Mahler-Lieder war John Riley. Leibowitz erklärte Kolisch nach dem Konzert: „Im Rundfunk ist mir in einem ziemlich schweren Programm

¹⁰⁵⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 20.6.1955, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁵⁷ Programmanzeige des „7. Concert Public de Musique de Chambre“, Bestand Leibowitz/Kolisch, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

eine ganz anständige Aufführung der II Kammersymphonie gelungen [...]“¹⁰⁵⁸
 Kritiken belegen den positiven Eindruck dieser Dirigate von Leibowitz in der
 Öffentlichkeit. In den französischen Zeitungen *Carrefour* und *Arts* waren folgende
 Besprechungen zu lesen: „Exceptional program conducted by René Leibowitz at
 the head of the excellent chamber orchestra of the Radio-Television Francaise...“¹⁰⁵⁹
 „We owe René Leibowitz two first performances and a concert where the interest
 did not lag for one single instant , extremely rare.“¹⁰⁶⁰

Ab Mitte Jänner 1956¹⁰⁶¹ hielt sich Leibowitz in Italien auf, wo er beim Rundfunk
 Neapel eine Konzertaufnahme mit Schuberts *V. Symphonie* und der *Lichtspielmusik*
 von Schönberg als italienische Erstaufführung machte.¹⁰⁶² Am 10. Februar war
 Leibowitz wieder in Paris, da er vier Konzerte zu dirigieren hatte.¹⁰⁶³ Zunächst
 fanden am 13. und 17. Februar 1956 zwei Konzerte im *Théâtre Champs-Élysées*
 mit dem *Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française (R. T. F.)*
 unter seiner Leitung statt. Am Montag, den 13. Februar 1956, um 21.00 dirigierte
 Leibowitz die Overture von *La Forza del destino* von Giuseppe Verdi,
Passacaglia op. 1 von Anton Webern, das *Klavierkonzert KV 467* von Wolfgang
 Amadeus Mozart und die Pariser Erstaufführung von Maurice Ravels *La Valse*. Der
 Solist des Klavierkonzerts war Jacques Février.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁵⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 26.2.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁵⁹ *Carrefour*, 16.1.1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁶⁰ *Arts*, 16.1.1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 114.1-1140.

¹⁰⁶¹ Brief von Leibowitz an Steinecke, o.O., 10.2.1956, (Archiv IMD).

¹⁰⁶² Brief von Leibowitz an Kolisch, Neapel, 21.1.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁶³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Mailand, 26.1.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁶⁴ José Bruyr, Rencontre avec René Leibowitz, in: *Le Guide du concert et du Disque* 36.100 (3. Februar 1956), S. IV, MMM.

Am 17. Februar folgten die *Leonore-Ouvertüre Nr. 3* von Ludwig van Beethoven, die *IV. Symphonie* von Franz Schubert, Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau op. 46* mit Lucien Lovano als Sprecher und die *X. Symphonie* von Gustav Mahler.¹⁰⁶⁵ Leibowitz hatte zuvor gehofft, dass viel Publikum ins Konzert kommen würde. Seinen Freund Steuermann bat er:

Jetzt kommen 4 Konzerte hier, von denen ich Ihnen die Programme von 2 schicke. Wenn die gut gelingen (d.h. hauptsächlich wenn Publikum kommt) werden viele andere dieser Art folgen und das wäre natürlich für mich sehr wichtig aber auch für andere könnte damit interessantes herauskommen. Also bitte: Daumen drücken!¹⁰⁶⁶

Doch aufgrund des kalten Winters sollte das Publikum nicht so zahlreich erscheinen wie von ihm erhofft. Leibowitz meinte über den Ausgang der Konzerte: „Wir hatten schreckliches Pech wegen dem Wetter. Es war (und ist immer noch) furchtbar kalt und das hat natürlich einen argen Einfluss auf das Publikum gehabt. Finanziell ist also die Sache ziemlich schlecht gegangen.“¹⁰⁶⁷ Insgesamt war Leibowitz, im Gegensatz zu den vorhergehenden Konzerten, über den Verlauf äußerst zufrieden, da das Orchester sehr gut spielte und die Programme auch nicht ganz konventionell waren.¹⁰⁶⁸ Leibowitz freute sich über den großen Erfolg beim Publikum und beim Orchester, den er damit verbuchen konnte:

Trotzdem war das Unternehmen in vielen Hinsichten erfolgreich. Zunächst war immerhin mehr Publikum da als zu erwarten war (sogar die Kinos sind augenblicklich leer), hauptsächlich im zweiten

¹⁰⁶⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 14.3.1956, AdK, PDA 1.74. 2046.2.

¹⁰⁶⁶ Brief von Leibowitz an Clara u. Edward Steuermann, o.O., 10.2.1956, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁰⁶⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, 21.1.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁶⁸ Ebd.

Programm und der Agent hat also die Sache gut verstanden. Weiter: die Musik an sich hatte einen ungeheuren Erfolg. Ich habe den „Survivor“ sofort wiederholen müssen und ich könnte gar nicht sagen wie oft man uns herausgerufen hat.¹⁰⁶⁹

Ferner verlief die Arbeit mit dem Orchester, das Leibowitz zum ersten Mal dirigierte, in gutem Einvernehmen. Dem Bericht von Leibowitz ist zu entnehmen, dass dieses sehr ernsthaft probte und auch die Werke Schönbergs und Weberns akzeptierte:

Auch vom Standpunkt des Orchesters war alles sehr erfreulich. Die Musiker haben sich wirklich eine sehr große Mühe gegeben und alle die Werke haben ihnen sehr gut gefallen. Nun muss man nicht vergessen dass es sich um ein sehr verwöhntes Orchester handelt (es war von ganz berühmten Dirigenten geleitet: Bruno Walter, Kubelik, Monteux, Munch, usw.) so dass es in den einigen Ausnahmefällen eigentlich sehr snobistisch den weniger bekannten Dirigenten entgegen tritt. Aber in diesem Falle (ohne Eitelkeit gesagt) war es nicht so und all dieses hat natürlich auch einen Einfluss auf die Herren des Rundfunks, auf den Agenten usw. gehabt.¹⁰⁷⁰

Das Resultat dieses Konzerts hatte großen Einfluss auf sein weiteres berufliches Vorankommen. Zudem waren die Kritiken, die über jene Konzerte verfasst wurden, ausnehmend positiv. Darin hieß es beispielsweise im *Express* vom 1. Februar 1956:

René Leibowitz gave extremely beautiful performances of Schubert's Fourth Symphony and of the astounding adagio movement which constitutes Mahler's Tenth Symphony, unfinished... However, the triumph which greeted the Survivor from Warsaw proves that this work

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 26.2.1956, RKP (BMS Mus 195), HL, HU.

is as powerful as the Beethoven Overture (Leonore III): before the acclamations of that public, Leibowitz encored this explosive score.¹⁰⁷¹

Bereits zwei Wochen später, am 15. Februar, folgte wiederum im *Express* die nächste Kritik:

Rene Leibowitz, for years one of the most ardent defenders of true contemporary music, gave a dazzling performance of this work (Schoenbergs's Survivor from Warsaw) full of variety, power and lyric intensity. Before this he enchanted us with the overture to La Forza del Destino of Verdi. La Valse of Ravel was given a typically Viennese interpretation by Leibowitz, near to the feeling which inspired this celebrated work.

Der *Guide du Concert* vom 24. Februar kommentierte das Konzert folgendermaßen: „Rene Leibowitz placed all his authority and great understanding at the service of Webern...Verdi, Mozart and Ravel.“¹⁰⁷² Sehr positiv ging die Zeitung *Arts* vom 27. Februar auf die Programmauswahl der Konzerte ein:

How grateful we are to Rene Leibowitz for having broken the insupportable routine of the Sunday concert programs... are thanks and congratulations to Rene Leibowitz and the Orchestre National for having revealed this intense and sad movement (Mahler Tenth) and for having know how to impose it..thanks to a warmth and conviction which are to their honour... on the classical side.. the Waltz of Ravel and Schubert's Tragic Symphony, interpreted with a very true sense of style and expressive values... one appreciates new and “difficult works far better when one hears them in the middle of a varied and balanced program, like those of Rene Leibowitz.¹⁰⁷³

¹⁰⁷¹ *Express*, 1.2.1956, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁷² *Guide du Concert*, 24.2.1956, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹⁰⁷³ *Arts*, 27.2.1956, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

Wie aus einem Interview mit Artur Holde hervorgeht, vertrat Leibowitz die Überzeugung, dass man einem Publikum, welches den ganzen Tag arbeitete, nicht ein reines Programm zeitgenössischer Musik vorsetzen konnte. Zu den Aufführungsmethoden für moderne Musik meinte Leibowitz:

„Ich bin“, betont Leibowitz, „durchaus gegen Programme mit nur neuen Werken, wenn es sich nicht um Musikfeste oder ähnliche Veranstaltungen handelt. Wie kann man erwarten, dass das Publikum, etwa der Anwalt, der Arzt, der Kaufmann, alles Leute, die sich sonst mit anderen Dingen beschäftigen, sofort auf ihnen fremde Stile eingehen. Selbst der Dirigent, der Solist und die Orchestermusiker haben oft genug Mühe, sich in ein neuartiges, kompliziertes Notenbild einzuleben. Das hundertmal gespielte klassische Werk gibt trotz allen vielleicht gewünschten Interpretationsfinessen des Dirigenten, technisch und musikalisch keine wirklich neuen Probleme. Das Publikum hat auch Neuem gegenüber einen sicheren Instinkt für die Qualität; schließlich hat es ja die Auswahl des Besten aus der Musikkultur der letzten zwei Jahrhunderte getroffen. Für mich ist eben heute Schönberg das, was für ältere Dirigenten etwa Verdi, Mahler oder Bruckner bedeutet, die ja auch einmal beim Publikum durchgesetzt werden mussten. Glauben Sie mir, wenn die modernen, schwer verständlichen Werke wirklich gut aufgeführt werden, dann kommen sie auch an die Hörer heran. Meistens „musiziert“ man diese modernen Stücke noch nicht genügend, da die Ausführenden viel zu sehr an das reine Notenbild gebunden sind. Sie stehen vor Klangproblemen, die sie noch nie gehört haben, während sie bei Mozart, Schubert, Beethoven genau wissen, was überall im Orchester vorgeht.“¹⁰⁷⁴

Und dem Anschein nach hatte Leibowitz mit seiner Beobachtung recht, denn das Publikum reagierte begeistert und Paul Dessau berichtete: „Von dem 2. Konzert

¹⁰⁷⁴ HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

wusste ich. Ein Kollege war im Konzert und hörte die 10. Mahler und den ‚Survivor‘. Er war sehr begeistert, trotz gegenteiliger Einstellung.“¹⁰⁷⁵

7.2.4. Radiokonzerte

Leibowitz hatte während der Jahre 1951 bis 1953 von Schönberg in seinen Radiokonzerten „nur das Klavierkonzert, den Survivor, die Filmmusik (mehrere Male) und den Pierrot machen können.“¹⁰⁷⁶ Wie schon zu Beginn des Kapitels erwähnt, lag ab dem Jahr 1953 seine besondere Aufmerksamkeit darin, Werke der Zweiten Wiener Schule aufzuführen. Leibowitz gelang es auch wirklich, in seiner Reihe mit seinem Kammerorchester im Pariser Radio viele solche Aufführungen durchzusetzen. Im Jänner 1954 ließ sich eine gelungene Aufführung der *Glücklichen Hand* verwirklichen,¹⁰⁷⁷ welche großes Aufsehen erregte.¹⁰⁷⁸ Für Leibowitz war es „eines der schönsten (aber auch vielleicht das schwerste) Werk“¹⁰⁷⁹, welches er je dirigiert hatte. Weiters fand am 15. März 1953 ein Programm, das Bartóks *4 Orchesterstücke op. 12* und Werke von Mozart beinhaltete, statt.¹⁰⁸⁰ Ein weiteres Radiokonzert war einer Aufführung von Weberns *Symphonie op. 21* gewidmet, das am 4. Mai 1954 stattfand.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁵ Brief von Dessau an Leibowitz, Ende März 1956, PDA 1890.1, in: Paul Dessau. „Let’s Hope for the Best“, a.a.O., S. 44.

¹⁰⁷⁶ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 25.10.1953, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰⁷⁷ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 27.1.1954, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹⁰⁷⁸ Brief von Leibowitz an Schlee, Paris, 24.5.1954, Historisches Archiv der UE.

¹⁰⁷⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 20.2.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁸⁰ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 15.3.1953, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁰⁸¹ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 31.3.1954, (Archiv IMD).

In derselben Saison leitete Leibowitz auch Weberns *Passacaglia op. 1*. Die Reaktion vom Publikum darauf löste in ihm tiefe Enttäuschung aus. Er musste feststellen, dass selbst das Orchester diese Musik als „zu kompliziert und zu dissonant“ befand.¹⁰⁸² Leibowitz war über dieses Verhalten völlig desillusioniert und teilte Kahn über das musikalische Leben in Paris mit, es hätte für ihn „absolut nichts Interessantes“ zu bieten.¹⁰⁸³

Damit wurde ein Aspekt angesprochen, mit dem er in jenen Jahren immer wieder konfrontiert sein sollte. Leibowitz war in seiner Tätigkeit als Dirigent des Pariser Rundfunks zwar erfolgreich – es war ihm gelungen, bis dahin vermehrt Aufführungen moderner Werke wie Bartóks *4 Orchesterstücke op. 12*, Schönbergs *Lichtspielmusik* oder Weberns *Passacaglia op. 1* zu leiten –, dennoch musste er trotz seines beruflichen Vorankommens immer noch schwer um die von ihm geplanten und für damalige Verhältnisse unkonventionellen Programmvor schläge kämpfen. 1954 hatte er gehofft, dass sich diese Lage in absehbarer Zeit ändern würde: „Es ist alles nicht so leicht, aber in noch 2 oder 3 Jahren werde ich wohl mehr zu sagen haben.“¹⁰⁸⁴ Als er aber Ende März 1956 im Pariser Rundfunk ein Konzert mit Mahlers *V. Symphonie* dirigierte und bei diesem Konzert auch die *Lieder eines fahrenden Gesellen* auf das Programm setzen wollte, gab es bei der Programmauswahl Probleme. Erich Schmid informierte er darüber:

[...] z.B. hatte ich es erreicht die Vte Symphonie von Mahler am Ende diese Monats hier zu machen und dachte mir, da das Werk schon eine gute Stunde dauert, einfach nur noch die Lieder eines fahrenden

¹⁰⁸² Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 28.8.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁸³ Ebd.

¹⁰⁸⁴ Brief von Gertrud Schoenberg an Leibowitz, Los Angeles, 21.1.1954 PSS, RL, Mikrofilm 090-1803.

Gesellen hinzuzufügen und somit einen ganzen Mahler Abend machen. Nun die Lieder mussten abgesagt werden denn diese Herren sagen das ein Werk von Mahler schon genug (sogar schon „zuviel“) sei. Es wird einfach hoffnungslos sein.¹⁰⁸⁵

Konnte er 1955 noch ein Konzert mit einem kompletten Programm zeitgenössischer Kompositionen Kahns, Schnabels, Dallapiccolas und viele mehr. durchsetzen, hatte sich die Situation ein Jahr später vollkommen geändert. Auch als er das *Concertino* von Paul Dessau für ein geplantes Kammermusikonzert auf den Spielplan setzte, wurde dies trotz Zusage des Direktors der Kammermusikabteilung vom *Comité de Lecture* aus dem Programm gestrichen. Dieses Komitee war, wie Leibowitz berichtete, im Rundfunk neu einberufen worden und setzte sich aus einem konservativ eingestellten Personenkreis zusammen, dem unter anderem die Komponisten Louis Auber und Florent Schmitt angehörten. Leibowitz war mit dem Direktor der Kammermusikabteilung im guten Verhältnis gestanden und dieser hatte sich den Vorschlägen von Leibowitz bezüglich der Programmauswahl immer sehr offen gezeigt. Das neue Komitee hingegen lehnte Leibowitz' Erachten nach alle Werke ab, die sie nicht kannten.¹⁰⁸⁶ So konnte Leibowitz zwar die *V. Symphonie* Mahlers dirigieren, aber beim selben Konzert nicht ein zusätzliches Werk von Mahler auf das Programm setzen.

Pläne zu Aufführungen von Werken von Artur Schnabel und Erich Schmid für März 1956 scheiterten ebenfalls am Komitee des Radios. Leibowitz hatte sich mittels Brief vom 1. Oktober 1955 an Erich Schmid gewandt, da er eine Möglichkeit zu einer Aufführung sah. Leibowitz ging davon aus, dass er Anfang

¹⁰⁸⁵ Brief von Leibowitz an Schmid, Paris, 14.3.1956, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.9.

¹⁰⁸⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 29.3.1956, AdK, PDA 1.74. 2046.3.

November das genaue Datum der Aufführung erhalten würde.¹⁰⁸⁷ Anfang März 1956 musste Leibowitz aber mitteilen, dass seine Pläne bezüglich der Aufführung gescheitert waren:

Leider wird es zu nichts [sic!] aus meinem Plan Ihr Notturmo aufzuführen. Seit einigen Monaten müssen alle neuen Werke die man im Rundfunk auführen will von einem Vorstand angenommen sein und dieser Vorstand besteht aus solchen Leuten dass man nichts von ihnen in dieser Hinsicht hoffen kann. Es tut mir wirklich sehr leid, das brauch ich Ihnen nicht zu sagen. Trotzdem werde ich etwas für die nächste Saison versuchen und ich hoffe sehr daß etwas dabei herauskommen wird.¹⁰⁸⁸

Leibowitz empörte sich über diese Tatsache, war aber gegen dieses Vorgehen machtlos und erklärte Erich Schmid die Gründe des Absetzens von dessen *Notturmo*:

Wegen Ihrem Stück: es besteht kein tieferer Grund als der den ich Ihnen gesagt habe. Das Comité welches sich jetzt um diese Sachen hier am Rundfunk kümmert ist einfach unmöglich. Sogar der Direktor der Kammermusikabteilung der bis jetzt immer- auch wenn ihm meine Programmvorschläge nicht besonders gefielen- mir „Carte Blanche“ gab, ist ganz entrüstet.¹⁰⁸⁹

Die nach wie vor geringen Aufführungsmöglichkeiten und die mangelnde Akzeptanz von Kompositionen der Zweiten Wiener Schule und deren Schüler bei Veranstalter und Publikum ernüchterten Leibowitz. Dennoch gab er seinen Einsatz

¹⁰⁸⁷ Brief von Leibowitz an Schmid, Paris, 18.10.1955, ZBZ,NES, Mus NL 37: III: A 22.7.

¹⁰⁸⁸ Brief von Leibowitz an Schmid, Paris, 2.3.1956, ZBZ,NES, Mus NL 37: III: A 22.8.

¹⁰⁸⁹ Brief von Leibowitz an Schmid, Paris, 14.3.1956, ZBZ,NES, Mus NL 37: III: A 22.9.

dafür nicht auf und meinte: „Also...man muss trotzdem weitermachen.“¹⁰⁹⁰ Mit viel Hartnäckigkeit brachte Leibowitz Werke Kahns, Schnabels, Dallapiccolas, Weberns und Schönbergs zur Aufführung. Allein in der Konzertsaison von Oktober 1955 bis Februar 1956 gelang es, fünf Werke von Schönberg (*Pierrot lunaire*, *Lichtspielmusik*, *Survivor*, die 2. *Kammersymphonie*, *Ode an Napoleon*) zu leiten. Den Abschluss dieser Aufführungen von Schönbergs Kompositionen bildeten im September 1956 die Festspiele in Perugia, die durch Leibowitz mit den *Gurreliedern* eröffnet wurden. Leibowitz, der zum ersten Mal an Festspielen teilnahm, dirigierte dort auch Robert Schumanns *Requiem op. 148* und erzielte damit große Erfolge.¹⁰⁹¹

Sein Einsatz wurde aber auch in höchster Form gewürdigt. Das Jahr 1956 ging mit einer besonderen Auszeichnung für René Leibowitz zu Ende, denn er erhielt die Schönberg-Medaille verliehen. Mit dieser Auszeichnung, die seit dem Jahr 1952 vom Arnold Schönberg-Kuratorium verliehen wurde,¹⁰⁹² wurden Verdienste um die Förderung und die Verbreitung von zeitgenössischen Kompositionen gewürdigt. Adorno hatte schon im Jahr 1955 Leibowitz mit der vollen Unterstützung von Kolisch in Kranichstein für die Schönberg-Medaille vorgeschlagen.¹⁰⁹³ Die Verleihung, die nun in Frankfurt 1956 stattfand, kam für Leibowitz überraschend. In einem Brief an seinen Freund Paul Dessau vom 25. Jänner 1957 meinte er, dass

¹⁰⁹⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 28.8.1953, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁹¹ Postkarte von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.8.1956, AdK, PDA 1.74.2046.6; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 26.9.1956, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁰⁹² Therese MUXENEDER, Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses, online unter URL:

http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/ethikbewahrens.pdf (22.4.2010).

¹⁰⁹³ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Frankfurt, 22.11.1955, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

er nichts damit anzufangen weiß, da er an so etwas nicht gewöhnt sei und sich eigentlich nicht viel aus „Ehrensachen“ mache.¹⁰⁹⁴

7.2.5. Familiäres Glück

Leibowitz' Privatleben hatte sich im Laufe des Jahres 1954 grundlegend verändert. In der Zwischenzeit hatte er sich von Ellen Adler getrennt,¹⁰⁹⁵ wobei sich dazu keine näheren Anhaltspunkte finden ließen. Briefen ist jedoch zu entnehmen, dass Ellen Adler weiterhin in gutem Verhältnis, vor allem zur Tochter Tamara Leibowitz, stand.¹⁰⁹⁶ Leibowitz blieb aber nicht alleine, da er die amerikanische Literatur- und Sprachwissenschaftlerin Mary Jo van Ingen kennen- und lieben lernte. Im Oktober 1954 wurde die gemeinsame Tochter Cora geboren und am 30. Mai 1956 wurde die Verbindung durch die Trauung legalisiert, bei welcher Michel Leiris Trauzeuge war.¹⁰⁹⁷ Mary Jo van Ingen brachte in die Beziehung ihre 1950 geborenen Tochter Alexandra mit, die zwar bei ihrem Vater in den USA lebte, die Sommerferien aber immer mit der neuen Familie ihrer Mutter zu verbringen pflegte.¹⁰⁹⁸ Wie schon so oft hatte es einer Aufforderung von seinen Freunden bedurft, dass Leibowitz über sein Privatleben überhaupt berichtete. Erst Mitte Jänner 1955 schilderte er Erich Itor Kahn gegenüber die Gründe dafür:

Je me sens, en effet, plein de honte d'avoir agi d'une façon aussi peu amicale vis à vis de toi et de Frida en ne pas vous donnant des renseignements sur ma vie privée. Cela tient naturellement à un certain

¹⁰⁹⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 25.1.1957, AdK, PDA 1.74.2047.1.

¹⁰⁹⁵ Brief von Kahn an Leibowitz, New York, 9.1.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹⁰⁹⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.5.1953, AdK, PDA 1.74.2044.1.

¹⁰⁹⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 31.5.1956, AdK, PDA 1.74. 2046.5.

¹⁰⁹⁸ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

manque de temps, mais aussi, je dois bien l'avouer, à une sorte de timidité presque malade qui me rend toujours très difficile la tâche de communiquer ce genre de choses. En effet, je suis devenu père encore une fois d'une petite fille (elle s'appelle Cora) qui est aussi adorable que l'on peut l'être à son âge (3 mois).¹⁰⁹⁹

(Ich fühle mich beschämt, Dich und Frida so unfreundlich behandelt zu haben, indem ich nichts über mein Privatleben gesagt habe. Das hängt natürlich von einem gewissen Mangel an Zeit ab, aber auch, ich gestehe, von einer fast krankhaften Schüchternheit, die mir schwerfällt, diese Art zu vermitteln. Ich bin noch einmal Vater geworden von einer kleinen Tochter (sie heißt Cora), die auch bewundernswert ist, wie man bei diesem Alter nur sein kann (drei Monate).)

Auch ein Jahr später erklärte Leibowitz Edward Steuermann: „Eine meiner grössten Freuden ist unsere kleine Tochter. Sie ist so lieb und süß wie man es sich nur wünschen kann.“¹¹⁰⁰

Die Sommermonate pflegte Leibowitz gemeinsam mit seiner noch jungen Familie in Italien zu verbringen. Als Beispiel ist hier das Jahr 1955 anzuführen, in dem er seine Ferien in einem kleinen Ort in Sangiorgio-Lenno am Comersee verbrachte. Der Aufenthalt war, wie auch in den folgenden Jahren üblich, eine Kombination aus Urlaub und beruflichen Verpflichtungen. Denn auch die Sommermonate verliefen nicht ohne Konzertauftritte. Gleich zu Beginn der Ferien gab Leibowitz Anfang Juli ein Konzert im nahe gelegenen Mailand,¹¹⁰¹ wo sie auch Therese Behr-Schnabel besuchten. Leibowitz beschrieb diese zwei Wochen als wunderbare Erholung. Nach dem vierzehntägigen Aufenthalt ging die Reise weiter nach Neapel, wo Leibowitz am 16. Juni ein Konzert mit der *2. Kammer-symphonie* von

¹⁰⁹⁹ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 13.1.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹¹⁰⁰ Brief von Leibowitz an Clara u. Edward Steuermann, Paris, 2.12.1955, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹¹⁰¹ Brief von Leibowitz an Steinecke, Italien, 6.7.1955 (Archiv IMD).

Schönberg zu dirigieren hatte.¹¹⁰² Über das Konzert berichtete er Rudolf Kolisch: „Habe den ersten Satz der II. Kammersymphonie ‚in 2‘ gemacht; es ist sehr schwer aber sehr schön so; vielen Dank für Deine Zustimmung.“¹¹⁰³ Dieses Konzert verlief so gut, dass Leibowitz, der weiter nach Rom zu einem Konzert gereist war, vom Direktor des italienischen Rundfunks zwei Konzerte für die kommende Saison angeboten bekam.¹¹⁰⁴ Dort angekommen, erhielt Leibowitz' Frau Mary Jo plötzlich die Nachricht, dass ihr Vater im Sterben lag, sie reiste daraufhin nach New York. Leibowitz setzte seine Tournee alleine fort, zunächst in Brescia, danach folgte Venedig. Ende August war Leibowitz wieder in Paris angelangt, von wo aus er Rudolf Kolisch einen sehr zuversichtlichen Brief schrieb.¹¹⁰⁵

Jedenfalls war der Sommer sehr fruchtbar denn zunächst habe ich 3 wunderbare Engagements für die nächste Saison in Italien bekommen und dazu noch habe ich viel komponieren können. Die Rhapsodie wurde schon vor einigen Wochen fertig und ich bin jetzt beim ins-Reine-schreiben. Du bekommst Sie also hier. Ich hoffe dass sie Dir gefallen wird. Ich selber bin nicht zu unzufrieden mit dem Stück.¹¹⁰⁶

Leibowitz hatte diese *Rhapsodie concertante op. 36* 1955 für Kolisch komponiert und wollte sie ihm während dessen kurzen Aufenthalts in Paris zeigen.¹¹⁰⁷ Eine Uraufführung war, wie aus dem Brief von Leibowitz an Dessau vom 14. Oktober

¹¹⁰² Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Sangiorgio-Lenno, 10.7.1955, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection); vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 9.7.1955, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹¹⁰³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 25.8.1955, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹¹⁰⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 6.9.1955, AdK, PDA 1.74.2045.4.

¹¹⁰⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 25.8.1955, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 2.9.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

1955 hervorgeht, in New York für den Winter vorgesehen.¹¹⁰⁸ Eines der Engagements, von denen in diesem Brief die Rede war, war ein geplantes Konzert für die Festspiele in Venedig für die Saison 1956.¹¹⁰⁹

Leibowitz, der noch auf die Rückkehr von Mary Jo und der gemeinsamen Tochter Cora, die erst Mitte September 1955 wieder nach Paris zurückkehrten, wartete¹¹¹⁰, blieb nicht ohne Gesellschaft. Die Kahns kamen zu Besuch nach Paris und man verbrachte viele Stunden miteinander. Wie immer wurde viel über Musik diskutiert und es wurden gegenseitig die jeweiligen Kompositionen besprochen. Ferner traf Rudolf Kolisch Mitte September 1955 auf der Durchreise in Paris ein und Leibowitz zeigte sich über diesen Umstand sehr glücklich,¹¹¹¹ dass es innerhalb weniger Monate ein Wiedersehen mit seinen ältesten und treuesten Freunden in Paris gab.¹¹¹² Auch Dessau hatte Leibowitz gemeinsam mit seiner Frau Mitte Mai in Paris besucht, wo sie bei Leibowitz' ehemaligem Schüler Jean Prodromidès wohnten.¹¹¹³ Als Reaktion auf dieses Treffen sind folgende, von Dessau verfasste Zeilen bezeichnend: „Wir haben oft an Euch gedacht u. wir hoffen, dass alles für Euch erfreulich war. Oft denken wir an Euch + die herrlichen Tage in Frankreich. Dass muss ein da capo geben!“¹¹¹⁴ Der Besuch von Erich Itor Kahn sollte der letzte bei Leibowitz gewesen sein. Dieser verstarb wenige Monate später am 5. März

¹¹⁰⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, 14.10.1955, PDA 2045.5, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 40, Fußnote 98.

¹¹⁰⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 6.9.1955, AdK, PDA 1.74.2045.4.

¹¹¹⁰ Brief von Leibowitz an Kahn, o.O., 12.9.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹¹¹¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 14.10.1955, AdK, PDA 1.74.2045.5.

¹¹¹² Ebd.

¹¹¹³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 6.10.1955, AdK, PDA 1.74.2045.4; vgl. auch Brief von Dessau an Leibowitz, Anfang Mai 1955, PDA 1889.5, in: Paul Dessau, „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 38 f.

¹¹¹⁴ Brief von Dessau an Leibowitz, 29.8.1955, PDA 1889.6, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 39.

1956. Leibowitz war über den Verlust seines langjährigen Freundes furchtbar betroffen. An den gemeinsamen Freund und Komponisten Erich Schmid richtete er folgende Zeilen:

Ja, es ist mit Erich wie Sie es gehört haben. Er ist vorigen Montag gestorben. Ich kann es immer noch nicht fassen und ich kann mir vorstellen wie Sie darüber fühlen werden. Das ist gerade das Schwerste an das man sich gewöhnen muss, dass je älter man wird, je mehr Freunde man verlieren muss. Es ist einfach furchtbar. Von Frida habe ich noch nicht gehört. Die Arme! Es wird kein leichtes Leben für sie sein.¹¹¹⁵

Im Postskriptum zu seinem 1958 im Andenken an Erich Itor Kahn verfassten Buch *Erich Itor Kahn - Un grand représentant de la Musique contemporaine* schreibt Leibowitz, dass keine andere Person ihm auf musikalischer Ebene dieses volle Vertrauen geben hätte können, das er in Erich Itor Kahn hatte.¹¹¹⁶

Stütze erhielt Leibowitz von seiner Familie, worüber er sehr glücklich und dankbar war. Man verbrachte auf Einladung der gemeinsamen Freunde Michel und Zette Leiris viele Wochenenden auf deren Wohnsitz in St. Hilaire.¹¹¹⁷ Auch mit der Familie Kahnweiler war man in gutem Kontakt und besuchte diese etwa Weihnachten 1956 in deren Landhaus.¹¹¹⁸ Abgesehen von einem fortwährend zu großen Arbeitspensum fühlte sich Leibowitz insgesamt sehr wohl und meinte in einem Brief Adorno gegenüber: „Bei uns ist alles schön und gut. Ich habe furchtbar

¹¹¹⁵ Brief von Leibowitz an Schmid, Paris, 14.3.1956, ZBZ, NES, Mus NL 37: III: A 22.9.

¹¹¹⁶ LEIBOWITZ/Konrad WOLFF: *Erich Itor Kahn – Un grand représentant de la Musique contemporaine*, Paris 1958, S. 177.

¹¹¹⁷ ARMEL, a.a.O., S. 548.

¹¹¹⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 25.12.1956, TWA, Br. 877/37.

viel zu tun aber im allgemeinen: ‚la vie est belle‘.¹¹¹⁹ Dieser Ausspruch bezog sich wohl nicht nur auf seinen beruflichen Erfolg, da er am 27. Jänner 1955 auch die französische Staatsbürgerschaft erhalten hatte.

7.3. Dozententätigkeit

7.3.1. Darmstädter Ferienkurse 1954

Neben seiner regen Tätigkeit als Dirigent war Leibowitz bereits während der Sommermonate 1954 wieder als Dozent bei den 9. Internationalen Ferienkursen in Darmstadt beschäftigt gewesen. Diese fanden an gewohntem Ort vom 12. bis zum 27. August statt. Wolfgang Steinecke, der nach wie vor die Ferienkurse leitete, war schon im Frühling 1954 mit folgendem Anliegen an Leibowitz herangetreten:

Ausgesprochen oder unausgesprochen schwebte seit zwei oder drei Jahren das Thema „Webern“ über den Darmstädter Kursen. Im vorigen Jahr habe ich ein Kammerkonzert mit Früh- und Mittelwerken eingeschaltet, das sich als das eigentliche innere Zentrum der Kurse herausstellte. Aber unbekannt – wenn auch hier und da einmal aufgeführt – ist der späte Webern. Ihn bekanntzumachen, erscheint mir als die wichtigste Aufgabe der diesjährigen Kurse. Aber dabei müssten Sie mir helfen.¹¹²⁰

Dieses Zitat zeigt, wie wichtig Steinecke die Behandlung des Spätwerks Weberns gerade durch Leibowitz war. Es war seit dem Ferienkurs von 1949 das erste Mal, dass Leibowitz wieder nach Darmstadt kommen sollte. 1950 war Leibowitz nicht

¹¹¹⁹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 25.4.1956, TWA, Br. 877/32.

¹¹²⁰ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 27.3.195 [4], PSS, RL, Mikrofilm 090-2492.

um Mitwirkung bei den Darmstädter Ferienkursen gebeten worden, da aus finanziellen Gründen die geplanten Strawinsky- und Schönberg-Kurse nicht durchgeführt werden konnten und anstelle deren Béla Bartók als Themenschwerpunkt gesetzt wurde.¹¹²¹ Für die Kurse von 1951, die in Verbindung mit dem Zweiten Internationalen Zwölftonkongress vom 2. bis 4. Juli in Darmstadt stattfanden, hatte Leibowitz eine Einladung als Gast und Delegierter erhalten.¹¹²² Leibowitz hätte dabei auf Vorschlag Steineckes einen öffentlichen Vortrag übernehmen sollen, der die Gesamterscheinung Weberns, dessen Bedeutung und Analysen seiner Werke zum Thema gehabt hätte.¹¹²³ Leibowitz hatte das Angebot jedoch aus verschiedenen Gründen ausgeschlagen. Zunächst einmal war das Honorar, welches ihm angeboten wurde, so gering, dass es ihm nicht einmal ermöglichte, die Kosten der Anreise abzudecken. Die prekäre finanzielle Lage, in der er sich zum damaligen Zeitpunkt befand, machte es ihm unmöglich, das Angebot zu akzeptieren.¹¹²⁴ Zudem war sein Interesse, nur einen Vortrag zu halten, nicht allzu groß. Leibowitz hatte Steinecke gegenüber in seiner Absage folgende Argumente angeführt:

Es ist für mich nicht zu interessant einfach einen Vortrag über Weberns Musik (die ich in mindestens drei schon veröffentlichten Büchern gründlich analysiert habe) zu geben. Das schon weil man in einem Vortrag nicht viel sagen kann und auch weil ich mir von einer Veranstaltung wie die Ihrige mehr wünsche. Meine Haupttätigkeiten sind schließlich komponieren, dirigieren und Kompositionsstunden und

¹¹²¹ Brief von [VN ?] Ilgner (in Vertretung für Wolfgang Steinecke) an Leibowitz, o.O., 11.4.1950 (Archiv IMD).

¹¹²² Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 27.2.1951 (Archiv IMD).

¹¹²³ Ebd.

¹¹²⁴ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 9.5.1951 (Archiv IMD).

da ich keiner dieser Tätigkeiten in Kranichstein zum Ausdruck kommen mag, ist es mir unmöglich Ihren Vorschlag anzunehmen.¹¹²⁵

Als zusätzlichen Grund für seine Absage hatte Leibowitz einen Vertrag für Schallplattenaufnahmen angegeben, den er Mitte März 1951 abgeschlossen hatte. Diese Aufnahmen sollten während der Sommermonate in Wien getätigt werden.¹¹²⁶ Leibowitz plante dabei auch, mit Edward Steuermann einige Konzerte von Mozart und Schönberg aufzunehmen.¹¹²⁷ Um welche Plattenfirma es sich dabei handelte und wieso dazu keinerlei Aufnahmen zuordenbar sind, ließ sich anhand der zur Verfügung stehenden Dokumente und Korrespondenzen bislang nicht herausfinden. Es ist an dieser Stelle von der Tatsache auszugehen, dass der Konflikt mit Schönberg dieses Vorhaben letztendlich hatte scheitern lassen.

Im Jahr 1954 hatte sich die Situation für Leibowitz grundlegend verändert, da er großes Interesse für die von Steinecke vorgeschlagene Thematik der Behandlung der späten Werke Anton Weberns hegte.¹¹²⁸ Steinecke plante für das Seminar eine Reihe von sechs Vorlesungen, bei denen alle Teilnehmer am Nachmittag freien Zugang haben sollten. Die Werke, die dabei von Leibowitz analysiert und besprochen würden, sollten mit Hilfe von Platten und Tonbändern vorgeführt werden. Steinecke schlug Leibowitz daher folgendes Konzept vor:

Wie wäre es z.B., wenn man in der ersten Vorlesung (20. August, 17 h) zunächst den Ausgangspunkt Weberns deutlich macht (Spätromantik Beispiel Lieder opus 3 oder 4 gesungen von Ilona Steingruber), die Verknappung von Form und Ausdruck (Stücke für Violine und Cello

¹¹²⁵ Ebd.

¹¹²⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke, Rom, 13.3.1951 (Archiv IMD).

¹¹²⁷ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 5.6.1950, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹¹²⁸ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 13.4.1954 (Archiv IMD).

opus 7 und 11), dann den Wendepunkt mit opus 16 oder 17 und zum Schluss vielleicht noch die reine große Form der späten Lieder opus 23. In der 2. Vorlesung vielleicht nur das so instruktive Beispiel des Concerto op 24 (es gibt eine schöne Aufnahme in Baden-Baden von Rosbaud), opus 25 und opus 27 könnten wir dann wieder als direkte Beispiele beisteuern. Von den beiden Kantaten und den Orchestervariationen gibt es (falls Sie nicht selbst Platten haben) in Deutschland gute Bandaufnahmen. Diese großen Hauptwerke der Spätzeit könnte man wohl je ein Seminar widmen (zumal ja auch die musikalische Vorführung Zeit in Anspruch nimmt).¹¹²⁹

Für die Vorlesung, die mit *Das Spätwerk Anton Weberns* betitelt war, waren pro Vorlesung eineinhalb Stunden anberaumt. Steinecke ging es vor allem darum, dass „über die Darstellung der Reihentechnik und der ungeheuren kanonischen Künste hinaus die Gesamterscheinung Weberns, ihre historische Stellung, ihre ästhetische Bedeutung, ihre Wirkung in die Zukunft klar“ würde.¹¹³⁰ Für die praktische Vorführung von Kammermusik standen Leibowitz seine Freunde und Kollegen Rudolf Kolisch, Edward Steuermann aber auch Ilona Steingruber zur Seite.¹¹³¹

Leibowitz war mit dem Vorschlag im Großen und Ganzen einverstanden. Er beabsichtigte aber, alle Klavierlieder, Geigen- und Cellostücke Weberns und dessen *Variationen für Klavier op.27* während der Kurse aufzuführen. Ihm erschien es zudem sehr wichtig, auch ein tonales Werk von Webern während seines Kurses zu analysieren, für welchen Zweck er den *A capella Chor op. 2* „*Entflieht auf leichten Kähnen*“ vorschlug.¹¹³² Aus den *Orchestervariationen op. 30* plante Leibowitz, das

¹¹²⁹ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 17.4.1954 (Archiv IMD).

¹¹³⁰ Ebd.

¹¹³¹ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 17.4.1954 (Archiv IMD).

¹¹³² Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 24.5.1954 (Archiv IMD).

Hauptthema seiner Analysen zu machen.¹¹³³ Edward Steuermann, der bei den Ferienkursen einen Klavierkurs leitete, trug die *Variationen für Klavier op. 27* von Anton Webern vor.

Als Leibowitz am Abend des 16. August Paris verließ, um am nächsten Tag in Darmstadt anzukommen, erschien er ohne Begleitung.¹¹³⁴ Ab dem 20. August hielt Leibowitz jeweils um 17:00 seine Seminare über das damals weitgehend unbekannte Spätwerk von Anton Webern und verhalf somit Wolfgang Steinecke, einen Beitrag zu dessen Bekanntmachung zu leisten. Leibowitz' Seminar fand im Anschluss an Theodor W. Adornos Kurs, der moderne Interpretationsfragen behandelte, statt und rückte damit moderne Kompositionsfragen in den Mittelpunkt. Neben den Seminaren stellte Leibowitz auch seine 1953 erfolgte Schallplatteneinspielung von Schönbergs *Gurreliedern* vor, die er mit einem Vortrag einleitete.¹¹³⁵ Zudem fand am 17. August um 20:00 unter dem Motto *Neue Kammermusik* eine Aufführung von Leibowitz' *Sonate pour flute et piano*, bei der Severino Gazzelloni den Solopart übernommen hatte, statt.¹¹³⁶ Dieser hatte Leibowitz' Werk schon 1952 bei den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt.¹¹³⁷

Jenes Seminar verlief für Leibowitz wieder sehr erfolgreich, da es bei den Studenten auf großen Anklang stieß. Zudem erhielt er für die Vortragsreihe ein Honorar von 150 DM pro Vorlesung, welches bei sechs Vorlesungen 900 DM ergab und die steuerfrei ausbezahlt wurden.¹¹³⁸ Nicht zuletzt aber, da er ein

¹¹³³ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 26.6.1954 (Archiv IMD).

¹¹³⁴ Brief von Leibowitz an Steinecke, o.O., 2.8.1954 (Archiv IMD).

¹¹³⁵ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 568.

¹¹³⁶ Ebd., S. 569.

¹¹³⁷ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 19.6.1954 (Archiv IMD).

¹¹³⁸ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 10.4.1954 (Archiv IMD).

Wiedersehen mit seinen Freunden feiern konnte, denn sowohl Theodor W. Adorno, Edward Steuermann als auch Rudolf Kolisch hatten sich in Darmstadt eingefunden. Leibowitz, der seine Freunde aufgrund der räumlichen Distanz nur selten sah, genoss diese Treffen und den damit verbundenen Gedankenaustausch.¹¹³⁹

7.3.2. Darmstädter Ferienkurse 1955

Auch im darauf folgenden Jahr 1955 erhielt Leibowitz eine Einladung für die 10. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, diesmal um einen Kompositionskurs zwischen dem 29. Mai und dem 6. Juni zu leiten. Zwar hatte Leibowitz laut eigenen Angaben genau für diese Zeit ein gut bezahltes Engagement erhalten, doch er gab Steinecke seine Zusage, da sich für ihn die Ferienkurse im Hinblick auf die Thematik wesentlich interessanter erwiesen. Unzufrieden hatte sich Leibowitz während der Verhandlungen mit Steinecke nur über das Honorar, bei dem der Satz pro Seminar bei 100 DM, pro Vorlesung bei 150 DM lag, gezeigt.¹¹⁴⁰ Leibowitz, der mittlerweile zwei Töchter hatte und auch für den Unterhalt seiner ehemaligen Frau aufkommen musste, war der finanzielle Aspekt von großer Wichtigkeit. Auch übernahm er allein die Sorge für seine Mutter, die sehr schwer krank war.¹¹⁴¹ Obwohl sich an den Bedingungen nichts Wesentliches änderte, sagte Leibowitz zu und kam in Begleitung seiner Frau Mary Jo von Straßburg nach Darmstadt.¹¹⁴² Somit überwog wie so oft das Interesse und die Überzeugung für eine Sache, die ihm sinnvoll erschien, gegenüber dem eigenen finanziellen Vorteil.

¹¹³⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 9.10.1954, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹¹⁴⁰ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 10.5.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁴¹ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 13.5.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁴² Brief von Leibowitz an Steinecke, o.O., undatiert (Archiv IMD); vgl. auch Brief von Leibowitz an Steinecke, o.O., 24.4.1955 (Archiv IMD).

Leibowitz hielt sechs zweistündige Seminare,¹¹⁴³ wofür er sich ein Programm zurechtgelegt hatte, das ganz im Gegensatz zu jenem Webern-Seminar des Vorjahres stand. Er führte in seinem Kompositionskurs eine Untersuchung verschiedener kompositorischer Strukturen anhand von Beispielen aus der „gesamten“ Musikkultur durch. Das für diesen Zweck benötigte Notenmaterial umfasste Werke wie Mozarts *Dissonanzenquartett (KV 465)*, Beethovens *Klaversonaten*, die *VII. Symphonie* und *Fidelio*, Schuberts *Winterreise* und sein *Quartett in a-moll op. 29*, die *Italienische Symphonie* von Mendelssohn, die *III. Symphonie* von Brahms, Verdis *Don Carlos* und Wagners *Siegfried*. Es wurden auch zahlreiche Werke der Zweiten Wiener Schule miteinbezogen wie Schönbergs *Violinkonzert*, *Klavierkonzert*, *Quartett No. IV*, *Survivor from Warsaw* oder *3 Lieder op. 4*, von Berg das *Kammerkonzert*, das *Violinkonzert* und *Wozzeck* und von Webern die *Lieder op. 12*, *op. 23*, *op. 25*, das *Streichtrio*, das *Saxophonquartett op. 22* und die *Orchestervariationen*.¹¹⁴⁴ Der Nachlass von René Leibowitz enthält einen handschriftlichen, in deutscher Sprache verfassten Plan für den Kompositionskurs von 1955 in Darmstadt. Der Beginn weist deutlich auf die Intention hin:

I. Einleitung

a) die Absicht: eine Untersuchung verschiedener musikalischer Strukturen und Charakter (die Herstellung und Ausarbeitung dieser durch jene):

Die Tatsache des Verkommens des kompositorischen Bewusstseins.

Versuch- wenn auch nur durch „Stichworte“ - einer Synthese I

¹¹⁴³ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 31.1.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁴⁴ Brief von Leibowitz an Steinecke, o.O., 24.4.1955 (Archiv IMD).

b) Der Plan: Analysen und Kommentare von verschiedenen aus der Literatur entnommenen Beispielen und zwar mit spezifischem Hinweis auf die Ähnlichkeit der Kompositorischen Situation (Erklärung dieses Begriffes). Wichtige Momente wie Durchführungen und die Funktionen der verschiedenen Strukturen, Komplexe Themenbildungen, Sonderfälle der kompositorischen Voraussetzung, Schlüsse etc.

Zunächst: aus der Kammermusikalischen und Symphonischen Literatur. Dann: Lieder (d. h. kurze Formen)

Schließlich sei der selbe Versuch an der Analyse einiger Opernszenen verschiedener Komponisten vom Musikalisch-Dramatischen Standpunkt aus erprobt.¹¹⁴⁵

Der Arbeitsaufwand, den die Vorbereitung des Seminars benötigte, war beträchtlich. Das Ergebnis, das Leibowitz bei den Studenten erzielte, erfreute ihn dagegen. Er meinte einige Wochen später darüber:

Die Ferienkurse waren wieder einmal sehr schön und ich muss sagen dass ich –hauptsächlich in meinem Seminar- sehr grosse Freude daran gehabt habe. Man hat doch den Eindruck dass man etwas Nützliches tut und das ist natürlich sehr dankbar.¹¹⁴⁶

Der kurze Bericht aus dem Darmstädter Tagblatt, der nach den Ferienkursen erschien, gibt einen Einblick in das Seminarleben:

Auch bei Leibowitz lernte man viel durch Analysen von Werken der Vergangenheit und Gegenwart. Fortner ließ sich einige Werke von Studenten vorspielen und gab eine vorzügliche Kritik. Dabei gab es einige Überraschungen: man komponiert heute in allen Arten, nicht nur punktuell, zwölftönig oder strukturell [...]. Kolisch-Geige, Redel-Flöte

¹¹⁴⁵ LEIBOWITZ, Kompositionskurs auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1955, PSS, RL, Mikrofilm Nr. 206-0433, im Original unterstrichen.

¹¹⁴⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 20.6.1955 (Pressearchiv IMD).

und Mann-Bratsche waren weitere beehrte Dozenten. [...] Zum Schluß erwähnen wir in unserem kleinen Überblick noch die Musikalienhandlung des Dr. Schäfer, die ein großer Anziehungspunkt war. Gekauft wurden vor allem Werke Weberns, dann von Schoenberg, besonders aus seiner amerikanischen Periode, aber auch Hindemith und Strawinsky, vor allen von den Franzosen.¹¹⁴⁷

Die Tatsache, dass vor allem Notenmaterial von Werken Schönbergs und Weberns gekauft wurde, zeigt den weitreichenden Einfluss, den die von Leibowitz im Jahr 1948 und 1949 gehaltenen Seminare hinterlassen haben.

Leibowitz war bei den Ferienkursen von 1955 sowohl als Dozent als auch als Komponist vertreten.¹¹⁴⁸ Beim Orchesterkonzert, welches am Samstag, den 4. Juni, um 20:00 stattfand, wurde als Uraufführung Leibowitz' *Concertino für Viola und Kammerorchester op. 35* gespielt. Dieses Werk hatte Leibowitz im Jahr 1954 für Michael Mann, den jüngsten Sohn des Schriftstellers Thomas Mann, komponiert. Michael Mann, der Bratschist war, übernahm auch den Solopart der Uraufführung. Das Orchester war das des Landestheaters Darmstadt unter der musikalischen Leitung des italienischen Dirigenten Nino Sanzogno. Im selben Konzert wurden Wladimir Vogels *Thyl Claes, Sechs Fragmente aus dem ersten Teil des epischen Oratoriums nach Charles de Coster für Sprechstimme, Gesang und Orchester* und Hermann Heiß' *Sinfonia giocosa* (UA) gespielt.¹¹⁴⁹ Leibowitz hätte natürlich sehr gerne selbst die Leitung des Konzerts übernommen, zudem er den Vorschlag zur Aufführung einiger bedeutender Werke von Komponisten, die bis dahin noch nicht

¹¹⁴⁷ V. L., Zwischen Konzerten und Kursen. Nachbetrachtung zu den Kranichsteiner Ferienkursen, in: *Darmstädter Tagblatt*, 11.6.1955 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁴⁸ Das Kranichsteiner Jubiläumprogramm. Stadt erteilte Kompositionsaufträge/Berühmte Dirigenten und Solisten, in: *Darmstädter Tagblatt*, 19./20.2.1955 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁴⁹ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 575,

bei den Ferienkursen gespielt worden waren, vorgebracht hatte. Er dachte dabei an eines der größeren Werke von Artur Schnabel und eines von Leopold Spinner.¹¹⁵⁰ Leibowitz hatte in dieser Hinsicht seinen Idealismus, sich für Werke noch unbekannter Komponisten einzusetzen, nicht verloren. In diesem Fall stieß sein Vorschlag dennoch auf unfruchtbaren Boden. Steinecke entschied sich erstens, das Bratschenkonzert von dem Dirigenten Nino Sanzogno dirigieren zu lassen und zweitens, die Werke Spinners oder Schnabels nicht aufzuführen. Sanzogno war die Leitung des Konzerts schon zuvor zugesagt worden und Leibowitz akzeptierte die Entscheidung.¹¹⁵¹

Zu jener Uraufführung ließen sich sowohl positive als auch negative Rückmeldungen in den Tageszeitungen finden. Die *Allgemeine Zeitung Mannheim* berichtete von „einem beachtlichen Violakonzert von Leibowitz“. Das *Darmstädter Echo* schrieb über die Aufführung:

Die andere Uraufführung war das ebenfalls einsätziges Konzert für Viola und Kammerorchester des französischen Zwölftonkomponisten René Leibowitz. Man spürt an diesem Werk besonders die Kontinuität mit der Geistigkeit Arnold Schönbergs, und man bewundert die kompositorische Reife, mit der dieses ausgezeichnet gearbeitete und ausgezeichnet klingende Stück geschrieben ist. Sinnfälliger kann die in der Neuen Musik wirkende Tradition kaum demonstriert werden. Michael Mann, dem Leibowitz das Konzert gewidmet hat, beherrschte in imponierender Weise den anspruchsvollen Solopart.¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 15.1.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁵¹ Brief von Leibowitz an Steinecke, London, 9.4.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁵² is [sic!], Sachlichkeit und Emotion. Konzert des Landestheater-Orchesters unter Nino Sanzogno, in: *Darmstädter Echo*, 6.6.1955 (Pressearchiv IMD).

Das *Göttinger Tageblatt* kommentierte:

Das Ereignis der zehnten Darmstädter internationalen Ferienkurse für neue Musik, die durch die stille Initiative Dr. Wolfgang Steineckes zu einem der wichtigsten Zentren für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Schaffen wurde, fand repräsentativen Ausdruck in den großen Orchesterkonzerten unter Leopold Stokowski, USA; Nino Sanzogno, Mailand, Paul Sacher, Basel und Hans Rosbaud mit hervorragenden Solisten (Tibor Varga, Michael Mann, Ludwig Hoelscher, Drolc-Quartett, Yvonne Loriod, Hans Alexander Kaul u.a.). Neben den großen Werken zeitgenössischer Musik standen mehrere bedeutsame Uraufführungen wie die durch vielschichtigen „Schlagsatz“ angereicherte Sinfonia giocosa von Hermann Heiß, klanglich aparte, von italienischer Sinnenfreudigkeit durchsetzte „Poemi“ von Hans Werner Henze, ein sehr konzentriertes Concertino für Viola und Kammerorchester von René Leibowitz und vor allem Luigi Nonos „Incontri“ für 24 Instrumente, die über das Punktuelle bei strenger Faktur nun Rhythmus und Klangfarbe mehr Raum geben.¹¹⁵³

Die *Frankfurter Abendpost* kritisierte hingegen die Komposition auf Schärfste:

Am Pult des Hessischen Landestheater-Orchesters stand in der Darmstädter Stadthalle der Mailänder Scala-Dirigent Nino Sanzogno, um das letzte Orchesterkonzert der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ zu dirigieren. Es begann mit zwei Uraufführungen, der „Sinfonia giocosa (1954) in einem Satz“ des Darmstädter Kompositionslehrers Hermann Heiß und dem „Concertino per Viola e Orchestra di Camera op. 35 (1954)“ des Führers der Pariser Zwölfköpfer, René Leibowitz.

Angesichts der formlosen Tonmassen, die in nervenfolternden Missklängen-man fragt sich oft, wie die Musiker diese Tonkarikaturen überhaupt produzieren- auf den Hoerer einstürzen, die ihm in dem

¹¹⁵³ G. A. TRUMPF, Begegnung mit junger Musik. Rückschau auf die Darmstädter internationalen Ferienkurse, in: *Göttinger Tageblatt*, 10.6.1955 (Pressearchiv IMD).

Wirrwarr von oft in der Tat frappierenden Klangreizen gar keine Möglichkeit geben, sich an einem auch nur irgendwie fasslichen und fassbaren Thema zu orientieren, steht man völlig konsterniert und fassunglos vor den Phänomenen, die diese Komponisten zu Papier gebracht haben. Kopfschüttelnd saßen sehr vernünftige und anerkannte Musiker im Saal- immerhin nicht ganz unbedeutende Persönlichkeiten sprachen von musikalischer Hoch-(oder Tief?)- stapelei, so dass wir keineswegs allein mit unserer solchen Klangwust ablehnenden Meinung dastehen. Wie sich ein Dirigent und ein Orchester durch diese verteuftelt komplizierten Partituren hindurch winden, wie ein so eminenten Bratschist wie der Florentiner Michael Mann diese vertrackt schwierige Solopartie auswendig lernt- vom Spielen ganz abgesehen! - das bleibt zwar das gelöste, aber kaum zu begreifende Rätsel dieser Wiedergaben, die bei einem Teil des in Darmstadt besonders merkwürdig zusammengesetzten Auditoriums wohl nach dem Grundsatz „Snoblesse oblige“ tosende Beifallsorkane sogar für die anwesenden Tonkonstrukteure entfesseln.¹¹⁵⁴

Auch 1955 hatte Leibowitz die Gelegenheit, seine Freunde Theodor W. Adorno und Rudolf Kolisch in Darmstadt wieder zu sehen. Beide waren wie Leibowitz selbst in aktiver Funktion bei den Ferienkursen tätig, zudem waren auch Luigi Nono und Nuria Schoenberg-Nono anwesend.

Nach dem Jahr 1955 sollte es, abgesehen von einem Artikel über Webern und Mahler,¹¹⁵⁵ den Leibowitz auf Wunsch Steinecke sandte,¹¹⁵⁶ zu keiner Zusammenarbeit mehr zwischen Leibowitz und den Darmstädter Ferienkursen kommen. Es gab zwar Pläne zu weiteren Projekten zwischen Darmstadt und Leibowitz, jedoch ließ sich keines realisieren. Zum einen machte Leibowitz für das

¹¹⁵⁴ Willy Werner GÖTTIG, Neue Musik in Darmstadt und Frankfurt. Wirre Klangmassen und erfreuliche Kultiviertheiten zum Abschluß, in: *Frankfurter Abendpost*, 7.6.1955 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁵⁵ René LEIBOWITZ, Webern und Mahler, in: Darmstadt-Dokumente, a.a.O., S. 109.

¹¹⁵⁶ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 18.5.1957 (Archiv IMD).

Jahr 1956 den Vorschlag, mit dem *Orchestre Pasdeloup* im Juli eine Deutschland-Tournee zu geben. Dabei wären drei Konzerte, eines in Darmstadt, in Frankfurt und Mainz unter seiner Leitung angedacht gewesen. Dieses Projekt kam aus Gründen der Finanzierbarkeit des Orchesters und des Dirigenten durch Darmstadt nicht zustande.¹¹⁵⁷ Zum anderen war die Aufführung von Leibowitz' Oper *Circulaire de minuit op. 30* - zwischen 1952 und 1953 nach einem Text von Georges Limbour entstanden - zuerst für Februar, dann für April 1958¹¹⁵⁸ geplant, die aber letztendlich nicht realisiert wurde. Der Kontakt zwischen Darmstadt und Leibowitz brach in weiterer Folge im Jahr 1959 ab.¹¹⁵⁹ Leibowitz war seinen Aussagen zufolge an Darmstadt nicht mehr allzu sehr interessiert. Steuermann erklärte er im September 1960:

Von Howard haben wir gehört dass Sie nicht all zu glücklich in Darmstadt waren. Ich muss sagen dass ich schon seit einigen Jahren überhaupt keine Lust mehr habe dahin zu fahren. Es kommt mir alles so steril vor. Vielleicht sind andere Tätigkeiten (ich spreche natürlich von mir) nicht viel produktiver, aber wenigstens ist die Atmosphäre etwas sympathischer.¹¹⁶⁰

7.4. Aufführungen eigener Kompositionen

Neben den Kompositionen, die im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse aufgeführt wurden, fanden ab dem Jahr 1950 weitere Aufführungen von Werken Leibowitz' meist in europäischen Städten statt. Er war nicht nur erfolgreich als

¹¹⁵⁷ Brief von Jean Cherki an Steinecke, Paris, 16.8.1955 (Archiv IMD); vgl. auch Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 24.1.1956 (Archiv IMD).

¹¹⁵⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 11.9.1958, AdK, PDA1.74.2048.7.

¹¹⁵⁹ Darmstadt-Dokumente, a.a.O., S. 106.

¹¹⁶⁰ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 19.9.1960, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

reproduzierender Künstler tätig, sondern vor allem als schaffender. Leibowitz selbst betrachtete sich vornehmlich als Komponist und Dirigent. Diese Einstellung geht aus vielen seiner Briefe hervor. Immer wieder findet man Textstellen, dass er vor allem in den Sommeraufenthalten außerhalb von Paris endlich Zeit und Ruhe für seine eigentliche Arbeit, das Komponieren, fand. Aber auch außerhalb der Ferien arbeitete Leibowitz zumeist in der Nacht an seinen Kompositionen, da er jemand war, der nicht schlafen konnte. So komponierte er beispielsweise die 1964 entstandenen und Trista Tzara gewidmeten *Four Bagatelles op. 61*, kurze Stücke von je einer Minute, in vier Nächten, also eine Bagatelle pro Nacht.¹¹⁶¹

Allein in den Jahren 1950 bis 1960 entstand die beachtliche Anzahl von 25 Kompositionen der unterschiedlichsten musikalischen Gattungen, die Leibowitz neben seinem hohen täglichen Arbeitspensum geschrieben hatte. Darunter befanden sich zahlreiche Kammermusikwerke wie beispielsweise *Quartett op. 26* (1951-1952), *Five Pieces op. 29* (Klar, Kl; 1952), *Rhapsody Concertante op. 36* (Vl, Kl; 1955), die er für Rudolf Kolisch komponierte und deren Aufführung für den Winter 1955 in New York bei den *ISCM* vorgesehen war; die *Trios op. 42* (Vl, Va, Vc; 1956-1957); weiters Klavierwerke wie *Fantasie op. 27* (1952), *Six petits morceaux (en forme de suite) op. 28* (1952), *Sonata quasi una fantasia op. 43* (1957) und das *Klavierkonzert op. 32* (1954); Orchesterwerke wie *Six pieces op. 31* (1954), *Fantasie Symphonique op. 39* (1956), *Ouverture op. 48* (1958), *Art for Art's Sake op. 52* (für Jazzorchester, 1959); Lieder wie *Cinq chansons op. 25* (S, Kl; Text von Lionel Abel, William Carlos Williams, James Joyce, Hart Crane und Ezra Pound; 1950-1951), *Damocles op. 49* (S, Kl; Text von Michel Leiris; 1958); und die Oper

¹¹⁶¹ Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

Circulaire de minuit op. 30 (Singstn, Ch, Orch; Text von Georges Limbour; 1952-1953).

Obwohl das Komponieren für Leibowitz persönlich solch bedeutenden Stellenwert einnahm, setzte er sich selbst nur bedingt für seine Kompositionen ein. Er pflegte diese zwar mit seinen Freunden Rudolf Kolisch und Erich Itor Kahn ausführlich sowohl in persönlicher als auch brieflicher Form bis ins kleinste Detail zu diskutieren. Vinko Globokar, Komponist und von 1959 bis 1963 Schüler von Leibowitz, verneinte aber die Frage, ob Leibowitz' Werke in Paris zur öffentlichen Aufführung kamen beziehungsweise ob Leibowitz seine Schüler um Aufführungen dieser bat. Zudem hätte Leibowitz nie über seine Musik gesprochen.¹¹⁶² Die Korrespondenz gibt aber einen Hinweis darauf, dass Leibowitz sich zumindest dafür interessiert, dass seine Musik verlegt wurde. So hatte er brieflich bei der *Universal Edition* angefragt, ob diese interessiert wäre, sein für Michael Mann komponiertes *Concertino op. 35* für Bratsche und Orchester zu verlegen: „Jedenfalls würde ich mich freuen wieder etwas bei der UE herausgeben zu können.“¹¹⁶³ Wie der Antwort von Schlee allerdings zu entnehmen war, war gerade zu jenem Zeitpunkt eine radikale Sperre über neue Annahmen von Kompositionen verhängt worden.¹¹⁶⁴ Aus der Antwort von Leibowitz ist ersichtlich, dass eine weitere Ursache wohl an Leibowitz' hoher beruflicher Aktivität gelegen haben mag: „Ich verstehe Ihre Verlagschwierigkeiten sehr gut. Vielleicht könnte man es später machen. Im Allgemeinen habe ich eine immer grösser werdende Anfrage

¹¹⁶² Ebd.

¹¹⁶³ Brief von Leibowitz an Schlee, o.O., 7.2.1955, Historisches Archiv der UE.

¹¹⁶⁴ Brief von Schlee an Leibowitz, Wien, 10.2.1955, Historisches Archiv der UE.

was meine Werke anbetrifft aber ich habe keine Zeit mich darum zu kümmern.“¹¹⁶⁵
 Wolfgang Steinecke sah die Ursache für die geringe Beachtung von Leibowitz als
 Komponisten in Folgendem begründet:

Der Ruf des Komponisten Leibowitz hat darunter zu leiden, dass er ausgezeichnete musiktheoretische Bücher geschrieben hat, und dass er in allen neueren Konzertführern als das “Haupt der Pariser Dodekaphonistenschule“ abgestempelt wird. Hinter diesen Klischee-Kennzeichnungen ist ganz verborgen geblieben, dass Leibowitz als Komponist seit der *Kammersymphonie* von 1948 eine bedeutende Entwicklung vollzogen hat, die zwar unverkennbar aus dem Werk Schönbergs und Weberns hervorgegangen ist, die aber aus ihm durchaus keine eigenen Konsequenzen zu ziehen vermag, auf welche die gegen die Zwölftonmusik stereotyp vorgebrachten und allmählich langweiligen Argumente keineswegs mehr zutreffen.¹¹⁶⁶

Dennoch kamen viele Aufführungen von Leibowitz’ Kompositionen durch die Initiative anderer Personen zustande. Bereits im Februar 1950 hatte eine Aufführung seiner zwischen den Jahren 1946 bis 1948 komponierten *Kammersymphonie op. 16* im Kölner Rundfunk stattgefunden, initiiert durch den Komponisten Bernd Aloys Zimmermann, der selber durch seine Teilnahme bei den Darmstädter Ferienkursen 1949 zur Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie angeregt wurde. Dabei war er dem als Dozent tätigen Leibowitz begegnet. Als Reaktion auf diese Begegnung beschloss er, in Köln, wo man sich seinen Angaben zufolge besonders um neue Kunst bemühte, die Dodekaphonie in den Vordergrund treten lassen. Man beabsichtigte, das Konzert mit Beginn des Jahres 1950 auf

¹¹⁶⁵ Brief von Leibowitz an Schlee, o.O., 12.2.1955, Historisches Archiv der UE.

¹¹⁶⁶ Wolfgang STEINECKE, Neue Musik in Stuttgart und Köln. Orffs Osterspiel vor der großen Öffentlichkeit. Leibowitz-Uraufführung im Kölner Funkhaus, in: *Westfälisches Volksblatt*, Paderborn, 10.5.1956 (Pressearchiv IMD).

Tonband aufzunehmen, um es in weiterer Folge im Nachtprogramm zu übertragen. Dabei sollte von Leibowitz zu Beginn des Konzerts eine Einführung über Probleme und Methode der Dodekaphonie und ein Interview gegeben werden.¹¹⁶⁷ Das Problem war jedoch, dass Leibowitz sich zu jenem Zeitpunkt in den USA aufhielt. Zimmermann, der auf die persönliche Anwesenheit von Leibowitz größten Wert legte, wollte zwar, mit der Sendung auf ihn zu warten,¹¹⁶⁸ da dies aber aus finanziellen Gründen nicht möglich war, fand die Aufnahme Ende Februar ohne die Anwesenheit von Leibowitz statt. Beim Konzert wurden im ersten Teil Werke von Schönberg, Berg und Webern, im zweiten Teil neben der *Kammersymphonie* auch ein Werk Antoine Duhamels aufgeführt.¹¹⁶⁹

Als Komposition, die im Laufe der Jahre mehrmals aufgeführt wurde, ist *Explanation of Metaphors op. 15* für zwei Klaviere, Harfe, Schlagzeug und Erzähler zu nennen. Dieses Werk, das im Jahr 1947 nach einem Text des französischen Dichters Raymond Queneau entstanden war, wurde von einer internationalen Jury für die Aufführung des 24. ISCM-Festivals, welches zwischen dem 23. Juni und dem 30. August 1950 in Brüssel stattfand, ausgewählt.¹¹⁷⁰ Leibowitz hatte von der Wahl seiner Komposition während seines Aufenthalts in den USA 1950 erfahren, wo ihn im März ein Brief von Edward Clark, der Chairman des *Contemporary Music Centre* in London war, erreichte. Die Aufführung der *Metaphors* erfolgte am Dienstag, den 27. Juni, um 20:30 als eines von insgesamt sieben Konzerten unter der Leitung von Leibowitz und der

¹¹⁶⁷ Brief von Bernd Aloys Zimmermann an Leibowitz, Köln, 10.12.1949, PSS, RL, Mikrofilm 091-0955.

¹¹⁶⁸ Brief von Zimmermann an Leibowitz, o.O., 23.12.1949, PSS, RL, Mikrofilm 091-0955.

¹¹⁶⁹ Postkarte von Zimmermann an Leibowitz, o.O., 9.1.1950, vgl. auch Brief von Zimmermann an Leibowitz, Köln-Lindenthal, 18.8.1949, PSS, RL, Mikrofilm 091-0955.

¹¹⁷⁰ Brief von Edward Clark an Leibowitz, London, 16.3.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-0802.

Teilnahme von Ellen Adler.¹¹⁷¹ Der Erfolg war groß und das Werk wurde den Angaben von Leibowitz nach „als beste Arbeit“ angesehen.¹¹⁷² Nachdem er und seine Lebensgefährtin Ellen Anfang Juli 1950 aus Brüssel zurückgekehrt waren, berichtete Leibowitz seinem Freund Erich Itor Kahn von seiner Arbeit und seinem Eindruck des Festivals. Leibowitz waren dafür fünf Proben in idealer Arbeitsatmosphäre mit den besten Musikern der Stadt zur Verfügung gestanden. Er hatte das Gefühl, dass die Musiker sein Werk sehr mochten. Auch Ellen Adler lobte Leibowitz, weil sie ihre „Schüchternheit und ihren Akzent“ überwunden hätte! Leibowitz meinte abschließend: „Ich war glücklich, begeistert von allem und ich glaube die Wirkung auf viele Leute war echt.“¹¹⁷³ Die Aufführung fand zudem Erwähnung in den Medien. Kurt List, der in der *New York Times* einen Bericht über das gesamte Musikfest gelesen hatte, gratulierte zum Erfolg.¹¹⁷⁴ Auch Leonard Stein zählte zu den Gratulanten, denn er hatte vom Erfolg der *Metaphors* während des ISCM-Festivals in der Zeitschrift *Music Survey* gelesen.¹¹⁷⁵

So erscheint es nicht verwunderlich, dass diese Komposition im zweiten Kammerkonzert des NWDR Köln am 13. November 1953 in der Reihe *Musik der Zeit* als deutsche Erstaufführung gebracht wurde. Leibowitz führte dieses Werk, das er als „eine Art dramatisches Rondo“ für Sprecher, 2 Klaviere, Harfe und Schlagwerk beschrieb, wieder gemeinsam mit Ellen Adler auf.¹¹⁷⁶ Neben Leibowitz' Komposition waren Iwan Wyschnegradskys *Symphonische Fragmente im Viertelton*, Pierre Boulez' *Strukturen für zwei Klaviere*, Jean Louis Martinets

¹¹⁷¹ Brief von Clark an Leibowitz, London, 16.3.1950, PSS, RL, Mikrofilm 088-0802.

¹¹⁷² Brief von Leibowitz an Kurt List, 30.6.1950, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

¹¹⁷³ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 18.7.1950, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹¹⁷⁴ Brief von Leibowitz an Kurt List, Paris, 30.6.1950, PSS, RL, Mikrofilm 089-1521.

¹¹⁷⁵ Brief von Stein an Leibowitz, o.O., 28.11.1950, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

¹¹⁷⁶ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 5.11.1953, TWA, Br. 877/22.

Präludium und Fuge op. 1 und André Jolivets *Bläuserserenade* vertreten. Der *Kölner Stadtanzeiger* stellte fest, dass das Konzert vom Publikum als interessant und mit herzlichem Beifall aufgenommen worden wäre. „Die vier Pianisten, darunter Yvonne Loriod und Else Stock, das Bläserquintett des Orchestre national von Radio Paris, Dora Wagner/Harfe) und Schlagzeuger des Kölner Rundfunk Sinfonie Orchesters waren die vollkommenen Interpreten.“¹¹⁷⁷ Über die Aufführung der *Explanation of Metaphors op. 15* von 1953 wurde in der *Kölnischen Rundschau* berichtet:

„L’Explication Des Métaphores“ (Raimond Quénéau) von René Leibowitz für zwei Klaviere, Harfe, Schlagzeug und Erzähler führt die Linie des „Pierrot lunaire“ von Schönberg in geistvoller Weise fort. Leibowitz verbindet in diesem Werk die auf Schönberg fußende orthodoxe Dodekaphonie mit „charakteristischen Gebilden der sinfonischen Form“. Es ist ein sehr wohlgegliedertes und klanglich ausgeglichenes Stück, zweifellos eines der stärksten von Leibowitz, der vor allem seinen Ruf als Haupt der Pariser Dodekaphonistenschule durch mehrere theoretische Werke begründet hat. Ellen Adler war sowohl in akustischer wie auch optischer Wirkung eine bemerkenswerte Rezitatorin. Die Komponisten Wyschnegradsky und Leibowitz waren die authentischen Interpreten ihrer eigenen Werke, [...].¹¹⁷⁸

Der *Kölner Stadt-Anzeiger* meinte am 19. November 1953:

Seine 1947 nach einem Text von Raymond Queneau geschriebene „L’Explication des Métaphores“ („Erklärung der Metaphern“) für zwei Klaviere, Harfe, Schlagzeug und Erzähler lässt in der Behandlung der

¹¹⁷⁷ R. S., Pariser Perspektiven. Zweites Kammerkonzert des NWDR mit Neuer Musik, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 19.11.1953 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁷⁸ B.A.Z., Modernes musikalisches Frankreich. Vierteltonmusik im zweiten Kammerkonzert des NWDR Köln, in: *Kölnische Rundschau*, 17.11.1953 (Pressearchiv IMD).

rhythmisch, allerdings nicht intervallisch, fixierten Stimme noch deutlich das Modell des Schönbergschen „Pierrot lunaire“ durch, ohne es dabei bloß zu wiederholen. Indem Textgliederung unmittelbar von musikalischer aufgenommen, befestigt wird, indem die Diskontinuität des Einzelnen des klanglich aufgespaltenen und diffusen Mikrovorganges, zusammengebunden wird zur Kontinuität des Ganzen, kommt klare Formartikulation zustande. Artikulation von Form, die dynamisch ist, die ein Auf und Ab kennt und in strenge Konstruktion Ausdruck einlässt. Unter des Komponisten Leitung war Ellen Adler, hübsch bei Stimme und Erscheinung, die Sprecherin der deutschen Erstaufführung.¹¹⁷⁹

Und im *Essener Stadtanzeiger*, der mit seinem Artikel französische zeitgenössische Musik vorstellte, hieß es:

Da ist einmal die aussparende Satzweise aus der Schule Anton Weberns: keine zusammenhängende, „fließende“ Tonsprache mehr, sondern Tupfen, Fetzen von Akkorden zwölftöniger Struktur, deren Logik eben noch im Notenbild erkennbar ist; fürs Gehör verknüpft sie nur noch die Folge der Klangfarben-ein arg, arg dünnes Band. Dieser Methode bedient sich René Leibowitz, der Anführer der Pariser Zwölftöner, in der Vertonung eines symbolischen Gedichts „Erklärung der Metaphern“ für Sprechstimmen, zwei Klaviere, Harfe und Schlagzeug ebenso wie sein Schüler Pierre Boulez in dem Klavierstück „Strukturen“.¹¹⁸⁰

Aus der Korrespondenz von Leibowitz geht hervor, dass er und Ellen Adler diese Komposition schon mehrmals in öffentlichem Rahmen aufgeführt hatten,

¹¹⁷⁹ R. S., Pariser Perspektiven. Zweites Kammerkonzert des NWDR mit Neuer Musik, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 19.11.1953 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁸⁰ G. E., Hart an den Grenzen der Musik, NWDR Köln stellt zeitgenössische französische Komponisten vor, in: *Westdeutsche Allgemeine. Essener Stadtanzeiger*, 25.11.1953 (Pressearchiv IMD).

abgesehen von Brüssel auch in Paris, New York und Rom.¹¹⁸¹ Eine weitere Aufführung ist für den 28. März 1955 nachweisbar, wo das Werk im Rahmen der ISCM-Konzerte, die sich zuvor als sogenannte *Roof*-Konzerte titulierte, gespielt wurde - dirigiert von Leonard Stein. Auf dem Programm standen neben Leibowitz' Komposition: *String Quartet op. 8* von Peter Racine Fricker, *Four Songs op. 2* von Berg und *Trio in Two Movements* von Leon Kirchner. Ausführende Musiker waren neben William Schaller als Sprecher, Natalie Limonick und Ralph Heidsiek/Pianos, Dorothy Remsen/Harfe, Forrest Clark und Leonard Rosenberg/Schlagzeug. Nach der Pause folgte das *Septett for Wind Instruments* von Hindemith. Als Anmerkung zu diesem Konzertprogramm, das von Gertrud Schönberg an Leibowitz weitergeleitet wurde, fand sich als Notiz: „Herzliche Grüße! Es war eine sehr gute Aufführung.“¹¹⁸² Leonard Stein berichtete nach gelungener Aufführung:

We had fine musicians and three weeks of preparation to get the work into a system which was reflected in a spontaneous- may I say, inspired – performance in which everything seemed to fall into place naturally. I must say it afforded all the participants a great deal of pleasure, and we only regret we have not been able to arrange other performances of it. We all wish to thank you for an exhilarating musical experience.¹¹⁸³

Am 15. April 1956 reiste Leibowitz nach Köln, um der Uraufführung seiner *Six Pieces op. 31* für Orchester beizuwohnen.¹¹⁸⁴ Diese Aufführung war auf Betreiben Steineckes zustande gekommen, der für die Kölner Konzertreihe *Musik der Zeit* ein neues Orchester-beziehungsweise Kammerorchesterwerk von Leibowitz, entweder

¹¹⁸¹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 5.11.1953, TWA, Br. 877/22.

¹¹⁸² Brief von Gertrud Schoenberg an Leibowitz, undatiert, PSS, RL, Mikrofilm 090-1803.

¹¹⁸³ Brief von Stein an Leibowitz, 10.4.1955, PSS, RL, Mikrofilm 090-2378.

¹¹⁸⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 15.4.1956, AdK, PDA 1.74. 2046.4

eine Uraufführung oder eine deutsche Erstaufführung, vorschlagen wollte.¹¹⁸⁵ Leibowitz bot daher sowohl die *6 kleinen Orchesterstücke op. 31* (1954) als auch das *Klavierkonzert op. 32* an.¹¹⁸⁶ Beide Werke waren bis dahin noch nicht aufgeführt worden. Steinecke empfahl letztendlich die *6 kleinen Orchesterstücke* für die Uraufführung beim *Nordwestdeutschen Rundfunk* in Köln.¹¹⁸⁷ Neben Leibowitz' *Six Pieces* wurden bei dem Konzert Jolivets *Sinfonie 1953*, Humphrey Searles *Zweites Klavierkonzert* und Vogels *Arpiade* aufgeführt. Es spielte das *Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester*.¹¹⁸⁸ Die Atmosphäre des Konzerts wird durch folgenden Artikel vorstellbar:

Die vier Komponisten waren im Kölner Sendesaal zugegen: Angehörige der Geburtsjahrgänge 1896 bis 1915 und alle renommiert als Lehrer und Schulbildner. Sie tauschten mit den ausführenden Künstlern Glückwünsche, und so ergab sich auf dem Orchesterpodium eine Feiertagstimmung von internem und intmem Charakter.¹¹⁸⁹

Die Reaktion der Kritik auf die Komposition von Leibowitz fiel gemischt aus:

In den „Sechs Orchesterstücken“, der Hauptneugierigkeit dieses Abends, lässt René Leibowitz der Reihentechnik die Zügel relativ locker, um bei der Zuschärfung von Sekunden- rasch kontrastierenden Solo- und Tutti - Effekten aufs Ganze zu gehen. Während der neun Minuten wirkt vieles eher improvisiert und willenbetont denn als effektiv logische Wägearbeit.

¹¹⁸⁵ Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 9.2.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁸⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke, Paris, 11.2.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁸⁷ Brief von Leibowitz an Steinecke, London, 9.4.1955 (Archiv IMD).

¹¹⁸⁸ HvL, Musik der Zeit. Ur- und Erstaufführungen im vierten Kölner Funkkonzert, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.4.1956 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁸⁹ Ebd.

Für seine Komposition erhielt Leibowitz auch teils sehr positive Kritiken. So befand die *Kölnische Rundschau*:

Die gediegenste kompositorische Leistung stand gleich zu Beginn: Six Pièces pour Orchestre op. 31 von René Leibowitz. In diesen sechs Stücken ist, wie uns scheint, ein Niveau der Formulierung erreicht, das nicht nur im Oeuvre des Autors, sondern in der gesamten Schönberg-Nachfolge ohne Präzedenzfall ist. Die Stücke beschwören mit den Mitteln der schönbergischen Zwölftontechnik den Typ des expressionistischen Psychogramms, die Ausdrucksphäre der „Erwartung“, jedoch auf die knappste Geste der Form gebracht. Die kompositorische Oekonomie des ausdrucks-gewaltigen Werks, dessen Orchestertechnik von äußerster Kultur ist, hätte fraglos Gegenstand einer entschiedeneren Bewunderung werden dürfen, als sie sich im etwas zögernden Achtungsbeifall anmeldete.¹¹⁹⁰

Leibowitz erhielt jedoch auch äußerst schlechte Bewertungen:

René Leibowitz (geb. 1913) legte mit den „Sechs Stücken für Orchester“ op. 31 Rechenschaft ab über den Nachholkurs, den er im Webernstil vollzogen hat. Die Manier ist getroffen, die Einfälle sind ungemein dürftig, dafür ist der Kraftaufwand sehr groß. Die feine Grenze vom Fortissimo zum Krach wird fast dauernd überschritten. An einem solch zweitrangigen Werk wird die Gefahr der „punktuellen“ Musik deutlich. Sie arbeitet sehr zeitgemäß mit den Mitteln der schärfsten Kontraste, der ständig fluktuierenden Reize und ergibt sich damit, ohne dass sie es weiß, der Nervosität des Zivilisatorischen, Musik hat aber die Aufgabe, das Charakteristische der Zeit gleichzeitig zu spiegeln und zu überwinden. [...]. René Leibowitz zum Beispiel, der

¹¹⁹⁰ HKM, Buntes Panorama neuer Musik. Ernest Bour dirigierte im Westdeutschen Rundfunk, in: *Kölnische Rundschau*, 22.4.1956 (Pressearchiv IMD).

Statthalter (oder Fronvogt, wenn man so will) der Dodekaphonie in Frankreich, erntete außer magerem Beifall auch schrille Pfiffe.¹¹⁹¹

Die Aufführung war beim Veranstalter dennoch ein so großer Erfolg, dass Leibowitz für ein Kammerkonzert für den 10. Dezember desselben Jahres engagiert wurde.¹¹⁹² Bei diesem leitete er eine Uraufführung von Francis Burts *The Scull op.6*, eine Kantate für Tenor und Orchester mit dem *Westdeutschen Rundfunkorchester*. Als Tenor fungierte Peter Pears.¹¹⁹³ Die Kritik zu diesem Konzert hob besonders die Leistung von Leibowitz als Dirigent hervor, nämlich die strikte Ausführung der Wünsche des Komponisten:

We owe the wonderful aspect of this concert, in the final analysis, to the performance. Leibowitz, whose merit it remains to have introduced the Schoenberg school in France... has shown that the score is sacred to him and he investigates profoundly the composer's intentions even when he does not share the esthetics. The Cologne Radio Orchestra sounded perfect under his direction.¹¹⁹⁴

Und weiter fand man Angaben wie „The gentlemen of the Cologne Radio Orchestra worked splendidly under Rene Leibowitz' direction.“¹¹⁹⁵ oder „...careful and finely chiseled performance of René Leibowitz“.¹¹⁹⁶ Und in der *Neuen Rhein*

¹¹⁹¹ Alfons Neukirchen, Ueber den Krach in der modernen Musik. 4. Konzert „Musik der Zeit“ mit Werken von Leibowitz, Searle, Vogel und Jolivet im Westdeutschen Rundfunk, in : *Düsseldorfer Nachrichten*, 23.4.1956 (Pressearchiv IMD).

¹¹⁹² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 31.5.1956, AdK, PDA 1.74.2046.5.

¹¹⁹³ Francis BURT, *The Skull*. Kantate für Chor und Orchester, revidierte Fassung op. 6, online unter URL:

<http://www.mica.at/composerdb/details/musicalwork/musicalwork2108.asp> (18.3.2010).

¹¹⁹⁴ *New York Times*, 8.2.1952, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹¹⁹⁵ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 12.1956, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹¹⁹⁶ *Kölner Stadt-Anzeiger*, 12.12.1956, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

Zeitung las man: “The uncompromising, absolutely exact and masterful advocat of these various works was the conductor, René Leibowitz, whose achievement was outstanding.”¹¹⁹⁷

Zur Eröffnung der 12. Internationalen Ferienkurse, die vom 16. bis 28. Juli 1957 in Darmstadt stattfanden, wurde das 1954 komponierte *Klavierkonzert op.32* von Leibowitz uraufgeführt. Schon Anfang Jänner hatte Leibowitz dieses Werk mit der Pianistin Else Stock-Hugh im Frankfurter Rundfunk aufgenommen, welcher er auch seine 1957 geschriebene *Sonata quasi una fantasia op. 43* widmete. Bei der Aufführung in Darmstadt spielte das *Symphonie-Orchester des Hessischen Rundfunks Frankfurt* unter der Leitung von Hermann Scherchen. Als Solistin war wiederum Else Stock-Hugh zu erleben. Leibowitz war in jenem Sommer eine Teilnahme nicht möglich, da ihn Steineckes Einladung zur Abhaltung eines Kompositionskurses aufgrund seiner Israel- und Südamerikatournee viel zu spät erreichte. Leibowitz, der diese Tatsache bedauerte, hatte in der Zwischenzeit ein Engagement für eine Plattenaufnahme in Italien angenommen.¹¹⁹⁸ Dessau, dem es möglich war, bei der Aufführung in Darmstadt anwesend zu sein, berichtete diesem: „Dein Klavierkonzert hatte einen großen Erfolg. Die Stock hat meiner Meinung nach gut gespielt. Scherchen kannte das Stück auch.“¹¹⁹⁹ Die *Hessischen Nachrichten* berichteten über das Konzert:

Im Ganzen gesehen schneidet die vorderste Avantgarde nicht einmal schlecht ab. Das streng durchkonstruierte Klavierkonzert von René Leibowitz zum Beispiel- unter Scherchen im Eröffnungskonzert

¹¹⁹⁷ *Neue Rhein Zeitung*, 12.12.1956, PSS, in: Leibowitz Reviews, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹¹⁹⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 6.6.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹¹⁹⁹ Brief von Dessau an Leibowitz, 24.7.1957 PDA 1891.9, in: Paul Dessau. “Let’s Hope for the Best“, a.a.O., S. 57 f.

uraufgeführt, mit der ausgezeichneten Else Stock als Solistin- enthält Gedankenreichtum in knappster Formulierung.¹²⁰⁰

Das *Darmstädter Echo* verfasste ebenfalls eine positive Kritik über die Komposition:

Die „Peripetie“ bringt das neue Klavierkonzert von René Leibowitz (1913), das in Aussage und Dichte, in Formulierung und Präzision des klug disponierten Aufbaus ungleich zwingender und überzeugender ist. Auch hier ein rezitatives Trompetenthema, das den letzten der ineinander übergelenden Sätze beherrscht, seine Form bestimmt. Kongruent sind hier Sprache und Ausdruck, die Expressivität ist trotz aller dynamischen Vehemenz und temperamentvoller Schichtung sinnvoll in Anlage und Form aufgegangen.¹²⁰¹

Das *Darmstädter Tagblatt* reagierte jedoch weniger begeistert, denn:

Neben Werken von Schönberg und Webern standen Kompositionen der Nachfolger oder Anhänger, die es freilich schwer hatten, neben ihren Vorbildern zu bestehen. [...]

Die Notwendigkeit der Gestaltung vermisste man auch bei dem Klavierkonzert opus 32 aus dem Jahre 1954 des französisierten Polen René Leibowitz. Sein Schönberg nachempfundenen Konzert bringt ein nicht von vornherein abzulehnendes spielerisches Moment, das freilich zu unverbindlich-oberflächlich vorgestellt wird und in einer bloßen Spielerei landet.¹²⁰²

¹²⁰⁰ Claus –Henning BACHMANN, Zwischen Schönheit u. Arithmetik. Internationale Ferienkurse u. „Tage für Neue Musik“ in Darmstadt, in: „*Hessische Nachrichten*“, Kassel, 30.7.1957 (Pressearchiv IMD).

¹²⁰¹ G.A.TRUMPF, Ferienkruse und Hessischer Ru.funk. „Das obligative Rezitativ. Hermann Scherchen dirigiert vier neue Werke im ersten Orchesterkonzert, in: *Darmstädter Echo*, 18.7.1957 (Pressearchiv IMD).

¹²⁰² Wolf-Eberhard von LEWINSKI, Das erste Kranichsteiner Konzert. Symphoniorchester des Hessischen Ru.funks spielte unter H. Scherchen, in: „*Darmstädter Tagblatt*“, 18.7.1957 (Pressearchiv IMD).

Weitere Kompositionen Leibowitz', die zwischen den Jahren 1950 und 1960 zur Aufführung gelangten, waren die *Sonate pour flute et piano*, die bei den Darmstädter Ferienkursen 1952 mit dem Flötisten Severino Gazzelloni aufgeführt wurde,¹²⁰³ sowie *Duo for Cello and Piano*, welches während eines im März 1954 von der *International Society for Contemporary Music* veranstalteten Konzerts in New York stattfand. Dabei waren David Tudor als Cellist und Robert Helps als Pianist tätig.¹²⁰⁴

Die angeführten Beispiele zeigen, dass René Leibowitz als Komponist sowohl von Fachkreisen als auch vom Publikum wahrgenommen wurde und in dieser künstlerischen Tätigkeit auch Anerkennung fand.

7.5. Wanderjahre 1957 bis 1960

7.5.1. Konzertreisen

Leibowitz war es gelungen in den vergangenen Jahren viele Kontakte zu internationalen Radiosendern und Agenturen zu knüpfen, von denen er oftmals engagiert wurde. Die Entwicklung in Leibowitz' beruflichem Leben, das ab 1950 zahlreiche Konzerttourneen in Europa beinhaltete, setzte sich ab 1957 in verstärkter Form fort. War er bislang neben dem Pariser Rundfunk bei deutschen, schweizerischen, italienischen, britischen Radioanstalten tätig gewesen, weitete sich diese nun auch auf Griechenland, Spanien, Israel und Südamerika aus. Leibowitz

¹²⁰³ Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, a.a.O., S. 569; vgl. auch Brief von Steinecke an Leibowitz, o.O., 19.6.1954 (Archiv IMD).

¹²⁰⁴ H.C.S., Concert devoted to Modern Music. Contemporary Society plays Works of Four Composers of 12-Tone School, in: *The New York Times*, 29.3.1954.

war daher zwischen den Jahren 1957 bis 1960 aufgrund von Konzertauftritten und Plattenaufnahmen unentwegt auf Reisen. Es werden daher in diesem Kapitel die wesentlichsten Punkte dieses Lebensabschnittes als Beispiele dafür angeführt.

Leibowitz wurde von den unterschiedlichen Radiosendern zu Dirigaten gebeten. Einladungen erfolgten häufig von deutschen Rundfunkorchestern, wie etwa von München, Hannover, Hamburg oder auch Frankfurt. Als Beispiel ist eine Aufführung mit dem *Frankfurter Rundfunkorchester* zu nennen, bei dem am 1. Jänner 1957 eine Aufnahme seines *Klavierkonzerts op. 32* und Weberns *Passacaglia op. 1* unter Leibowitz' Leitung erfolgte.¹²⁰⁵ Dieser Aufenthalt in Frankfurt bis 4. Jänner¹²⁰⁶ gestaltete sich für ihn sehr angenehm, da es neben der Arbeit ein Wiedersehen mit Theodor Adorno und dessen Frau gab. Zwar hatte Leibowitz, der am 31. Dezember 1956 in der Nacht in Frankfurt ankam, gleich am nächsten Tag eine Verständigungsprobe mit der Pianistin Else Stock-Hugh, welche den solistischen Part bei der Aufnahme seines Klavierkonzerts übernommen hatte. Jedoch verbrachte Leibowitz noch am selben Abend einige vergnügliche Stunden mit dem Ehepaar Adorno.¹²⁰⁷ Über dieses Wiedersehen meinte er: „Es war wirklich schön in Frankfurt. Dir und Gretel meinen herzlichsten Dank für Euren so lieben Empfang und Gastfreundschaftlichkeit. Wir müssen unbedingt etwas für Eure Pariser Reise arrangieren.“¹²⁰⁸ Das Programm muss auch in den USA ausgestrahlt worden sein. Denn Kolisch, der die Übertragung des Konzerts gehört hatte,

¹²⁰⁵ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 15.12.1956, TWA, Br. 877/33.

¹²⁰⁶ Ebd.

¹²⁰⁷ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 25.12.1956, TWA, Br. 877/37.

¹²⁰⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, undatiert, TWA, Br. 877/38.

gratulierte Leibowitz dazu mit den Worten: „Lieber René, das ist ein wunderbares Programm, das Du im Radio gemacht hast!“¹²⁰⁹

Neben Konzerten in Paris, Zürich, Rom und Athen gab es zwischen den 1957 und 1959 stattfindenden Konzerttourneen einen weiteren Höhepunkt, nämlich Leibowitz' Dirigentendebüt in Israel.¹²¹⁰ Leibowitz wurde gleich zweimal nach Israel eingeladen, sowohl 1957 als auch zwei Jahre später. Beim ersten Mal gab er innerhalb seines zehntägigen Aufenthalts drei Konzerte im Radio Jerusalem. Leibowitz war noch nie zuvor in Israel und vom Einsatz der Musiker sichtlich beeindruckt, obwohl er in seinem Leben schon unterschiedliche Länder bereist und mit verschiedensten Orchestern zusammengearbeitet hatte. Vor allem von der Ernsthaftigkeit und dem für den Notentext aufgebrauchten Verständnis schien er überwältigt:

Zum ersten Mal in meinen Reisen hatte ich den Eindruck dass alles was man dort macht wirklich einen Sinn hatte. Wenn du oder ich oder sonst ein ernster Musiker dort eine Note spielt und sich wirklich Mühe gibt die Sache so zu machen wie es sich gehört, dann hat man den Eindruck dass es vielen Leuten zu nutzen kommt, dass man wirklich etwas für die Weiterentwicklung der Kultur dort getan hat. Wie gesagt habe ich nie vorher einen solchen Eindruck gehabt. Natürlich ist das allgemeine musikalische Niveau nicht sehr hoch, aber man hat das Gefühl dass es sehr schnell steigen könnte.¹²¹¹

¹²⁰⁹ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 19.1.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²¹⁰ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, undatiert, TWA, Br. 877/38; vgl. auch Brief von Mary Jo Leibowitz an Leibowitz, Paris, Februar 19[57] sowie Brief von Mary Jo Leibowitz an Leibowitz, o.O., 12.3.1957, PSS, RL, Mikrofilm 089-0759.

¹²¹¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Mexiko, 13.3.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

Während des Aufenthalts war er mit Arbeit ausgelastet, da täglich mit dem Orchester von Radio Jerusalem geprobt wurde. Auf dem Programm des abschließenden Konzerts standen Beethovens *Leonoren Ouvertüre*, Schönbergs *Friede auf Erden* und der *Survivor from Warsaw*.¹²¹² Über das Ergebnis, das er durch die viele Arbeit erzielte, meinte Leibowitz ganz zufrieden:

Ich bin sehr stolz dass ich mit einem ganz mittelmäßigen (sogar, unter uns, schlechten) Orchester (von Jerusalem Radio) wirklich gute Aufführungen von Werken wie Leonore III, Schubert III te Symphonie, Prelude l'apres –Midi d'un Faune, Survivor from Warsaw usw. erreicht habe. Es war eine Freude mit den Musikern zu arbeiten. Nie habe ich ein Orchester gesehen dass sich so viel Mühe gegeben hat.¹²¹³

Das Konzert war nicht nur der persönlichen Einschätzung von Leibowitz zufolge in guter Stimmung und Qualität verlaufen. Es kam auch beim Publikum und Kritik gut an, wie der folgende Ausschnitt, der in der israelischen *Hakidmah* am 1. März 1957 erschienen ist, zeigt:

The many-sided René Leibowitz, whose name has reached far over the borders of France as one of the best young conductors of the day, showed himself a loving and understanding interpreter of classic and romantic French music... Leibowitz, visually as well a conductor in the great tradition, with sparse but precise movements, was justly acclaimed. One hopes that this first visit will soon lead to others.¹²¹⁴

Eine Qualität Leibowitz' in seiner Arbeit als Dirigent war es, seine musikalische Vorstellung und die Begeisterung für die Musik auf die Orchestermusiker zu übertragen und diese somit zu motivieren und zu besseren Leistungen anzuregen.

¹²¹² Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 25.1.1957, TWA, Br. 877/40.

¹²¹³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Mexiko, 13.3.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²¹⁴ *Hakidmah*, 1.3.1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

Die *Jerusalem Post* hob im Besonderen das Ergebnis, welches Leibowitz durch seine intensive Arbeit mit dem *Kol Yisrael Orchester* herausgeholt hatte, hervor:

The French music that was the order of the day by the conductor, René Leibowitz, French by residence and by education and very much French in spirit...evident from his selection of works; some very fine examples of that refreshing quality usually regarded as characteristic of French music...The almost sensational surprise of the evening was the achievement of the Kol Yisrael Orchestra under the baton of the guest conductor. Seldom if ever has this orchestra played with such effortless ease---and there was nothing superficial about the conductor's musical approach or interpretation, a conductor combining experience, musicality and amiability- admittedly a somewhat rare mixture- seems to be all that is needed.¹²¹⁵

Nach den erfolgreich absolvierten Konzerten des Jahres 1957 befand sich Leibowitz im Februar 1959 wiederum in Jerusalem, um zwei Konzerte zu dirigieren. Das erste Programm beinhaltete Mozarts *Ein musikalischer Spaß*, Schubert-Weberns *6 deutsche Tänze* und Lanner-Kahns *Reigen aus Alt-Wien*.¹²¹⁶ Vor allem das letztgenannte Werk war für Leibowitz nach dem Tod seines Freundes Erich Itor Kahn sehr schmerzhaft zu dirigieren. Was Leibowitz bei der Erinnerung an seinen Freund empfand, zeigen die folgenden Zeilen, die er an die Witwe Kahns richtete:

Ma chère Frieda:- Je viens de faire la première répétition des „Reigen aus Alt-Wien“. Je ne puis vous dire mon émotion. Je m'a semblé avoir Erich à côté de moi tout le temps et, à plusieurs reprises j'ai en les

¹²¹⁵ *Jerusalem Post*, 24.2.1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹²¹⁶ Brief von Leibowitz an Frieda Kahn, o.O., 18.1.1959, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

larmes aux jeux. J'espère- et je crois- que l'exécution sera telle que Erich l'aurait aimée.¹²¹⁷

(Ich habe soeben die erste Probe des „Reigen aus Alt-Wien“ beendet. Ich kann Ihnen nicht sagen, welche Emotionen ich hatte. Es schien mir, Erich neben mir bei den Proben gehabt zu haben, ich habe Tränen in den Augen gehabt. Ich hoffe- und ich glaube-, dass die Aufführung so gewesen sein wird, dass Erich sie geliebt hätte.)

Beim nachfolgenden Programm dirigierte Leibowitz *Sarabande et Danse* von Debussy-Ravel, *Deux Petites Suites* von Strawinsky und Rossinis *Semiramide Ouverture*.¹²¹⁸ Auch Schönbergs *Kol Nidre*, das Leibowitz zum ersten Mal dirigierte, wurde in Jerusalem aufgeführt. Während des Aufenthalts war auch ein Auftritt in Tel Aviv zustande gekommen, wo er die *V. Symphonie* Beethovens dirigierte.¹²¹⁹

Einen weiteren Schwerpunkt in Leibowitz' Tourneen nahm eine Reihe von Konzerten in Südamerika ein. Das erste Mal reiste er in Begleitung seiner Frau im Frühjahr 1957 nach Mexiko, wo er bereits am 12. März ein Konzert hatte. Bei diesem standen vor allem Werke der Zweiten Wiener Schule auf dem Programm, wie die *Verklärte Nacht* und *Lichtspielszene* von Schönberg, Weberns *Symphonie op. 21*, Bergs *4 Lieder op. 2* in der Instrumentation von René Leibowitz. Obwohl den Angaben von Leibowitz zufolge dem zahlreich erschienenen Publikum, welches rund 1000 Personen umfasste, die Kompositionen größtenteils unbekannt war, war die Aufführung ein großer Erfolg. Als Kritik fand man in der Zeitung folgende enthusiastische Zeilen:

An outstanding event in Mexico's musical life was the engagement of the French conductor, René Leibowitz, who led our National

¹²¹⁷ Leibowitz an Frida Kahn, Jerusalem, 20.2.1959, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹²¹⁸ Brief von Leibowitz an Frieda Kahn, o.O., 18.1.1959, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹²¹⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 1.4.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Symphony in a program of the works of the modern Viennese school...The orchestra played these unfamiliar works with absolute perfection and the public attendance was high.¹²²⁰

Vor allem auf die Erfahrung als Dirigent wurde im *Excelsior* verwiesen: „Leibowitz is an experienced conductor, a profound connoisseur of the Viennese school...“¹²²¹ So ist es nicht verwunderlich, dass Leibowitz auch für das Jahr 1958 eine Einladung für Mexiko erhielt. Was Leibowitz aber an diesem Auftritt mit Stolz erfüllte, war die Tatsache, „ein ganzes Konzert den, ‚Big Three‘“, also den Komponisten Schönberg, Berg und Webern widmen zu können.¹²²²

Von Mexiko aus ging die Reise weiter nach Caracas, wo er bis Mitte Mai bleiben sollte.¹²²³ Er hatte dabei eine Vereinbarung, am 6. April vier preisgekrönte lateinamerikanische Werke zu dirigieren.¹²²⁴ Nach seiner Ankunft erfuhr er jedoch, dass diese bereits an einen anderen Dirigenten vergeben worden waren. Über die Gründe informierte er Kolisch:

Ich bin ganz froh, dass als ich ankam, man mir sagte dass ich aus „gewissen Gründen“ das Abschlusskonzert nicht dirigieren würde. Die „Gründe“ waren sehr einfach: Herr Chavez behauptete dass nur ein Latein-Amerikaner würdig und kompetent genug wäre die preisgekrönten Werke Latein-Amerikanischer Komponisten zu dirigieren. Ein „Vergnügen“ dass ich ihm von ganzen Herzen gönne.¹²²⁵

¹²²⁰ 33 I/3, März/April 1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹²²¹ *Excelsior*, 2.3.1957, in: Leibowitz Reviews, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1140.

¹²²² Brief von Leibowitz an Kolisch, Mexiko, 13.3.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²²³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 1.2.1957, AdK, PDA 1.74.2047.2; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, Zürich, 7.6.1957, AdK, PDA 1.74. 2047.3

¹²²⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Mexiko, 13.3.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²²⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Caracas, 2.4.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Als Gegenleistung für die kurzfristige Absage erhielt Leibowitz Konzertaufträge für September selbigen Jahres, die von ihm mit Beginn des Monats wahrgenommen wurden.¹²²⁶

Ein Jahr darauf, Ende August 1958, brach Leibowitz wiederum zu einer mehrmonatigen Konzerttournee nach Südamerika auf,¹²²⁷ worunter diesmal auch Länder wie Argentinien und Chile eingeplant waren.¹²²⁸ Es ist davon auszugehen, dass Leibowitz während dieser Reisen auch Dirigierkurse abgehalten hat, wie eine Disposition zu einem Dirigierkurs in Caracas belegt.¹²²⁹ Neben diesen ausgedehnten Tourneen leitete er auch zahlreiche Konzerte in Paris. So kamen dort sowohl sämtliche Symphonien Beethovens¹²³⁰ als auch die *Lulu Suite* und die *Große C-Dur Symphonie* von Schubert zur Aufführung. Des Weiteren fanden Konzertreisen nach Griechenland, Italien¹²³¹ und Spanien statt.¹²³² Die Saison 1959/60 sollte wieder hauptsächlich von Schönbergs Musik geprägt sein, darunter die *Glückliche Hand* im Pariser Radio, die *Lichtspielmusik* in London und Venedig, *Pierrot lunaire* und das *Klavierkonzert* in Mailand.¹²³³

¹²²⁶ Ebd.; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, Venedig, 24.7.1957, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²²⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.4.1958, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²²⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.4.1958, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²²⁹ Vgl. dazu PSS, RL, Mikrofilm 206-0386.

¹²³⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 1.4.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²³¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 29.3.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU; vgl. auch Brief von Leibowitz an Clara und Edward Steuermann, Paris, 8.1.1959, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²³² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.12.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, 8.6.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²³³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 6.11.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

7.5.2. Plattenaufnahmen

Ein wesentlicher Bestandteil von Leibowitz' beruflicher Tätigkeit der Jahre 1957 bis 1959 waren Plattenaufnahmen für Labels, die meist außerhalb Frankreichs produziert wurden. Leibowitz nahm sowohl für das Label *Urania* als auch für *Westminster* auf. 1959 ging er einen neuen lukrativen Vertrag mit dem amerikanischen Plattenlabel *RCA Victor Records* ein, deren Zusammenarbeit bis Mitte der 60er Jahre bestehen sollte. Durch diese berufliche Entwicklung verbesserte sich Leibowitz' finanzielle Situation enorm.

Seit seinem Bruch mit *VOX* hatte Leibowitz nach Einspielung der *Gurrelieder* bei *Haydn-Society* nur wenige Aufnahmen gemacht. Im Februar 1955 konnte er Kahn jedoch von der bevorstehenden Möglichkeit, einen Plattenvertrag mit der amerikanischen Plattenfirma *Westminster* zu unterschreiben, berichten.¹²³⁴ Die erste Aufnahme, die für dieses Label im März 1955 in London geplant wurde, war Schönbergs *Pierrot lunaire*¹²³⁵ mit den Interpreten Ethel Semser und das Virtuoso Chamber Ensemble.¹²³⁶ Da die Produktion sehr gut verlaufen war, sollte eine Zusammenarbeit mit *Westminster* für weitere Saisonen gewährleistet sein:

Meine Londoner Reise war fruchtbar. Die Pierrot Platte ist fabelhaft geworden weil ich mit den besten Musikern (die das Werk schon gespielt hatten) 2 Proben und 4 Aufnahmen (von je 2 ½ Stunden) hatte. Die Arbeit war beinahe zu leicht und sehr angenehm. Ich habe mich so gut mit den Musikern verstanden dass ich auf ihren Anlass für ein Konzert mit dem London Symphony Orchestra verpflichtet wurde. Auch die Schallplattenfirma hat mich wieder engagiert: zunächst im

¹²³⁴ Brief von Leibowitz an Kahn, Paris, 9.2.1955, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹²³⁵ Brief von Leibowitz an Steinecke, London, 9.4.1955 (Archiv MD).

¹²³⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.4.1955, AdK, PDA 1.74.2045.1.

Herbst für die beiden Kammersymphonien von Schoenberg und für nächsten März für klassische Werke (hauptsächlich Schubert und Mahler).¹²³⁷

Für *Westminster* war Leibowitz mit seiner Frau am 5. Juli 1958 nach Wien geflogen, wo er mit dem *Wiener Staatsopernorchester* die *Symphonie Fantastique op. 14* von Berlioz, *Serenade in C Dur op. 48* von Tschaikowsky, *Valse triste* von Sibelius sowie *Aufforderung zum Tanze* und *Vier kleine Chorwerke* von Mozart aufnahm.¹²³⁸ An dieser Stelle ist das Aufnahmedatum des *National Archive of London* für 1957 zu berichtigen. Aus der Korrespondenz von René Leibowitz geht eindeutig hervor, dass die Aufnahmen im Juli des Jahres 1958 stattgefunden haben.

Bereits einen Tag später, am 6. Juli, begannen die Aufnahmen mit der *Symphonie Fantastique* von Berlioz, einer Symphonie von Schubert und *Vier kleine Chorwerke* Mozarts.¹²³⁹ Leibowitz beschrieb die Aufnahmemarbeit als angenehm und interessant. Vor allem über die Zusammenarbeit mit den *Wiener Philharmonikern* äußerte sich Leibowitz sehr glücklich:

Ja Wien war fein. Ich hatte zum ersten Mal den Eindruck daß ich mit einem Orchester machen konnte was ich wollte. Die „Symphonie Fantastique“ (die die Philharmoniker auf einer Amerika Tournee vor 1 1/2 Jahren mit Claytens gespielt hatten) ging gleich großartig los und verschiedene Musiker sagten mir es hätte manches nie so gut geklappt in Amerika wie mit mir. Also, ich war schon dadurch ganz ermutigt und als ich dann mit der Schubert Symphonie anfang, hatte ich sofort den Eindruck es würde gehen. Tatsächlich fing es mit der Einleitung ganz normal an und als das Allegro losging, brauchte ich nichts sagen:

¹²³⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, 23.4.1953, AdK, PDA 1.74.2044.2.

¹²³⁸ Vgl.dazu British Library Sound Archive'scatalogue, a.a.O.

¹²³⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Wien, 6.7.1958, AdK, PDA1.74.2048.3; vgl. auch Postkarte von Leibowitz an Dessau, Wien, 14.7.1958, AdK, PDA1.74.2048.4.

das ganze Orchester ging mit mir (alles auf „Eins“) und wir waren alle sehr glücklich. Ob nun all dies wirklich so ist wie es sein sollte, darüber kann ich nicht urteilen, aber jedenfalls scheint mir das ich das Werk so gemacht habe wie ich es mir vorgestellt habe.¹²⁴⁰

Dessau reagierte auf den Brief von Leibowitz mit großer Anerkennung: „Mein lieber Dirigator! Donnerwetter! Bravissimo! Wenn alles geklappt hat mit den heiklen ‚Wienern‘ dann bist ein Mordskerl! Bin stolz auf dich! Wirklich grandiosissimo.“¹²⁴¹ Weiters war 1957 eine Aufnahme von Donizettis Oper *Rita* in Mailand entstanden, bei der Graziella Sciutti (Sopran), Danilo Cestari (Tenor), Marcello Cortis (Bariton) und das *Orchestra della Scuola di Arzignano* teilnahmen.¹²⁴²

Die Aufnahmen, die in London für das Label *Urania* hergestellt wurden und in Zusammenarbeit mit den *London Philharmonics* entstanden, waren Ottorino Respighis *La Boutique Fantastique*¹²⁴³, Rossinis *Willhelm Tell Overture*, *Semiramide Overture*, *La Gazza Ladra Overture*, *Gaite Parisienne* und die *l’Italiana in Algieri Overture*. Mit dem Pariser *Pasdeloup Orchestre* nahm Leibowitz *The Grand Duchess of Geroldstein Overture* und für den französischen Rundfunk ab Anfang Mai 1958 die gesamten Schumann Symphonien auf.¹²⁴⁴

Ab dem 26. Mai 1959 befand sich Leibowitz für einige Wochen in London, wo er Platten mit dem *International Symphony Orchestra* in der *Watford Town Hall* aufnahm.¹²⁴⁵ Diese entstanden für die große Plattenfirma *RCA*, mit der Leibowitz

¹²⁴⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, Bouches du Rhone, 2.8.1958, AdK, PDA1.74.2048.5.

¹²⁴¹ Brief von Dessau an Leibowitz, o.O., undatiert, PSS, RL, Mikrofilm 088-1021-142.1-0192.

¹²⁴² Vgl.dazu British Library Sound Archive’s catalogue,a.a.O.

¹²⁴³ Ebd.

¹²⁴⁴ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 29.4.1958, TWA, Br. 877/44.

¹²⁴⁵ Brief von Bram Martin an Leibowitz, London, 19.5.1959, PSS, RL, Mikrofilm 089-1928.

seit diesem Jahr zusammenarbeitete. Eine dieser Aufnahmen war die dritte Symphonie von Schumann, über die er Kolisch Genaueres schrieb:

Es war höchst interessant da ich als „Unterlage“ die Mahler Retuschen genommen habe und danach meine eigene Retuschen hinzugefügt habe. Ich glaube es ist mir in jeder Hinsicht gut gelungen aber ich würde die Sache so gerne mit Dir mal besprechen. Vielleicht hörst Du mal die Platte (RCA Victor).¹²⁴⁶

Mit dieser Aufnahme, die bereits mit *RCA Victor Record Division* stattfand, verzeichnete Leibowitz einen wirklichen Erfolg.¹²⁴⁷ Weitere Aufnahmen, die Leibowitz 1959 für *RCA* tätigte, waren Strawinskys *Sacre du Printemps* und Debussys *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*. Was Leibowitz nach vollendeter Arbeit über den *Sacre du Printemps* dachte, zeigt folgendes Zitat: „Nicht leicht, aber so schwer ist der ‚Sacre‘ auch nicht (unter uns gesagt, auch gar nicht so hervorragend).“¹²⁴⁸

8. 1960 BIS 1968: DIE SUCHE NACH DER MUSIKALISCHEN WAHRHEIT

8.1. Am Höhepunkt der Karriere: Beethoven-Symphonien

Die größte berufliche Herausforderung, die Leibowitz' Ruf und sein Renommee als Dirigent endgültig festigen sollte, war das Angebot für die musikalische Leitung

¹²⁴⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 8.6.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁴⁷ Brief von Mary Jo Leibowitz an Leibowitz, Spanien, 12.6.1959, PSS, RL, Mikrofilm 089-0759.

¹²⁴⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 8.6.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

einer Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien durch die Plattenfirma *RCA Victor* am 1. Jänner 1961. Die Aufnahme sollte mit dem *Royal Philharmonic Orchestra* bei *Readers Digest* erscheinen. Wie ein Brief an Paul Dessau zeigt, war Leibowitz begeistert über dieses Angebot:

Du kannst Dir vorstellen in welchem Zustande ich bin...Ich hätte so etwas nie erwartet und weiss nicht ob ich vor Glück oder vor Angst umkommen soll. Es ist natürlich eine fantastische Chance (wie oft bekommt man so etwas?). Natürlich studier ich wie ein Wahnsinniger (hauptsächlich die Neunte, die ich nicht gemocht habe) denn es muss alles unbedingt gut werden. Bitte Daumen drücken!-¹²⁴⁹

Wie aus dem Zitat ersichtlich, freute sich Leibowitz sehr über das Angebot zu den Aufnahmen, die im April 1961 beginnen sollten. Gleichzeitig quälten ihn jedoch Zweifel, ob er in der Lage war, die Symphonien auch in der von ihm gewünschten Qualität auszuführen und konsultierte Rudolf Kolisch:

Glaubst Du dass ich hätte absagen sollen, da es doch eine tolle Zumutung ist? Aber wie oft bekommt man so eine Chance? Ich glaube die Werke gut zu kennen und werde bis dahin noch Tag und Nacht daran arbeiten, aber trotzdem würde ich es verstehen wenn Du mir sagen würdest dass ich noch 10 Jahre hätte warten müssen. Was meinst Du? Wie schade (für mich) dass wir jetzt nicht in derselben Stadt sind; ich hätte Dich um 1001 Ratschläge gefragt. Im Allgemeinen will ich jedenfalls keine Retuschen machen (bis auf vielleicht 6-8 Kleinigkeiten in all den Symphonien). Hab ich Recht? -Sei mir nicht böse wenn ich so viel von mir spreche aber ich kann seit 2 Tagen (d.h. seitdem man mir den Vorschlag gemacht hat) an nichts anderes denken.¹²⁵⁰

¹²⁴⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.1.1961, AdK, PDA1.74.2051.1, im Original unterstrichen.

¹²⁵⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.1.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Leibowitz hatte schon bei seiner Plattenaufnahme von Schumanns *III. Symphonie* Retuschen angebracht, indem er beispielsweise zu Gunsten der Verständlichkeit im ersten Satz den Holzbläserkanon mit dem ersten Horn verstärkte. Diese Tradition war schon in der Vergangenheit bei Dirigenten wie Wagner oder Mahler durchaus Usus. Diese verstanden sich – so wie Leibowitz – hauptsächlich als Komponisten und als nachschöpferische Künstler, die auch die Beethoven-Symphonien als „work in progress“ betrachteten. Erforderte zum Beispiel der Aufführungsort eine größere Anzahl von Musikern, wurden die Streicher verstärkt und Hörner und Holzbläser verdoppelt, um klanglich durchzukommen. Unter dem Gesichtspunkt der akustischen Balance, aber auch um neue Qualitäten der Instrumente auszunutzen – beispielsweise die Ventilierung der Blechblasinstrumente – lassen sich derartige Retuschen besser verstehen. Insofern als Mahler, der auch seine eigenen Werke ein Leben lang einer Veränderung (Verbesserung) unterwarf und sie nie als vollendet ansah, stets die letzte Version einer Komposition als aufführungswürdig erachtete. Er begrüßte, wenn andere Dirigenten seine eigenen Werke veränderten, wenn sie es für notwendig hielten.

Aus heutigem Blickwinkel, der eher durch eine historisch-aufführungspraktische und musikarchäologische Sicht der Dinge geprägt ist, scheinen die schöpferisch-kreativen Interpretationen samt Retuschen aus der Vergangenheit überholt. Zurück zu Leibowitz lässt sich feststellen, dass er interessanterweise beide Sichtweisen in sich vereinigte, indem er einerseits Retuschen für notwendig hielt, andererseits dem Notentext – im Speziellen bei Schönberg – absolut treu blieb. Kolisch, der über den Auftrag begeistert war, beruhigte Leibowitz, indem er auf die Schnelllebigkeit der Plattenindustrie verwies:

Das ist ja wunderbar, dass Du alle Beethovensymphonien einspielen kannst! Natürlich hast Du Angst und alles wird nicht nach Wunsch gelingen. Aber das macht doch nichts! (Es hat etwa 40 Jahre gedauert bevor ich wusste, wie ich alle Beethovenquartette spielen will und soll).

Man darf das Plattenspielen nicht mehr *sub specie aeternitatis* betrachten; Du weißt ja selbst, wie kurzlebig sie heute sind.¹²⁵¹

Leibowitz unternahm alle Anstrengungen, um die Aufnahmen nach seinen Idealvorstellungen zu dirigieren, wobei er wesentliche Anregungen von seinem Freund und Mentor Rudolf Kolisch erhielt. Leibowitz erzählte im Jahr 1964, wie es zu dieser Einflussnahme jenes bedeutenden Musikers des Schönberg-Kreises gekommen war:

Zu meinem Glück konnte ich während meiner Jugend zahlreichen Aufführungen eines eminenten Kammermusikensembles beiwohnen, aus denen mir die Umwandlung des kompositorisch Erfassten in eine authentische Darstellung klar wurde. Dieses Ensemble war das berühmte Kolisch-Quartett, dessen Aufführungen der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und anderer mir diese zum ersten Mal in ihrem wahren Licht erscheinen ließen. Die ungewöhnlichen Tempi zunächst, aber auch unzählige andere und manchmal höchst komplexe und raffinierte Züge, von denen ich einige erst später verstehen konnte, zeigten mir den Weg zu einer authentischen Wiedergabe der musikalischen Gestalten und Charaktere.¹²⁵²

Bereits seit 1954 beschäftigte sich Leibowitz mit Kolischs Schrift *Tempo and Character in Beethoven's Music*, die von jenem selbst in New York vorgetragen wurde und 1943 in der renommierten Zeitschrift *The Musical Quarterly* veröffentlicht worden war. Die eingehende Beschäftigung mit dieser Thematik war für Leibowitz tiefgreifend und er selbst meinte in einer Rundfunksendung darüber: „Aus der Korrespondenz und den Diskussionen, die danach entstanden, erklärt sich

¹²⁵¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 12.3.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁵² LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, a.a.O., S. 149.

seither der beste Teil meiner Aktivität.“¹²⁵³ Insbesondere die Frage des Tempos war ein wesentlicher Bestandteil seiner Interpretation. Kolisch hatte vor Beginn der Aufnahmen Bedenken geäußert, das Orchester würde die ungewohnte Sichtweise von Leibowitz und die Wahl der Tempi nicht akzeptieren:

Das Hauptproblem scheint mir darin zu liegen, wie das Orchester auf Deine Abweichungen von der Tradition reagieren wird und da musst Du, scheint es mir, den Stier bei den Hörnern packen und die Abweichungen als das proklamieren, was sie sind, nämlich die Restitution der ursprünglichen Intention (also eine aggressive Haltung einnehmen und ja nicht „apologetic!“) Das Orchester mag sogar froh sein, aus der Routine ausbrechen zu können. Ich wünsche Dir von ganzem Herzen alles Glück für dieses Unternehmen.¹²⁵⁴

Kolisch sprach mit dieser Aufforderung die von ihm und Leibowitz gemeinsam hinterfragte bisherige Aufführungspraxis der Musik Beethovens hinsichtlich der Tempi und Artikulation an. Kolisch vertrat den Grundsatz, dass „das Werk Beethovens in das Bewusstsein des rezipierenden Publikums in entstellter Form eingegangen ist“ und setzte die Überlegung folgendermaßen fort:

Es ist klar – und Beethoven selbst war sich dessen durchaus bewusst –, dass die geistigen und technischen Anforderungen für die Realisierung seiner Texte die Möglichkeiten des zeitgenössischen Interpretationsniveaus in so weitem Maß überstiegen, dass eine einigermaßen adäquate Aufführung seiner Musik zu seinen Lebzeiten nicht möglich war. Die „Tradition“ nährt sich aber aus diesen Quellen, und die Deutung, die seine Musik als „romantisch“ von seinen unmittelbaren Nachfolgern erfahren hat, kommt nur einer Seite ihres Wesens, nämlich der „espressiven“ entgegen, verfälscht aber die viel

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 12.3.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

entscheidendere ihrer strukturellen Substanz. [...] Aber gerade heute – und eben erst heute – hat die Entwicklung der Instrumentaltechnik den Stand erreicht, der eine adäquate Lösung der hier gestellten Aufgaben ermöglicht. Von unserem Standpunkt aus- und mit Einbeziehung aller Erfahrungen, die uns die Geschichte der westlichen Kunstmusik seither geliefert hat- sollten Beethovens Texte unabhängig von der Tradition und sogar gegen sie aufs neue gelesen werden. Durch radikale Anschauung müssen wir zu einer Interpretation gelangen, die das Radikale, das Neue in seiner Musik, welches einem Kunstwerk durch Geschichte nicht verloren geht, gegen die Nivellierung zur „Schönheit“ und die Erfüllung mit jener „Weihe“, die heilige Kulturgüter auszeichnet, in vollem Maße wieder einsetzt.¹²⁵⁵

Leibowitz beabsichtigte, die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung bei der Aufnahme der Beethoven-Symphonien in die Praxis umzusetzen und war sich dabei der Tatsache bewusst, dass er das Orchester nur dann überzeugen konnte, wenn er selbst vollkommen zu seiner Interpretation, die er äußerst genau nahm, stand.¹²⁵⁶ Im Oktober, nachdem er schon bei seinen Konzerten alle Beethoven-Symphonien aufgeführt hatte, meinte er: „Aber wenn ich daran denke wie oft ich alle diese Werke noch machen muss bis sie so einigermaßen gut werden, dann wird mir ganz schwindlig!“¹²⁵⁷

Die Aufnahmen starteten am 3. April 1961 mit der *VII. Symphonie* und wurden in einem Vorort Londons, in Walthamstowe, durchgeführt.¹²⁵⁸ Innerhalb von zwölf Tagen hatte Leibowitz alle Symphonien, mit Ausnahme der *IV.* und *IX. Symphonie*,

¹²⁵⁵ LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, a.a.O., S. 149.

¹²⁵⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁵⁷ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 29.10.1960, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²⁵⁸ Schreiben von Cora Leibowitz an die Verf., 2.4.2005.

deren Einspielung für Anfang Juni festgesetzt worden war, aufgenommen.¹²⁵⁹ Leibowitz wohnte während der Beethoven-Aufnahmen in einem Hotel in der New Bond Street. Da er am 9. April gerade seinen freien Tag hatte, nutzte er die Zeit, um Kolisch einen kurzen Bericht über den Verlauf der Aufnahmen zu geben:

[...] ich arbeite ungefähr 7-8 Stunden am Tag und bis jetzt sind die Resultate recht erfreulich. Ich habe schon die ganze VII, die ganze VI und den ersten und dritten Satz der II hinter mir. Nächste Woche muss alles ausser der IV und IX fertig werden. Erfreulich aber ist dass ich in einigen Wochen Probepplatten bekommen werde und sollte mir etwas hier und da nicht gut scheinen, dann kann ich es später wieder machen.¹²⁶⁰

Für Leibowitz waren die ihm angebotenen Bedingungen mehr als willkommen, da sie seiner genauen Arbeitsweise entgegenkamen. Nachdem Leibowitz intensiv an allen Symphonien gearbeitet hatte, konnte er über die positive Reaktion des Orchesters berichten:

Noch erfreulicher ist die Haltung des Orchesters. Ich glaube wirklich dass was du mir schriebst eine Realität geworden ist, nämlich dass die ungewöhnlichen Tempi, die ebenso ungewöhnliche Anforderung was Dynamik und Phrasierung anbetrifft das Interesse der meisten Spieler wirklich stimmen. Jedenfalls habe ich bis jetzt keine Schwierigkeiten in diesem Sinn erfahren. Natürlich haben einige Musiker behauptet dieses oder jenes sei ‚Zu schnell‘ usw. aber ohne Animosität. Ich hoffe nur dass es bei den wirklich schweren Sachen (Eroica, VIII, IV, IX) auch so sein wird. –Bis jetzt bin ich also wirklich zufrieden (ohne Eitelkeit, glaube ich). Ich bin mir bewusst dass das ganze Unternehmen, objektiv,

¹²⁵⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU; vgl.auch Brief von Leibowitz an Dessau, London, 29.6.1961, AdK, PDA 1.74.2051.8, sowie Schreiben von Cora Leibowitz an die Verf., 2.4.05.

¹²⁶⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, London, 9.4.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

noch nicht so sein wird wie es sein müsste aber ich glaube doch dass es schon wenigstens einen ersten Schritt in die richtige Direktion bedeuten wird und dass ich es so gut machen werde wie ich es heute eben kann. Das ist doch schon etwas, nicht?...¹²⁶¹

Einige Monate später, als es Leibowitz möglich war, seine Arbeit von einem distanzierteren Blickwinkel aus betrachten zu können, definierte er sie so:

Ich hoffe dass Sie nicht zu sehr enttäuscht sein werden. Jedenfalls, was mich anbetrifft so ist mein ganzes Herz, Gehirn, Können, meine ganze Liebe – ich möchte beinahe sagen: mein ganzes Leben da hineingegangen. Trotzdem glaube ich es jetzt besser machen zu können.¹²⁶²

Leibowitz war es aber – im Gegensatz zu seinen bis dahin stattgefundenen konzertanten Aufführungen – gelungen, die „Intention Beethovens“ zu realisieren.¹²⁶³ Die Aufnahme erschien im Dezember 1961. Bis heute wird sie unter Musikkennern und Dirigenten als Qualitätsreferenz angesehen.

Die Beethoven-Aufnahmen waren im herkömmlichen Handel nicht zu haben, sondern konnten nur von Abonnenten von *Readers Digest*¹²⁶⁴ oder vom Schallplattenring erworben werden. Dennoch fanden sich dafür zahlreiche Abnehmer. In den USA zeigte sich der Erfolg dahingehend, wie Kolisch zu berichten wusste: „Deine Beethoven-Platten haben hier einen Riesenerfolg. Es werden überall Bestellungslisten angelegt [...]“¹²⁶⁵ Kolisch erwähnte, dass in einer Klasse von über 50 Studenten, in welcher er über Beethoven gesprochen hatte, alle

¹²⁶¹ Ebd.

¹²⁶² Brief von Leibowitz an Steuermann, London, 6.2.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²⁶³ LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964,a.a.O., S. 151.

¹²⁶⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 22.9.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁶⁵ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 1.4.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

die Platten bestellt hatten.¹²⁶⁶ Die Aufnahmen waren nicht nur in kommerzieller Hinsicht erfolgreich. Leibowitz erhielt dafür im Jahr 1961 den *Grand Prix du Disques*, des Weiteren lösten sie großen Anklang in Fachkreisen aus. Theodor W. Adorno, der die Aufnahme von Rudolf Kolisch als Geburtstagsgeschenk erhalten hatte, nahm diese voller Enthusiasmus auf:

Diese Platten sind etwas in ihrer Weise ganz Einzigartiges, die einzige wirklich authentische Dokumentation unserer Schule im Bereich der traditionellen Musik. Du hast damit etwas realisiert, was unseligerweise Kolisch versäumte, dadurch, dass er nicht mit dem alten Quartett die sämtlichen Beethoven-Quartette aufnehmen ließ. [...]. Von Deinen Platten habe ich bis jetzt die „Eroica“ und 2. Symphonie ganz genau studiert, und bin geradezu überwältigt. Es wäre stundenlang davon zu reden. Soll ich es in einem Schlagwort sagen: Du hast erreicht, die modernsten, bewegtesten Tempi, überhaupt eine ungeheure großzügige und entrümpelte Auffassung zu verbinden mit einer Ausarbeitung der Details, wie es sonst wohl heute keinem Menschen möglich ist. Die beiden kontradiktorischen Forderungen der Darstellung eines Ganzen und der Darstellung der Teile- [...] wüsste ich heute von keinem Dirigenten in einer auch nur irgend vergleichbaren Weise verwirklicht. [...] Dir will ich heute nur wiederholen, dass ich Dich, nach diesen Platten, nicht nur zu den größten Dirigenten- denn darüber könntest Du mit Recht abschätzig lächeln - sondern zu den größten Musikern unserer Zeit überhaupt zähle.¹²⁶⁷

Außerdem verfasste Adorno für die *Süddeutsche Zeitung* einen Aufsatz über Leibowitz' Beethoven-Aufnahme.¹²⁶⁸ Dabei baute er in seiner Laudatio ein bis zwei

¹²⁶⁶ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 12.6.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁶⁷ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Frankfurt, 3.10.1963, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

¹²⁶⁸ Theodor W. ADORNO, Beethoven im Geist der Moderne. Eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien unter René Leibowitz, in: DERS., *Musikalische Schriften* 6, hg. v. Rolf TIEDEMANN u. Klaus SCHULTZ (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt am Main 1984, S. 536 f.

kritische Texte ein, damit sie umso schlagender und nicht als bloßer Ausdruck von Freundschaft wirke.¹²⁶⁹ In jenem Aufsatz war unter anderem Folgendes zu lesen:

Sogenannte Werktreue schlägt bei Leibowitz, ähnlich etwa wie in den Beethoven-Interpretationen des Kolisch-Quartetts, aus sich selbst heraus in ein anderes, radikal Modernes um; das wohl macht das Unvergleichliche seiner Aufführungen aus. Er bescheidet sich nicht bei jener Art Sachlichkeit, die mittlerweile in der Produktionssphäre, im Neoklassizismus, so gründlich sich verdächtig machte. Sondern die Genauigkeit, mit der inmitten der strikt befolgten Angaben des Notentextes der musikalische Sinn realisiert, alles auf den musikalischen Zusammenhang bezogenen herausgearbeitet wird, schafft, ohne Sentiment, rein vom kompositorischen Objekt her, eine Differenziertheit des Phänomens, die ohne die leiseste Konzession ans Rubato hinter sich lässt, was je im Namen des Rubatos gedieh. Die Phrasierung, mit der wägenden Unterscheidung zwischen Zäsuren verschiedenen Gewichts, ist dabei noch das auffälligste, keineswegs das einzige Mittel. Klargelegt wird die kompositorische Struktur vor allem durch den Klang. Die Rede von kammermusikalischem Musizieren mit dem Orchester ist, dies eine Mal, keine Phrase. Durch die Abschattung der instrumentalen Valeurs gewinnen die Werke eine Plastik im Verhältnis der Teileinheiten zueinander, die gemeinhin zur höheren Ehre des Symphonischen zugedeckt wird, während an ihr doch gerade die symphonische Integration haftet.¹²⁷⁰

Und Adorno fügte zum Abschluss hinzu:

Hörer, welche die Beethoven-Symphonien weder als Museumsstücke noch als aufgeputzte Spitzenleistungen hören wollen, sondern als entfaltete Wahrheit, stehen unter einer Art moralischer Verpflichtung, diese Platten kennenzulernen. Überdies werden sie ihnen etwas gewähren, was sie nicht erwarten und vielleicht nicht einmal verlangen:

¹²⁶⁹ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Frankfurt, 18.9.1964, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

¹²⁷⁰ Theodor W. ADORNO, Beethoven im Geist der Moderne, a.a.O., S. 536 f.

eine Einführung in die neue Musik aus dem verborgenen Geist der größten heraus, die im Zeitalter der Tonalität geschrieben wurde.¹²⁷¹

Positiven Anklang fand die Aufnahme auch bei einem weiteren Mitglied der Schönberg-Schule, Edward Steuermann, der seinen Eindruck folgendermaßen beschrieb:

Lieber René,
meinen herzlichsten Dank fuer Ihr wunderbares Geschenk! Gerade jetzt, zum Saisonschluss, wo ich oft zu muede bin zu spielen, und die Musik doch das Einzige ist, das mich „relaxes“, ist es besonders schoen diese Platten zu haben. Ich habe mich, so weit ich konnte, „darauf gestuerzt“ und habe schon mehrere, nicht alle, durchgespielt. Ich finde die Recordings sehr gut und vor Allem, fuer mich wirklich herzlichst erfreulich. Ich trenne diese zwei Aussprueche, denn ich bin ueberzeugt, dass ich, der ich kein „record fan“ anders zuhoere als andere Leute. Der erste wichtigste Eindruck war, dass ich meinen frueheren Glauben, dass man Beethoven Symphonien nur noch 4haendig spielen und hoeren kann, vollkommen revidiert habe. Selten ist es mir so zu ‚Gehoer gekommen‘: wie farbenreich und unerklaerlich aus dem tiefsten Wesen des Orchesters diese Werke geschaffen sind. Dabei giebt [sic!] es Leute, die heute noch sagen, dass B. nicht gut fuer Instrumente geschrieben hat – Dem Stravinsky gesagt! [sic!] Dann, wie schoen es ist einmal wieder Tempi zu hoeren. Dass Sie, wo es Beethovens Metronomie giebt [sic!], ernstlich bestrebt sind danach zu musizieren, bringt einem (mir) Alles so naeher zu Herzen. Es wurden mir laengst die Klemperer Platten so empfohlen, (ich glaube von Schuller); gewiss sind sie sehr klar, volltoenig und was weiss ich; aber um welchen Preis: Die Pastoral schleppt unglaublich, die Zweite ist nicht weit dahinter. Ich finde, dass wenn man ein falsches Tempo nimmt immer irgendwo sehr „schoene“ Sachen herauskommen. Ich habe schon vor langer Zeit manchen Schuelern gesagt: ‚die Musik ist nicht so schoen, wie sie glauben‘. Ich habe bisher gehoert: die Eroica, die 2te, Fuenfte, Sechste

¹²⁷¹ Ebd., S. 538.

und 9te. In jeder giebt [sic!]es viele Sachen, die mich tief beeindruckt haben.¹²⁷²

Das fachliche Urteil von Musikern wie Kolisch und Steuermann war für Leibowitz von immenser Bedeutung, insofern, da diese Mentoren- beziehungsweise Lehrfunktion in seiner musikalischen Entwicklung einnahmen:

Wie oft, während der Proben und Aufnahmen der Symphonien habe ich mir gesagt (meistens mit einer gewissen Nervosität): „wenn nur Edward und Rudi damit einverstanden sein könnten- ob sie es wohl sein werden?...“ etc. Das war sozusagen mein Barometer, Ideal, Masstab (oder wie sonst man es nennen kann).¹²⁷³ [...].

Der Umstand, dass zudem Kolisch die Platten gefielen, war für Leibowitz „die schönste Belohnung“, die er sich wünschen konnte. Es war

etwas was trotz allem (Äusserlichen und Innerlichen- denn natürlich wünsch ich mir schon verschiedene Sachen anders) einem Mut und Zutrauen gibt. Und ich muss sagen dass ich solches heute in unserer Wüste sehr nötig habe. Also vielen, herzlichen Dank.¹²⁷⁴

Jahrzehnte später, im Jahr 1985, erschien eine sehr positive Plattenkritik über diese Aufnahmen in der *Frankfurter Rundschau*, die unter dem Namen *Eine ganz andere Beethoven-Erfahrung* von Hans Klaus Jungheinrich veröffentlicht wurde. Der Artikel hält fest, dass es zu jenem Zeitpunkt kaum eine Möglichkeit gab, die Platten zu erwerben, es sei denn im Antiquariat. Seit einigen Jahren sind die Platten in Form von CD-Aufnahmen erhältlich. Jungheinrich betonte den besonderen Stellenwert, welche die Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien in der

¹²⁷² Brief von Steuermann an Leibowitz, New York, 14.5.196 [?], ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²⁷³ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 18.5.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²⁷⁴ Ebd.

Interpretation von René Leibowitz im Hinblick auf ihre authentische Aufführungspraxis einnahmen:

[...] Näher und verbindlicher war für Leibowitz freilich der Einfluß der analytischen Interpretationsart, die im Umkreis Schönbergs mit größtem künstlerischen und moralischen Anspruch gefordert und wohl auch realisiert wurde. Als Pionier von „Werktreue“ und Perfektion war auch Toscanini nicht zu unterschätzen. Aber um Schönberg herum wurde über Musik immer noch ein wenig genauer und radikaler nachgedacht und so sind Leibowitzens Beethoven-Taten dann auch noch um einiges geistvoller, sprühender, tiefgründiger, ja revolutionärer als selbst die Toscaninis.¹²⁷⁵

Bis heute findet man grandiose Beurteilungen zu den von Leibowitz getätigten Aufnahmen.¹²⁷⁶ Selbst der deutsch-französische Fernsehsender *Arte* hat die Platten in die Jahrhundertaufnahmen der Klassik genommen.¹²⁷⁷

8.2. Arbeit für *Readers Digest*

Abgesehen von den Beethoven-Symphonien sollte Leibowitz im Auftrag der Zeitschrift *Readers Digest* noch viele weitere Aufnahmen für *RCA* tätigen. *Readers Digest* schenkte seinen Abonnenten, die sowohl aus den USA als auch aus Europa kamen, als Dank für die Treue am Ende eines Jahres zehn Schallplatten, die unter dem Namen *light music* liefen. Dieser Titel gibt über das unterschiedliche Repertoire – eine bunte Mischung, die Werke verschiedener Komponisten wie

¹²⁷⁵ Hans Klaus JUNGHEINRICH, Eine ganz andere Beethoven-Erfahrung. Die Symphonien mit René Leibowitz, in: *Frankfurter Rundschau*, 21.12.1985, PSS, RL, Mikrofilm 144.1-1089.

¹²⁷⁶ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

¹²⁷⁷ Ludwig van Beethoven: “The Complete Symphonies”. René Leibowitz und das Royal Philharmonic Orchestra, online unter URL:

<http://www.arte.tv/de/jahrhundertaufnahmen-der-Klassik/946998.html> (19.3.2010).

beispielsweise Offenbach, Mozart, Schumann oder Ravel beinhaltete – nur bedingt Auskunft. Leibowitz sollte diese Aufnahmen mit sehr guten Orchestern, wie dem *Orchestre de Conservatoire*,¹²⁷⁸ dem *Royal Philharmonic Orchestra* oder dem *New Symphony Orchestra of London*¹²⁷⁹ dirigieren. Als Zeitpunkt für die Aufnahmen, die in London, Paris und Rom entstanden sind, sind die Jahre 1960 bis 1963 verifizierbar.

Dabei sind beispielsweise folgende Aufnahmen entstanden: *Meditation* von Massenet (1962), *Hummelflug* von Rimski-Korsakow (1961), Fallas *Danza ritual de fuego* (1961), Gounods *Ave Maria* (1961), Gershwins *Summertime* (1961) und *Bess, You Is My Woman Now* aus *Porgy and Bess* (1962), Ravels *Alborada del gracioso* (1962), Beethovens *Leonoren-Ouverture No. 3* und *Egmont-Ouverture* (1962), Griegs *Klavierkonzert op. 16* (1964), Mozarts *Symphonie KV 551 (Jupitersymphonie)*, Auszüge aus Rossinis *Wilhelm Tell* (1962), Mendelssohns *Violinkonzert op. 64* und *Sommernachtstraum-Ouverture* (1963) sowie *Scherzo* (1963), Meyerbeers *La Prophète* (1962), Chabriers *Joyeuse marche* (1962), Saint-Saens' *Introduction et rondo* (1962), Wagners *Tannhäuser Ouverture* (1962) und die *Ouverture zu Die Meistersinger von Nürnberg*, Offenbachs *Barcarole* aus *Hoffmanns Erzählungen* und *La Belle Helene* (1960), Ravels *Bolero* und *La Valse* (1960), Schumanns *III. Symphonie* und die *Manfred-Ouverture* (1960). In Zusammenarbeit mit dem renommierten Pianisten Earl Wild und dem *Royal Philharmonic Orchestra* entstand Griegs *Klavierkonzert op. 16* und viele mehr.¹²⁸⁰ Neben diesen Aufnahmen waren für *RCA Victor Red Seal* schon 1960 Prokofieffs

¹²⁷⁸ Interview Vinko Globokar mit der Verf., 24.2.05, Berlin.

¹²⁷⁹ Vgl. dazu British Library Sound Archive's catalogue, a.a.O.

¹²⁸⁰ Ebd.

Konzert Nr. 2 in G-Dur op. 16 sowie 1960 und 1962 Strawinskys *Petrouschka* und *Le sacre du printemps* entstanden.¹²⁸¹

1962 entstanden für dasselbe Plattenlabel weitere Aufnahmen, allerdings in Italien, wo Leibowitz gemeinsam mit seiner Frau vier Wochen verbrachte und die Anreise mit seinem neuen Wagen, einem Ford Thunderbird, unternahm.¹²⁸² Die meisten Einspielungen wurden dabei mit dem *römischen Staatsopernorchester* getätigt, unter anderem Kompositionen Massenets wie *Va! laisse couler mes larmes* mit der Mezzosopranistin Rosalind Elias, Auszüge aus Massenets *Death of Manon*, die Leibowitz mit Anna Moffo und Giuseppe di Stefano einspielte.¹²⁸³

Von der Firma *RCA* wurde Leibowitz zu Beginn des Jahres 1963 zu einem einwöchigen Aufenthalt nach New York eingeladen.¹²⁸⁴ Durch diesen Aufenthalt ergaben sich einige Möglichkeiten in beruflicher Hinsicht wie beispielsweise die Plattenaufnahme der *Klavierkonzerte Nr. 1* und *Nr. 2* von Franz Liszt mit Leonard Pennario als Solisten, für die er 1599 USD als Honorar, zusätzlich 35 USD Taggeld und die Reisekosten erster Klasse erstattet erhielt. Die Aufnahmen fanden vom 13. bis 16. März in der *Kingway Hall* in London statt.¹²⁸⁵

Im Mai 1963 instrumentierte er für eine Plattenaufnahme *Sechs italienische Volkslieder* Verdis, was Leibowitz als schwer, aber interessant beschrieb.¹²⁸⁶ Die Sängerin der Aufnahme, die 1964 für *RCA Victor Red Seal* entstand, war die bekannte Sopranistin Licia Albanese, das Orchester das *RCA Italiana Orchester*.¹²⁸⁷

¹²⁸¹ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

¹²⁸² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 17.5.1962, AdK, PDA 1.74.2052.1.

¹²⁸³ Vgl.dazu British Library Sound Archive's catalogue, a.a.O.

¹²⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 20.11.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁸⁵ Brief von Peter Dellheim an Leibowitz, New York, 29.1.1963, PSS, RL, Mikrofilm 088-0999.

¹²⁸⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 18.5.1963, AdK, PDA 1.74.2053.5.

¹²⁸⁷ Vgl. dazu René Leibowitz (1913-1972). Recordings, a.a.O.

Auch in den Sommermonaten des Jahres 1963 fanden Plattenaufnahmen in Italien statt. Leibowitz hatte sich für diese Zeit ein Haus am Meer, 30 Kilometer von Rom entfernt, gemietet, wo er den Juli und August gemeinsam mit seiner Familie verbrachte. Er sah dieser Zeit positiv entgegen, denn „[...]auf diese Weise werde ich ungefähr 2 Wochen ‚dolce far niente‘ in der zweiten Hälfte August genießen.“¹²⁸⁸ Leibowitz beschrieb den Aufenthalt folgendermaßen: „Hier ist alles sehr schön. Unser Häuschen ist bequem und ruhig genug zum Arbeiten. Die Recording Studios sind nur eine Stunde weg. Man erholt sich gut.“¹²⁸⁹ Dort dirigierte er zwei Konzerte und nahm zudem drei Schallplatten auf: „[...] die Konzerte ganz ‚populär‘ (Ouvertüren, Intermezzi usw.), die Platten wieder ‚Great Scenes‘ aus der Manon von Massenet (nicht schön) und aus der Manon Lescaut von Puccini (ganz schön).“¹²⁹⁰ Obwohl Leibowitz mit den Aufnahmen gut vorankam, vermerkte er, dass er viele Unannehmlichkeiten mit den Sängern hätte.¹²⁹¹

Die Anzahl der Aufnahmen, die Leibowitz zwischen 1960 und 1964 tätigte, ist beträchtlich,¹²⁹² wobei Müdigkeit und Abgeschlagenheit Folgen dieser permanenten Arbeitsbelastung waren.¹²⁹³ Ein Teil seiner Arbeit bestand noch dazu aus Aufgaben, die von Leibowitz nicht unbedingt geschätzt wurden. Er war sich dennoch dessen bewusst, dass die Tätigkeit eines Dirigenten mindestens zu 40 Prozent aus Arbeit besteht, die erledigt werden muss, um überhaupt die Möglichkeit für die interessanten restlichen 60 Prozent zu erhalten.¹²⁹⁴ So ging Leibowitz in seinem

¹²⁸⁸ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 26.6.1963, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹²⁸⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, 15.7.1963, Fregene, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁹⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.6.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁹¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Fregene, 28.7.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁹² Brief von Leibowitz an Kolisch, London, 7.1.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁹³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹²⁹⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 19.1.1963, AdK, PDA 1.74.2053.1.

Berufsleben immer wieder Kompromisse ein, um seine Ziele bei den für ihn künstlerisch wichtigen Projekten wie etwa die Aufnahme der Beethoven-Symphonien realisieren zu können. Die Ursache, warum in den weiteren Jahren nur mehr wenige Plattenaufnahmen – beispielsweise wurde die für August 1964 in Rom geplante abgesagt – zustande kamen,¹²⁹⁵ ließ sich aus dem bisher zugänglichen Quellenmaterial nicht eindeutig nachvollziehen. Vermutlich gestalteten sich die ihm angebotenen Projekte als nicht interessant genug oder waren einfach mit seinem aktuellen Terminplan unvereinbar.

8.3. Konzerttätigkeit

Wie auch in den 50er Jahren war Leibowitz' berufliches Leben ab 1960 neben Plattenaufnahmen hauptsächlich von Konzertauftritten geprägt, wobei festzustellen ist, dass diese bis 1966 nie in Paris stattgefunden haben. Grund dafür war seine Unterzeichnung der Deklaration des *Manifest der 12*“. Wie viele andere Intellektuelle und Künstler - beispielsweise Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara, Andre Breton, Marguerite Duras, Theodore Fraenkel, Michel Leiris, Andre Masson, Simone Signoret, François Truffaut oder Pierre Boulez – hatte Leibowitz als Reaktion auf den Algerienkrieg (1954-1962) im Oktober 1960 das *Manifest der 121* unterzeichnet. Dieses Manifest beinhaltete eine „Erklärung über das Recht zum Ungehorsam im Algerienkrieg“ und rief zum Widerstand gegen die politischen Maßnahmen der französischen Regierung im Krieg mit Algerien auf. Leibowitz unterzeichnete, nachdem er während des Zweiten Weltkriegs selbst unter Verfolgung gestanden war, diese Deklaration, die sich gegen die Ergreifung der

¹²⁹⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 13.4.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Waffe gegenüber der algerischen Bevölkerung und für die Unterstützung deren leidender Zivilbevölkerung aussprach und bezog damit eindeutig Opposition zur Haltung Frankreichs gegenüber der algerischen Unabhängigkeitsbewegung.¹²⁹⁶ Die Konsequenzen für die Unterzeichnenden waren allerdings Anklagen, Verhöre sowie Enthebungen aus deren Ämtern. So erhielten Schauspieler, Regisseure und Journalisten ein Verbot zur Ausübung ihres Berufs. Auch auf Leibowitz' berufliche Entwicklung im Pariser Musikleben hatte seine politische Positionierung entscheidende Auswirkungen. Seine öffentlichen Tätigkeiten in Frankreich, also all seine Engagements im Pariser Radio, wurden aufgehoben. Im Dezember 1960 schilderte Leibowitz Rudolf Kolisch die Situation folgendermaßen:

Die politische Lage hier ist vorläufig nicht zu schlimm. Ich hatte vor ungefähr 2 Monaten eine Rundschrift gegen den Krieg in Algerien zusammen mit 250 Schriftstellern, Malern, Schauspielern, Musikern usw. unterzeichnet und deswegen durfte ich mich plötzlich (wie auch die Anderen) nicht mehr öffentlich produzieren. Aber die Sache hat einen solchen Skandal losgelassen (zum ersten Mal bei solchen Angelegenheiten) dass die Regierung tatsächlich Angst bekommen hat und jetzt versucht die Angelegenheit zu „begraben“. Ich dürfte also jetzt wieder sogar am Rundfunk dirigieren, aber die Termine sind schon vorbei und, andererseits, möchte ich doch schauen ob man mich rufen wird oder ob ich selber „betteln“ gehen soll (letzteres würde mir nicht gefallen). Jedenfalls ist es mir so ziemlich egal da ich ganz genug zu tun habe- Ich werde nächsten Monat in Hannover am Norddeutschen Rundfunk dirigieren [...].¹²⁹⁷

Demzufolge bestand für Leibowitz zwar offiziell ab 1961 wieder die Möglichkeit, in Paris als Dirigent aufzutreten, doch wollte er, wie dem Zitat zu entnehmen ist,

¹²⁹⁶ WIKIPEDIA, Manifest der 121, online unter URL:

http://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_121 (19.3.2010).

¹²⁹⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 20.12.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

nicht von sich aus bei den Veranstaltern Anfragen stellen, sondern wartete lieber auf deren Einladung. Die Tatsache, dass Leibowitz nicht mehr von seinem Engagement im Pariser Radio abhängig war und lukrative Angebote, welche er zu jenem Zeitpunkt erhielt und die im weiteren Verlauf ausführlich behandelt werden, bestärkten ihn in seiner Haltung. Hervorzuheben ist auch, dass, bedingt durch die Schwierigkeiten, die er seit seiner Unterzeichnung des *Manifests der 121* in Frankreich hatte, sich seine berufliche Tätigkeit zunehmend auf Länder außerhalb Frankreichs zu verlagern begann. Hier sind vor allem Konzert- und Plattenaufnahmen in Großbritannien, Italien und Deutschland nachweisbar. Im folgenden Kapitel werden eine Reihe der von Leibowitz geleiteten Konzerte angeführt, die einen Überblick über seine berufliche Tätigkeit als Dirigent geben sollen.

Am 20. Januar 1961 dirigierte Leibowitz beispielsweise ein Orchesterkonzert mit dem *Rundfunkorchester Hannover* des *Norddeutschen Rundfunks NDR* in Hannover im Rahmen der vom 19. bis 22. Januar stattfindenden *Tage der Neuen Musik 1961*, von dem eine Radiübertragung bereits für den März 1960 angedacht gewesen war.¹²⁹⁸ Veranstalter war das *Studio für Neue Musik* der musikalischen Jugend Deutschlands, der Abteilung Hannover der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, IGNM*. Da bei jenem Konzert die Uraufführung von René Leibowitz' *Violinkonzert op. 50* erfolgen sollte, wurde Leibowitz eingeladen, in diesem Zusammenhang das gesamte Orchesterkonzert zu dirigieren. Es sollten dabei Werke zur Aufführung gelangen, die bis dahin noch nicht in Hannover zu hören waren. Solist der Aufführung des Violinkonzerts war der renommierte französisch-

¹²⁹⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 12.9.1960, AdK, PDA 1.74.1050.7; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 16.11.1960, AdK, PDA1.74.1050.8.

israelische Geiger Ivry Gitlis, der in Fachkreisen für seine Interpretationen zeitgenössischer Musik anerkannt war. Als Honorar wurden Leibowitz 1.500 DM angeboten.¹²⁹⁹ Leibowitz sagte zu und schlug folgendes Programm für das Orchesterkonzert vor:

Debussy	Khamma
Leibowitz	Violinkonzert
<hr/>	
Schoenberg	Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene
Ravel	Rapsodie Espagnole

Natürlich können wir dann noch weiter besprechen. Jedenfalls möchte ich dazu nur sagen, dass ich die gesamten Werke (für Orchester) von Schoenberg, Berg und Webern in meinem Repertoire habe und auch dass ich das Konzert sehr gerne mit einem Werke meines Meisters Ravel beenden möchte. Bitte schreiben Sie mir was Sie davon halten.¹³⁰⁰

Leibowitz plante, wie aus einem Brief an Gertrude Schönberg hervorgeht, auch Schönbergs *Orchestervariationen op. 31* in das Programm aufzunehmen.¹³⁰¹ Am 27. Dezember 1960 musste er ihr jedoch mitteilen, dass das Programm für Hannover feststand und zu seinem Bedauern nun Schönbergs *Variationen op. 43b* anstelle der *Orchestervariationen op. 31* ausgewählt worden waren.¹³⁰² Mit den Konditionen, die Proben in ausreichender Form vorsahen, zeigte er sich sehr

¹²⁹⁹ Brief von Klaus Bernbacher an Leibowitz, Hannover, 11.7.1960, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0110.

¹³⁰⁰ Brief von Leibowitz an Bernbacher, Hannover, 16.7.1960, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0110.

¹³⁰¹ Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 24.11.1960, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

¹³⁰² Brief von Leibowitz an Gertrud Schoenberg, Paris, 27.12.1960, zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

zufrieden.¹³⁰³ Als diese am 16. Jänner im Radio von Hannover begannen,¹³⁰⁴ hatte sich Leibowitz dafür folgenden Probenplan vorbereitet:

Montag 16. Januar

I. 10.15-11.30	Schoenberg-Variationen
11.45-12.45	Schoenberg-Lichtspielmusik
II. 14.00-15.15	Debussy-Khamma
15.30-16.30	Webern-Passacaglia

Dienstag 17. Januar

I. 10.15-11.30	Leibowitz-Violinkonzert
11.45-12.-45	Schoenberg-Lichtspielmusik
II. 14.00-15.15	Leibowitz-Violinkonzert
15.30-16.30	Schoenberg-Variationen

Mittwoch 18. Januar

I. 10.15-11.30	Leibowitz-Violinkonzert
11.45-12.45	Debussy, Khamma, Webern-Passacaglia
II. 14.00-15.15	Leibowitz-Violinkonzert
15.30-16.30	Schoenberg-Lichtspielmusik

Donnerstag 19. Januar

I. 10.15-11.30	Debussy-Khamma, Webern-Passacaglia
11.45-12.45	Schoenberg-Variationen und Lichtspielmusik
II. 14.00-16.30	Generalprobe ¹³⁰⁵

¹³⁰³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.1.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁰⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 12.9.1960, AdK, PDA 1.74.1050.7; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 16.11.1960, AdK, PDA1.74.1050.8.

¹³⁰⁵ Probeplan von Leibowitz, undatiert, Bestand der Korrespondenz Klaus Bernbacher/Leibowitz, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0110.

Wie aus dem Probenplan ersichtlich, bestand das Programm letztendlich aus Schönbergs *Variationen op. 43b* und *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34*, Debussys *Khamma*, Weberns *Passacaglia op. 1* und Leibowitz' *Violinkonzert op. 50*. Dabei plante Leibowitz für Schönberg und Webern jeweils drei Proben, für Debussy hingegen nur zwei. Die meiste Probenzeit forderte er für sein den Musikern noch unbekanntes Violinkonzert. Am 20. Jänner, dem Tag des Konzerts, fand noch eine kurze Anspielprobe statt.¹³⁰⁶ Am Abend folgte dann das Konzert, über dessen Verlauf Leibowitz Rudolf Kolisch zufrieden berichtete:

Mein Konzert in Hannover war ein ungeheurer Erfolg. Leider hatte Herr Zillig (den ich dort nicht gesehen habe, weil er auf Reisen war) das Programm geändert, dh. er hatte die *Orchestervariationen op. 31* abgesetzt und durch die *Variationen in G moll op. 43B* ersetzt. Da ich fand dass letzteres Werk allein für Schoenberg nicht repräsentativ genug ist, habe ich noch die „Lichtspielmusik“ dazu gemacht und ich muss sagen dass die Wirkung recht erfreulich war. Jedenfalls bin ich schon wieder da engagiert [...].¹³⁰⁷

Am 28. November 1963 dirigierte Leibowitz ein Konzert mit den *Berliner Philharmonikern*, als er kurzfristig für Paul Hindemith einsprang, der seinen Auftritt aus gesundheitlichen Gründen absagen hatte müssen. Auf dem Programm standen die *Konzertmusik für Blasorchester* und *Symphonie for Concert Band* von Paul Hindemith sowie das *Kammerkonzert für Klavier und Violine mit 13 Bläsern* von Alban Berg.¹³⁰⁸ Leibowitz hatte das Programm insofern geändert, als er ans Ende die *Fünf Orchesterstücke op. 16* von Schönberg gesetzt hatte. Auch den vier

¹³⁰⁶ Brief von Klaus Bernbacher an Leibowitz, Hannover, 14.12.1960, PSS, RL, Mikrofilm 142.1-0110.

¹³⁰⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.1.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁰⁸ HOLDE, Interview mit René Leibowitz, a.a.O.

angesetzten Proben fügte Leibowitz eine weitere hinzu. Leibowitz, der die Kompositionen Hindemiths gar nicht schätzte, äußerte sich Kolisch gegenüber mit den Worten: „[...] d.h. ich habe das Anfangstück von Hindemith beibehalten (ein schreckliches Werk das ich bis vor 3 Tagen nicht kannte und heute schon Gott sei Dank vergessen habe).“¹³⁰⁹ Obwohl das ausverkaufte Konzert ein großer Erfolg war und Leibowitz für das kommende Jahr wieder engagiert wurde,¹³¹⁰ zeigte er sich gar nicht glücklich über den Verlauf des Abends. In einen an Kolisch verfassten Brief ist seine Enttäuschung und Frustration förmlich abzulesen. Leibowitz fand die musikalische Leistung beider Solisten sehr schwach:

Es hat mich alles so traurig gemacht denn ich konnte mir nicht helfen während der ganzen Zeit zu denken wie schön es gewesen wäre wenn Du dabei gespielt hättest. Was kann man machen? Heute frage ich mich ob es wirklich der Mühe wert ist weiter in diesem Betrieb zu bleiben. Was auch so deprimierend ist, ist dass das Publikum (der neue Philharmonie Saal war ausverkauft) dieses scheussliche Stück von Hindemith ebenso applaudiert hat wie die Werke von Berg und Schönberg. Und das nennt man Erfolg zu haben... Entschuldige diese „traurige Weise“ aber ich musste die Sache „loswerden“ und kann eigentlich nur zu Dir über solche Sachen sprechen.¹³¹¹

Rudolf Kolisch, der die Solisten des Konzerts kannte, beschwichtigte Leibowitz und versuchte die Reaktion des Publikums zu erklären:

Dass Du in Berlin fuer Hindemith „ingesprungen“ bist, ist wirklich ein besonderer Gluecksfall und dass sie Dich daraufhin wieder engagieren, ein sehr grosser Erfolg. Deine Enttaeuschung ueber die Haltung des Publikums verstehe ich wohl aber, da Hindemith bei diesem Publikum

¹³⁰⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Berlin, undatiert [29.11.1963], RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³¹⁰ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Berlin, 28.11.1963, TWA, Br. 877/52.

¹³¹¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Berlin, undatiert [29.11.1963], RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

noch immer ein Nationalheld ist, muss man schon sehr befriedigt sein, wenn sie die Werke von Schoenberg und Berg ebenso laut akklamieren wie das von Hindemith.¹³¹²

So war der Erfolg jenes Konzerts weitaus höher zu bewerten als von Leibowitz angenommen. Zu verdanken hatte Leibowitz das Engagement den Empfehlungen seines Freundes Adorno. Dieser hatte sich nach der Veröffentlichung der Beethoven-Aufnahmen von Leibowitz sehr beeindruckt gezeigt und setzte sich daraufhin für ein Engagement von ihm in Berlin ein:

Und das sage ich, [...] so den Leitern der Berliner Festwochen, Nabokov und Stresemann, denen beiden ich geradezu die Pistole auf die Brust gesetzt habe, Dich für die Berliner Festwochen im nächsten Jahr repräsentativ, mit Beethoven, zu engagieren. Hoffentlich klappt's.¹³¹³

Zwar war ein Auftritt bei den Berliner Festwochen bis zu jenem Zeitpunkt nicht zustande gekommen, doch wandte man sich im Falle der Erkrankung Hindemiths an Leibowitz. Als dieser nach dem Konzert und einem Treffen mit Stresemann um zwei Uhr morgens im Zimmer seines Hotels – dem Bristol Hotel Kempinski – eintraf, schrieb er:

Soeben habe ich ein Konzert in der Berliner Philharmonie geleitet. Ich bin im letzten Moment für den erkrankten P. Hindemith eingesprungen und die Tatsache dass man sich an mich gewendet hat, habe ich höchstwahrscheinlich Dir zu danken. Also vielen Dank.⁻¹³¹⁴

¹³¹² Brief von Kolisch an Leibowitz, Los Angeles, 27.12.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³¹³ Brief von W. Adorno an Leibowitz, Frankfurt, 3.10.1963, PSS, RL, Mikrofilm 088-0046 – 142.1-0001.

¹³¹⁴ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Berlin, 28.11.1963, TWA, Br. 877/52, im Original unterstrichen.

Die Konzertveranstalter waren mit dem Verlauf des Abends dermaßen zufrieden, dass Leibowitz noch am selben Abend ein weiteres Angebot erhielt.

8.4. Schwerpunkt Beethoven

8.4.1. Fidelio

Im Jahr 1964 fand die intensive Auseinandersetzung von Leibowitz mit Beethovens Werk, die mit der Gesamtaufnahme der Symphonien zum ersten Mal Ausdruck in der Öffentlichkeit gefunden hatte, ihre Fortsetzung. Leibowitz dirigierte 1964 zwei Aufführungen mit Werken Beethovens als Programmschwerpunkt.

Zunächst fand am 24. Jänner unter der Leitung von Leibowitz eine Vorstellung von Beethovens Oper *Fidelio* mit Isabell Strauß¹³¹⁵ und einem deutschen Ensemble, wobei der Chor französisch gesungen wurde,¹³¹⁶ in Toulouse statt. *Fidelio* zählte nach den Opern Mozarts zu Leibowitz' Lieblingswerk dieser musikalischen Gattung.¹³¹⁷ Motiv dafür waren wohl die wie bei Schönbergs *Ode to Napoleon* verarbeiteten Inhalte des Freiheitsgedankens und der Ablehnung der Tyrannei. Leibowitz' Interesse für Beethoven lässt sich darin besser verstehen, dass er dessen kompositorische Radikalität mit der von Schönberg verglich.¹³¹⁸ Nachdem er während der Vorbereitungszeit zu dem Konzert verschiedene Plattenaufnahmen dazu angehört hatte, bemerkte er gegenüber Paul Dessau:

¹³¹⁵ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹³¹⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Berlin, 29.11.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³¹⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 20.10.1963, AdK, PDA 1.74.2053.12.

¹³¹⁸ LEIBOWITZ, Schoenberg, Paris 1969, S. 9.

Gestern habe ich mir 3 Platten davon angehört (mir brummt noch der Kopf): Toscanini, Furtwängler, Klemperer. Alle haben ihre wunderbaren Seiten aber ich finde auch das bei allen manches nicht in Ordnung ist. Am wenigsten gefällt mir Furtw. [sic!] Toscanini hat grossartige Sachen. K. oft etwas verschleppt, glaube ich (man merkt schon dass er nicht mehr jung ist), aber er ist der einzige bei dem das ‚Nur lustig für und frisch gegraben‘ Duett wirklich mezza-voce gesungen wird. Ob das auf der Bühne zu machen ist? Ich glaube ja. Auch das Melodram macht er grossartig. Am fantastischsten ist T. im Vorspiel zum 2ten Akt. Unerhört!¹³¹⁹

Weitere Anregungen fand er in den Gesprächen mit Kolisch, der – wie schon bei den Beethoven-Symphonien – gemeinsam mit Leibowitz über Tempofragen, musikalische Charaktere und Interpretationsansätze im Allgemeinen diskutierte. Wie das im Genaueren aussah, zeigen die folgenden Briefausschnitte, bei denen die *Leonoren-Arie* im Zentrum stand:

1. Die Fermate im Recitativ der Leonore Arie. Sie hat mich immer sehr gestört. Ist das wirklich nötig? Genügt nicht ein Ritardando? Man kann das crescendo gut ohne die Fermate machen, wogegen mit der Fermate man eigentlich zu viel Zeit für das crescendo (tremolo) hat.¹³²⁰

Und Kolisch antwortete:

1. Fermate im Leonoren –Recitativ Die fermate ist nichts Anderes als was Du durch ritardando ausdrueckst. Ich glaube, dass die Empfindlichkeit gegen Veraenderungen damals viel groesser war, als sie heute ist und diese fermate ueber einem punktierten Achtel nicht

¹³¹⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 21.12.1963, AdK, PDA 1.74.2053.16.

¹³²⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 15.12.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

mehr bedeutet als eine agogische Verlaengerung, fuer die es ja kein
eigentliches Zeichen gibt.¹³²¹

Im Nachlass von Rudolf Kolisch ist eine von Leibowitz verfasste Aufstellung der
Tempi zu Fidelio erhalten geblieben:

¹³²¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, Los Angeles, 27.12.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Fidelio : Temp.

- Quartett : Allegro $\downarrow = 120$, Adagio $\downarrow = 60-66$, Presto $\downarrow = 88-92$
- No 1. Duett : Allegro $\downarrow = 88$, Un poco più Allegro $\downarrow = 96$, Presto $\downarrow = 120$
- No 2. Ari : Andante con moto $\downarrow = 120$, Poco più allegro $\downarrow = 152$, Più moto $\downarrow = 168$
- No 3. Quartett : Andante sostenuto $\downarrow = 44$
- No 4. Ari : Allegro moderato $\downarrow = 76-80$, Allegro $\downarrow = 104$
- No 5. Terzett : Allegro ma non troppo $\downarrow = 84$, Allegro molto $\downarrow = 104-112$
- No 6. Rasse : Vivace $\downarrow = 168$
- No 7. Ari mir chor : Allegro agitato $\downarrow = 184$
- No 8. Duett : Allegro con brio $\downarrow = 100$
- No 9. Recitativo Ari : Adagio $\downarrow = 80$, Allegro con brio $\downarrow = 180$
- No 10. Finale : Allegro ma non troppo $\downarrow = 88$, - Allegro molto $\downarrow = 100 (\downarrow = 200)$ - Andante con moto $\downarrow = 56$
Allegro molto $\downarrow = 180 (\downarrow = 200)$ Accapello vivace $\downarrow = 88-92$
- No 11. Introduction v. Ari : Grave $\downarrow = 76$ - Adagio $\downarrow = 42-44$ - Poco Allegro $\downarrow = 120$
- No 12. Recliam v. Duett : — Andante con moto $\downarrow = 100$
- No 13. Terzett : Moderato $\downarrow = 84$, Un poco più Allegro $\downarrow = 100-104$ (T² I² $\downarrow = 224$)
- No 14. Quartett : Allegro $\downarrow = 168-176$, Più moto $\downarrow = 224$, Un poco sostenuto $\downarrow = 60 (\downarrow = 120)$
- No 15. Duett : Allegro vivace $\downarrow = 184-200$ Presto $\downarrow = 152$
- No 16. Finale : Allegro vivace $\downarrow = 168$, Un poco maestoso $\downarrow = 88$ (T² I², Poco maestoso),
Poco vivace agitato $\downarrow = 126$, Poco Allegro $\downarrow = 100$, Più Allegro $\downarrow = 116$,
molto vivace $\downarrow = 176$, T² I² $\downarrow = 100$, Sostenuto animato $\downarrow = 72$,
Allegro ma non troppo $\downarrow = 126$, Poco molto $\downarrow = 168 (\downarrow = 84)$.

Diese ist von großem Interesse, da Beethoven selbst beim *Fidelio* keine Metronomangaben, sondern nur die italienischen Tempo- und Charakterbezeichnungen verwendet hat. Anhand der Metronomangaben von Leibowitz ist dessen Konzeption der größtenteils sehr rasch gewählten Tempi ersichtlich. Ein Vergleich zu einer Live-Aufnahme bei den Salzburger Festspielen, die unter Wilhelm Furtwängler im Jahr 1950 stattgefunden hat, zeigt, dass Leibowitz beispielsweise in der *Arie der Marzelline* mit ca. 120 Schlägen für die Achtel das doppelte Tempo Furtwänglers wählte. Auch beim *Quartett*, welches oft in Achteln dirigiert wird, gibt Leibowitz ausdrücklich die punktierte Viertel an. Demzufolge dirigierte er das *Quartett* in Zwei, was einen flüssigeren Ablauf der Musik gewährleistete. Beim *Rezitativ* und der *Arie der Leonore* wählte Leibowitz wiederum ein um 30 Metronomschläge schnelleres Tempo für die Achtel als Furtwängler. Im *Finale I* ließ Leibowitz im doppelten Tempo von Furtwänglers Interpretation spielen, das aber noch im Bereich des Realisierbaren liegt. Leibowitz bezieht die Bezeichnung des Allegro dabei auf die Viertel und folgt somit streng den Angaben des Komponisten. Einzig für das Adagio der *Ouverture* wählte Leibowitz ein im Vergleich zu einer 1955 entstandenen Aufnahme Karajans ein sehr langsames Tempo.

Leibowitz weicht mit diesen Tempi von den üblichen Interpretationen seiner Zeit ab und war in seiner Auffassung revolutionär. Ob er diese auch genau in dieser Form bei der *Fidelio*-Aufführung umsetzen konnte, ist nicht nachvollziehbar. Dieser Ausschnitt verdeutlicht auch, wie genau sich Leibowitz mit dem Notentext und den daraus resultierenden Problemen auseinandersetzte. Diese analytisch-präzise Art zu arbeiten hatte Leibowitz einerseits durch die eigene jahrzehntelange Beschäftigung mit Kompositionen Schönbergs, Weberns und Bergs, andererseits durch seine Freunde und Diskussionspartner Erich Itor Kahn und Rudolf Kolisch vermittelt bekommen. Beide prägten als große und anerkannte Interpreten der Schönberg-Schule Leibowitz und beeinflussten seine Denkweise seit ihrem ersten

Zusammentreffen 1936. Wie der folgende Satz belegt, empfand Leibowitz sich eben auch als Schüler von Kolisch, indem er sich für einen eingeholten Ratschlag bedankte: „Ich freue mich dass wir wieder über diese Fragen einig sind (you must admit: ich bin ein guter Schüler).“¹³²²

Die Proben zu *Fidelio* begannen am 16. Jänner.¹³²³ Den Schilderungen von Leibowitz über die Produktion ist wieder eine große Unzufriedenheit mit der Qualität des Orchesters zu entnehmen, als er sich nach der ersten Vorstellung folgendermaßen äußerte:

Also: das Orchester sehr schlecht. Man sagt mir zwar dass es ganz besonders gut geklungen hat, was natürlich eine kleine Tröstung bedeutet. Der Chor hoffnungslos am Anfang der Proben, aber ich habe so intensiv mit ihm gearbeitet dass er- bis auf einen Schmiss im ersten Finale, von dem natürlich kein Mensch etwas gemerkt hat- ganz anständig gesungen hat. Er hat sogar- nach dem Schmiss- extra Beifall bekommen. Die Sänger im grossen und ganzen gut, aber natürlich mit allen üblichen Fehlern und natürlich muss man andauernd aufpassen. Man könnte eine Liste von 1001 falschen Auffassungen aufstellen. Was kann man machen? Lohnt es sich so etwas zu unternehmen? Andererseits, wenn nicht, so würde man doch in dem heutigen Betrieb überhaupt nicht dazu kommen so ein Werk zu machen. Etwas bleibt doch daran, sogar bei so einer Aufführung und trotz allen Qualen hat man doch auch seine Freude. Alle waren sehr böse auf mich dass ich nicht nach der Vorstellung („a great success“ übrigens) auf die Bühne gegangen bin. Also auch das muss man tun...¹³²⁴

Leibowitz stellte sich damit ernsthaft die Frage nach der Sinnhaftigkeit seiner Tätigkeit. Vor allem wollte er sich nicht mit zweitklassigen Aufführungen zufrieden

¹³²² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 8.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³²³ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 20.10.1963, AdK, PDA 1.74.2053.12.

¹³²⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Toulouse, 26.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

geben, sondern strebte nach möglichst hoher Qualität. Die erwartete er nicht nur von Sängern und Orchester, sondern auch von sich selbst. Trotz des großen Erfolgs in Toulouse, aufgrund dessen Leibowitz für die nächste Saison wieder engagiert wurde, bedauerte er vor allem, Kolisch nicht bei der Aufführung dabei gehabt zu haben, denn dieser hätte „mir wenigstens sagen können was ich nicht gut gemacht habe. Vielleicht geht es heute besser.“¹³²⁵ Und tatsächlich schien die zweite Vorstellung, die am 26. Jänner stattfand, Leibowitz zufriedener zu stimmen, denn am 28. Jänner berichtete er Kolisch:

[...] d.h. keine Schmissee worth mentioning und, auch im Allgemeinen mehr musiziert (auch von mir). Ein unglaublicher Erfolg. Nach der 3ten Leonore, musste ich, obwohl ich es nicht machen wollte, und es auch das erste Mal nicht gemacht hatte, mich verbeugen, das Orchester zum Aufstehen zu bitten und konnte erst nach etwa 5 Minuten Beifall mit dem Finale anfangen. Als ich nach Schluss auf die Bühne ging, fing ein richtiges Toben an.¹³²⁶

Leibowitz genoss seinen Erfolg, bewies er doch, mit ernsthafter Arbeit und Anstrengung diesen Enthusiasmus provozieren zu können.¹³²⁷ Auch wenn *Fidelio* unter den vorgefundenen Bedingungen gut gegangen ist, erhoffte er sich, *Fidelio* einmal mit Sängern machen zu können, die dieses Werk zuvor noch nicht einstudiert hatten:

[...] denn die Traditionen scheinen mir hier oft ganz verkehrt zu sein. Ich habe mir ausgerechnet dass man im besten Fall ungefähr 70% der

¹³²⁵ Ebd., im Original unterstrichen.

¹³²⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 28.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³²⁷ Ebd.

richtigen Tempi (im gewöhnlichen Opern Betrieb) durchsetzen kann. In anderen Worten, man dirigiert eigentlich ein anderes Werk.¹³²⁸

Leibowitz erhielt aufgrund dieser Arbeit Angebote von verschiedenen Bühnen Frankreichs:

Es war was man einen „Riesenerfolg“ nennt und nun wollen verschiedene Theater in Frankreich mich engagieren. In der nächsten Saison werde ich also wahrscheinlich eine ganze Masse Opern (Mozart, Wagner) dirigieren. The trouble is, dass es mir nach Fidelio immer schwer fällt mich in eine andere Oper – sei sie auch von Mozart oder Wagner – zu vertiefen. Ich glaube wirklich dass die Beethovensche nun doch die allergrösste ist und es wäre mir vollkommen unmöglich gleich nach dem Fidelio etwas anderes zu machen.¹³²⁹

Seine besondere Affinität zum *Fidelio* im Speziellen und zur Musik Beethovens im Allgemeinen mögen folgende Worte verdeutlichen:

Mir scheint als ob dieses Werk eigentlich das einzige wäre welches in der modernen Zeit den Geist der griechischen Tragödie neu entdeckt. Schon die Rolle des Chors weist darauf hin und wenn man an das zweite Finale denkt, an diese „Chuzbe“ so ein Riesenstück zu komponieren wenn – primitiv gesagt – das ganze Drama schon zu Ende ist, dann wird einem ganz schwindlig.¹³³⁰

8.4.2. Violinkonzert

Die zweite Aufführung mit Schwerpunkt Beethoven fand einige Monate später, im September 1964, in Zürich statt. Dort nahm Leibowitz mit dem *Radioorchester*

¹³²⁸ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 16.3.1964, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Ebd.

Beromünster für das Schweizer Radio das *Violinkonzert in D-Dur op. 61* auf. Solist dieses Konzerts war Rudolf Kolisch. Weiters standen die *Lanner-Walzer*, in einer Bearbeitung von Erich Itor Kahn und die Schubert *Fantasie in f-moll op. 103* in einer Bearbeitung von René Leibowitz auf dem Programm. Der große Unterschied zur *Fidelio*-Aufführung lag darin, dass Leibowitz nun endlich mit einem Interpreten seiner Wahl zusammenarbeiten konnte. Seit Jahren hatte er schon den Plan, gemeinsam mit Kolisch das *Beethoven-Violinkonzert* zu produzieren und für das Zustandekommen seines Traumes lange gekämpft. Dieser Wunsch war vor allem dem Bedürfnis entsprungen, mit einem Musiker, der sich genauso ernsthaft wie er selbst mit dem Notentext auseinandersetzte, zu arbeiten. Auch Kolisch reagierte voller Interesse auf das Vorhaben Leibowitz': „Es liegt mir sehr viel daran, dieses Stück mit Dir aufzuführen sowie auch das Violinkonzert von Schönberg (ich arbeite wieder daran) das auch noch keine adäquate Realisierung gefunden hat.¹³³¹ Bereits im März 1962 hatte Leibowitz während einer Konzerttournee in Italien Versuche unternommen, für 1963 die beiden *Violinkonzerte* von Schönberg und Beethoven unterzubringen.¹³³² Wie er das zu realisieren gedachte, zeigt folgender Ausschnitt aus einem Brief an Rudolf Kolisch:

Ich bemühe mich sehr die Aufführungen der beiden Konzerte zu verwirklichen. Ich hoffe dass es in Italien gelingen wird. Für das Schoenbergsche Konzert wäre der Rundfunk in Rom das beste. Das Orchester ist gut und man hat ziemlich viele Proben. Ich habe dort jetzt vor kurzem ein recht schweres Programm ziemlich gut realisiert: Bach-Webern Ricercar, Mein eigenes Violinkonzert; Brahms-A Dur Serenade; Schoenberg-I Kammer-symphonie (in der Bearbeitung für

¹³³¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 17.11.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³³² Brief von Leibowitz an Kolisch, Florenz, 15.3.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

grosses Orchester). Ich hoffe also dass wir während der nächsten Saison das Konzert von Schoenberg dort machen werden. Die Schwierigkeit ist nur der Rest des Programmes so zu gestalten dass uns genügend Probezeit für das Violinkonzert übrig bleibt, was natürlich nicht leicht ist da es sich um eine Sonderreihe der Konzerte handelt und man nur „besondere“ Werke spielen kann. Aber wir werden schon eine Lösung finden wenn es so weit ist.¹³³³

Im August 1962 erhielt Leibowitz eine Antwort auf seinen Programmvorschlag vom Direktor der Mailänder Scala, Francesco Siciliani. Dieser beabsichtigte, die Konzerte mit Kolisch im Juni 1963 zu realisieren – mit folgendem Programm: „I. Beethoven-Ouvertüre (irgend eine) und Violinkonzert; II. Schoenberg: 3 o 5 Orchesterstücke und Violinkonzert.“¹³³⁴ Obwohl es über Monate hinweg zu keinem positiven Resultat bezüglich eines Auftritts in der Mailänder Scala kommen sollte, gab Leibowitz die Hoffnung nicht auf:

Irgendwie werden wir es doch noch schaffen mit oder ohne Siciliani. Ich glaube auch dass die Sache auch in der Scala zu verwirklichen ist, denn ich habe schon einmal mit Siciliani eine ähnlich Erfahrung gehabt (die Gurre Lieder in Florenz und Perugia-2 Jahre später als er es mir versprochen hatte).¹³³⁵

Doch Leibowitz hatte – trotz guter Kontakte – auch im März 1963 noch keine positive Antwort von Siciliani bezüglich des Konzerts erhalten.¹³³⁶ Endlich, im Jänner 1964, schien sich der Wunsch zumindest für das *Beethoven-Violinkonzert* mit Kolisch zu konkretisieren. Leibowitz hatte einen Brief von Hansjörg Pauli seitens Radio Zürich erhalten, der durch einen „gemeinsamen Freund“ vom

¹³³³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 25.4.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³³⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Tremezzo, 4.8.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³³⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 17.6.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³³⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 17.3.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Vorhaben einer Aufführung des Beethoven-Violinkonzerts gehört hatte und nun Leibowitz bat, die Sache mit Rudolf Kolisch im Rundfunk Zürich zu verwirklichen. Für die Verhandlungen war Leibowitz extra nach Zürich gereist, um sich am 5. Oktober 1963 mit Hansjörg Pauli zu besprechen.¹³³⁷ Die Unterredung war gemäß den Angaben von Leibowitz sehr erfolgreich, wie er Adorno berichtete: „Am 28. Sept. spielen wir das Beethovensche Violinkonzert in ‚unserer Fassung‘ in Zürich.“¹³³⁸ Allerdings ergaben die Verhandlungen, dass nur das *Beethoven-Violinkonzert* gespielt werden sollte, da das *Schönberg-Violinkonzert* zu viele Proben benötigt hätte und daher zu teuer war.¹³³⁹ Die genaueren Umstände des Gesprächs schilderte Leibowitz weiter:

Die Idee des Beethoven Konzert habe ich mit Herrn Hansjörg Pauli besprochen. Er kümmert sich nur um Vorträge über Musik, musste aber- wegen der Aufführung des Werkes- die Sache mit einem gewissen Herren Derrick Olsen („der gegenwärtig noch das Orchester betreut“) besprechen. Daraus hat sich ergeben dass die Angelegenheit nun eine doppelte ist: 1° der Vortrag von uns beiden über das Violinkonzert mit musikalischen Beispielen und Aufführung des Werkes; 2° eine musikalische Sendung, d.h. ein Konzert in dem ich noch 2 Werke machen soll mit dem Violinkonzert in der Mitte. (Auf diese Weise bekommen wir 2 verschiedene Honorare und auch Wiederholungshonorare da schon andere Rundfunkgesellschaften interessiert sind mindestens die erste Sendung zu übernehmen). Für das Schoenbergkonzert wäre darin kein Platz weil sie insgesamt zu den musikalischen Aufnahmen nur 5 Orchesterdienste haben. Drei davon brauchen wir doch wahrscheinlich für Beethoven und die übrigen 2 brauch ich dann zu den 2 anderen Werken.¹³⁴⁰

¹³³⁷ Telegramm von Hansjörg Pauli an Leibowitz, 2.10.1963, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³³⁸ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 1.5.1964, TWA, Br. 877/54.

¹³³⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 10.10.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁴⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 8.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Anlässlich dieses Konzerts kam Kolisch bereits Mitte August 1964 zu Leibowitz nach Paris, um dort mit den Proben zu beginnen. Leibowitz genoss diese Zeit sehr, wie aus den folgenden Zeilen an Edward Steuermann hervorgeht:

Bei uns ist es seit Rudis Ankunft sehr schön. Wie schade dass sie nicht auch dabei sind. Für mich ist all dieses so spannend dass ich an gar nichts anderes denken kann. Ich habe so viel in dieser Zeit gelernt dass ich mich als einen sehr glücklichen Menschen betrachte. Gestern machten wir zum ersten Mal den langsamen Satz des Beethoven Konzerts und es war schon, trotz aller Schwierigkeiten die ich noch darin empfinde, so natürlich wie ich noch nie musiziert habe. Hoffentlich können sie mein Band davon hören und ich wäre sehr gespannt Ihre Meinung zu kennen.¹³⁴¹

Am 20. September 1964 war Leibowitz gemeinsam mit seiner Frau und Kolisch gut in Zürich angekommen und wartete gespannt auf den Beginn der Arbeit: „Tomorrow we begin. This is the moment I’ve been waiting for...for such a long time. I am terribly excited about it and only hope to show myself worthy of my ‘soloist’.”¹³⁴²

Die Aufnahme des Beethoven-Konzerts fand zwischen dem 21. und 23. September 1964 statt. Da Radio Zürich um weitere Stücke für ein ganzes Programm bat, schlug Leibowitz seine Bearbeitung der *Schubert-Fantasie* vor. Hansjörg Pauli wählte als drittes Werk Kahns Bearbeitung der *Lanner-Walzer*, was bei Leibowitz auf große Zustimmung stieß. In einem Brief an Frieda Kahn meinte

¹³⁴¹ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 1.9.1964, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹³⁴² Brief von Mary Jo Leibowitz an Lorna Kolisch, Zürich, 20.9.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Leibowitz, dass er und auch das Orchester glücklich über die Aufführung wären.¹³⁴³

Die Disposition für den Proben- und Aufnahmeplan, den Leibowitz mit Absprache von Pauli erstellte, sah wie folgt aus:

Montag, 21. September

9.30 –12.30 Probe. Die zwei ersten Sätze Beethoven

15.30-18.00 Probe. Schubert (Schubert bitte 4 Hörner)

Dienstag, 22. September

9.30-12.00 Aufnahme. Die zwei ersten Sätze Beethoven

15.30—18.00 Aufnahme. Schubert (Schubert bitte 4 Hörner)

Mittwoch, 23. September

9.30-12.00 Probe und Aufnahme Beethoven, dritter Satz

15.30-18.00 Probe und Aufnahme Lanner/Kahn¹³⁴⁴

Das Honorar für Leibowitz' Mitwirkung einschließlich der Proben betrug 1200 Franken¹³⁴⁵ zuzüglich des Honorars für den Text, den Leibowitz gemeinsam mit Kolisch verfasste und die Tantiemen der Übertragungen von Radiostationen wie etwa. Radio Frankfurt.¹³⁴⁶ Das Konzert wurde zu einer kommentierten Sendung verarbeitet und am 20. November 1964 unter dem Titel *Zur Interpretation des Violinkonzertes von Beethoven* im Radio Zürich übertragen. Weiters wurde es für die Sendung *Perspektiven* am 27. November 1964 um 20.30 ausgestrahlt.¹³⁴⁷ Am 7. Dezember folgte eine Übertragung in Frankfurt, im Jänner 1965 eine weitere in

¹³⁴³ Brief von Leibowitz an Frieda Kahn, o.O., 24.9.1964, EIKP, JPB 90-26, MD, NYPL.

¹³⁴⁴ Brief von Hansjörg Pauli an Leibowitz, Zürich, 8.9.1964, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³⁴⁵ Brief von Hansjörg Pauli an Leibowitz, Zürich, 3.9.1964, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³⁴⁶ Brief von Hansjörg Pauli an Leibowitz, Zürich, 16.12.1963, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³⁴⁷ Brief von Samuel Bächli an Leibowitz, Zürich, 18.9.1964, PSS, RL, Mikrofilm 088-0245.

Hamburg.¹³⁴⁸ Im Anhang zu den im September 1964 ausgefertigten Verträgen zwischen Radio Zürich und Herrn René Leibowitz hieß es:

Der Beitrag „Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven“ zerfällt in zwei Teile: den Textkopf und die nachfolgende integrale Aufnahme des Konzerts. Er wird grundsätzlich als Ganzes den ausländischen Stationen zur Uebernahme angeboten; jedoch kann auch auf besonderen Wunsch die Konzertaufnahme ohne zugehörigen Text übernommen werden. In beiden Fällen werden die Uebernahmekosten von den übernehmenden Sendern getragen. Sie betragen:

Für den Textteil 20% des mit Herrn Leibowitz vereinbarten Honorars, also Fr. (bzw. DM) 150,-

Für die Aufnahme des Konzerts 20% des mit Herrn Leibowitz vereinbarten Honorar, also Fr. (DM) 120,-

Für jede Sendung des ganzen Beitrags ausserhalb der Schweiz steht also Herrn Leibowitz ein Sendehonorar von Fr.-(bzw. DM) 270,- zu.¹³⁴⁹

Durch Hansjörg Pauli erfuhren Leibowitz und Kolisch, welch starke Resonanz die Sendung des Beethoven-Konzerts in Zürich hervorrief.¹³⁵⁰

Die Wirkung auf das Publikum war ganz unterschiedlich. Bereits während der Sendung gingen „Telephon-Anrufe im Studio ein, vorwiegend von Leuten, die’s inniger gehabt haben möchten, und nach der Sendung erreichte mich ein Anruf des Komponisten Jacques Wildberger, der meinte, nun hätte er das Stück eben zum ersten Mal gehört! Auch sonst reagierten einige gute Leute sehr sehr positiv. Ich bin nun gespannt auf die Presse!- Uebrigens: am 7. Dezember wird die Sendung in Frankfurt kommen, im Januar in Bremen, später noch in Hamburg; Köln hat sich noch nicht definitiv verpflichtet; BBC London

¹³⁴⁸ Telegramm von Hansjörg Pauli an Leibowitz, Zürich, 2 [?].10.1963, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³⁴⁹ Brief von Samuel Bächli an Leibowitz, Zürich, 22.9.1964, PSS, RL, Mikrofilm 088-0245.

¹³⁵⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 7.12.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

und selbiges Radio haben je ein Band zum Abhören erstellt. Die Sache lässt sich also gut an.¹³⁵¹

wie Hansjörg Pauli zu berichten wusste. Nachdem dieser Beitrag¹³⁵² so kontroverse und heftige Reaktionen beim Publikum hervorrief, bleibt zu untersuchen, was das Besondere und Neue dieser Aufführung ausmachte. Wie bereits erwähnt, stellten Leibowitz und Kolisch die bisherige Aufführungspraxis der Musik Beethovens hinsichtlich der Tempi und Artikulation in Frage.¹³⁵³ Es ging ihnen, wie Leibowitz Hans Keller von der *BBC* mitteilte, besonders darum, Beethovens Musik von der damaligen Tradition der Aufführungspraxis zu befreien und möglichst werkgetreu zu interpretieren:

[...] a performance which will have little in common with most performances today- the Beethoven, because of the specific tempi and articulation which Rudy and I believe firmly to be correct and which differ greatly from the standard interpretation. We shall use cadenzas arranged for the violin after Beethovens own cadenzas which he wrote for the piano transcription of his violin concerto. All this, I think, will constitute quite a remarkable event.¹³⁵⁴

Die Bedeutung dieser Aufnahme des *Violinkonzerts* lag insbesondere im Versuch, möglichst originalgetreue Kadenzen einzuführen, da für die Violinfassung des Konzerts keine eigenen Kadenzen von Beethoven überliefert sind. Es wird davon ausgegangen, dass auch bei der Uraufführung am 23. Dezember 1806 der Solist

¹³⁵¹ Brief von Hansjörg Pauli an Leibowitz, o.O., 2.12.1964, PSS, RL, Mikrofilm 090-0691.

¹³⁵² LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, a.a.O., S. 148-155.

¹³⁵³ Vgl. dazu Kolisch, Tempo u. Charakter in Beethovens Musik, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 76/77), München 1992.

¹³⁵⁴ Brief von Leibowitz an Hans Keller, Paris, 6.9.1962, PSS, RL, Mikrofilm 089-0218.

Franz Clement eigene Kadenzen verwendete.¹³⁵⁵ Für die Klavierfassung hatte Beethoven jedoch Kadenzen verfasst. Leibowitz und Kolisch bezogen sich in ihrer Arbeit auf die Klavierkadenzen Beethovens, um eine eigene Übertragung anzufertigen. Zwar befand Leibowitz einige „Ersatzstücke von fremden Händen“¹³⁵⁶ als „ganz gut“, trotzdem wählte er, wie 1964 erklärt, eine andere Lösung:

Im Anfang der zwanziger Jahre spielte Kolisch zum erstenmal das Konzert öffentlich unter der Leitung von Arnold Schönberg. Schon bei dieser Gelegenheit spielte er eine eigene Übertragung der von Beethoven verfertigten Klavierkadenzen. Diese Kadenzen haben wir aufs neue bearbeitet und hier aufgeführt.¹³⁵⁷

Das Neue daran aber war, dass Kolisch und Leibowitz – ganz im Sinne der Wiener Schule Schönbergs – den Notentext Beethovens als entscheidende Instanz betrachteten: „Wir sind nicht die einzigen, die diese Arbeit unternommen haben. Wir haben aber versucht, diese natürlich sehr idiomatischen Gebilde ohne Preisgabe des geringsten Details auf das fremde Medium zu übertragen.“¹³⁵⁸ Bereits im September 1960 arbeitete Leibowitz an der Bearbeitung der Kadenz zu Beethovens *Violinkonzert*, die er dann Kolisch schickte:

Die Idee stammt von Dir. Hab ich es irgendwie anständig gemacht? (Obwohl ich nur einen Tag daran gearbeitet habe- am 13 September (!)- kommt es mir sehr unbeholfen vor. Ich glaube dass ich nie ein

¹³⁵⁵ Ludwig van BEETHOVEN, Violin-Konzert D-Dur, op. 61. Werkmonographie mit Partitur, Einführung u. Analyse v. Wulf KONOLD, Originalausgabe, Mainz 1986, S. 13.

¹³⁵⁶ Ferdinand David, Joseph Joachim u. Fritz Kreisler verfassten laut Wulf Konold teils romantisch-virtuose Kadenzen, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr durchsetzten.

¹³⁵⁷ LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, a.a.O., a.a.O., S. 154.

¹³⁵⁸ Ebd.

sogenannter „guter Musiker“ werden kann). Jedenfalls wäre ich Dir für Erläuterungen, Ratschläge, Verbesserungen und dergleichen äusserst dankbar, [...]. Ich weiss nicht ob es nötig ist Dir einiges hier zu erklären, jedenfalls möchte ich nun ein paar Bemerkungen machen. Die Stelle von Takt 10-18. Habe keine geigerische Lösung gefunden für „die beiden Hände des Pianisten“. Deswegen – da doch Beethoven selbst später die Pauken dazu nimmt- habe ich mir gedacht dass es keine „Sünde“ wäre hier schon die Pauken und auch die Streicherbässe zu benutzen. Jedenfalls hat man auf diese Weise das Bassmotiv. (Ist es möglich die Pauken, die im ganzen Satz nur D und A spielen hier auch auf G spielen lassen? Man könnte natürlich die Pauken weg lassen.)¹³⁵⁹

Kolisch reagierte sehr positiv auf die Bearbeitung durch Leibowitz:

Deine Lösung ist ALLES ANDERE ALS UNBEHOLFEN: ich finde es sogar fabelhaft, dass Du das in einem Tag zu Stande gebracht hast. Die Idee, die Mitwirkung der Pauke hier zu antizipieren und durch Bässe zu erweitern, finde ich sehr glücklich. Ich kann mich dunkel erinnern (es ist über vierzig Jahre her, wie sehr ich mich geplagt habe, eine Lösung für Hauptmotiv und Gegenstimme zu finden und weiss nicht, wie weit es mir gelungen ist und wie weit es mir heute gelänge. Das Problem reizt mich und ich werde es vielleicht wieder versuchen. Es wäre aber etwas sehr extremes und vielleicht Privates und ich glaube, dass für einen allgemeinen Gebrauch Deine Lösung vorzuziehen ist.¹³⁶⁰

Leibowitz war erleichtert über diese Rückmeldung, da er sich Sorgen gemacht hatte, Kolisch hätte seine „Bearbeitung“ ganz lächerlich finden“ können. Darüberhinaus war er ihm für jede Änderung und jeden Vorschlag dankbar.¹³⁶¹ Der

¹³⁵⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 14.9.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁶⁰ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 17.11.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original Großschreibung.

¹³⁶¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 21.11.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Ansatz der durchgeführten Bearbeitung und deren Resultat wurde von Leibowitz folgendermaßen erläutert:

[...] da wir vor die Aufgabe gestellt waren, das was Beethoven für zehn Finger geschrieben hat, so vollständig wie nur möglich für vier zu setzen, so ist das Resultat für die Geige sehr extrem ausgefallen. Es ergibt sich zweifellos eine Diskrepanz im technischen Stand zwischen dem Originaltext, der für das Klavier nicht übermäßig virtuos gehalten ist, und unserer Übertragung, die außerordentlich schwierig und notwendigerweise für die Geige nicht idiomatisch ist. Einen Einwand aus diesem Grunde würde ich damit zurückweisen, dass die Solostimme des ersten Satzes auch so klingt, als ob sie vom Klavier übertragen wäre. Wem das paradox erscheint, dem kann ich nur eine genaue Prüfung der Solostimme empfehlen. Dabei wird er überrascht sein von der Seltenheit der für das Instrument charakteristischen Passagen, wogegen er eine Unzahl von Figuren wie Oktaven, zerlegte Dreiklänge, chromatische Läufe und dergleichen finden wird, die ganz pianistisch sind. Aus diesem Umstand lässt sich auch die Klavierübertragung erklären und vielleicht auch die Tatsache, dass das Violinkonzert erst so spät ins Repertoire der Geiger aufgenommen wurde.¹³⁶²

Sowohl Leibowitz als auch Kolisch war schon vor der Aufnahme bewusst gewesen, dass sie mit dieser Aufführung auf Widerstand stoßen und kontroverse Reaktionen auslösen würden. Dennoch war es wesentlich, wie Kolisch während der anlässlich des Konzerts aufgenommenen Radiosendung erklärte, die bisher gepflegte Beethoven-Tradition zu überdenken:

Diese Einwände werden bestimmt erhoben werden und der Schock wird sich sicher einstellen. Eine Verletzung der Tradition wird uns wahrscheinlich von vielen Seiten sogar als Blasphemie angerechnet

¹³⁶² LEIBOWITZ, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, a.a.O., S. 154 f.

werden. Aber das müssen wir wohl riskieren, einfach um einmal die Wahrheit zu sagen.¹³⁶³

Wie ernst es Leibowitz mit dieser werkgetreuen Interpretation war, zeigt folgender Satz, den er Kolisch gegenüber äußerte: „Also, wir müssen versuchen, unsere ‚Revolution‘ durchzusetzen.“¹³⁶⁴

8.5. Schönbergs Violinkonzert

Am Mittwoch, den 4. November 1964, dirigierte Leibowitz sein zweites Konzert mit den *Berliner Philharmonikern* im Saal der Philharmonie. Dieses Konzert war aufgrund von Leibowitz' erfolgreicher Vertretung für Hindemith von 1963 zustande gekommen. Leibowitz hatte damals nach dem Konzert dem Veranstalter den Vorschlag für das *Violinkonzert* Schönbergs mit Rudolf Kolisch als Solisten unterbreitet.¹³⁶⁵ Der Vorschlag war akzeptiert worden und so konnte Leibowitz seinen Wunsch, dieses Werk mit Kolisch als seinen idealen Solisten aufzuführen, verwirklichen: „As to the Schoenberg Concerto, I must confess that I have never heard anyone but Rudy play all the right notes, if only for that this too should be of capital interest. I myself consider it a great honour and privilege to be able to do this concert [...]“¹³⁶⁶ Auf dem Programm, das bereits im März fixiert wurde, standen zusätzlich die *Suite Nr. 1* von Johann Sebastian Bach, das *Konzert für Violine und Orchester op. 36* von Arnold Schönberg und die *II. Symphonie* von Ludwig van

¹³⁶³ Ebd., S. 152.

¹³⁶⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., [?]. [?]. 1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁶⁵ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Berlin, 28.11.1963, TWA, Br. 877/52.

¹³⁶⁶ Brief von Leibowitz an Hans Keller, Paris, 6.9.1962, PSS, RL, Mikrofilm 089-0218 – 142.1-0397.

Beethoven. Leibowitz erhielt als Honorar 3.000 DM und wurde im Hotel Kempinsky untergebracht.¹³⁶⁷

Aufgrund des Schwierigkeitsgrades des Schönberg-*Violinkonzerts* begannen die Vorbereitungsarbeiten dafür schon im Frühling 1964. Kolisch wollte früh genug beginnen, da er nach eigenen Angaben „so langsam“ arbeitete: „Du aber, umgekehrt, arbeitest äusserst rasch und wirst ja viel Anderes zu tun haben.“¹³⁶⁸ Dennoch studierte auch Leibowitz das Schönberg-*Violinkonzert* sehr gründlich. Bereits im Mai konnte er Kolisch darüber berichten, wobei der Eindruck vom Arbeitstempo ein gegensätzlicher war:

Ich fange jetzt allmählich an das Werk zu kennen. Ich brauche viel Zeit aber es wird bei dir schneller gehen. Leider habe ich weder Dein Gehör noch Deine Erfahrung und komme mir im Allgemeinen jeden Tag unbeholfener vor. Das Einzige was mich „rettet“ ist ein gewisses Gefühl für Musik (im Allgemeinen und für die von Schoenberg „in particular“). Sonst hätte ich es nie gewagt so ein Werk für Dich zu begleiten. Aber ich traue diesem Gefühl zu und bin sicher dass etwas daraus kommen wird. Was mich erfreut ist dass ich in diesen letzten Tagen den Eindruck bekommen habe dass ich den Fluss der Musik gut verstehe und dass sich das Werk jetzt allmählich in meinem Bewusstsein gestaltet. Ich bin sehr gespannt auf Deinen Eindruck was Phrasierung, Tempi u.s.w. betrifft.¹³⁶⁹

Leibowitz schätzte das Orchester der *Berliner Philharmoniker* sehr, doch hatte er während seines Konzerts 1963 feststellen müssen, dass Schönberg nicht zu dessen Lieblingskomponisten zählte: „Das Orchester ist sehr gut – Schönberg mögen die meisten nicht – aber die Orchesterstücke, die ich nur 3 ½ Stunden probiert habe

¹³⁶⁷ Notiz der Konzertdirektion Hans Adler (Berlin), PSS, RL, Mikrofilm 089-0492.

¹³⁶⁸ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 21.3.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁶⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 1.5.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

waren dennoch nicht zu schlecht.¹³⁷⁰ Umso wichtiger war es, einen möglichst positiven Probenverlauf zu erzielen. Beide waren bestürzt, als sie über die geringe Probenanzahl, die für das Konzert bewilligt wurde, erfuhren. Es sollte am Vortag des Konzerts nur eine Probe stattfinden, die für den Zeitraum zwischen 10:00 und 16:30 angesetzt war. Die Generalprobe war am Vormittag des Konzerts für 10:00 festgelegt. Nach Leibowitz' Erachten war das völlig ungenügend, da die Einstudierung des Schönbergkonzerts wesentlich mehr Zeit beanspruchte als die eines Repertoirekonzerts:

Ich habe nun eine Heidenangst denn Herr Stresemann gibt nur 3 Proben für das ganze Programm. Das heisst das Schoenberg in 2 1/3 Proben gemacht werden muss und dann bleiben mir ungefähr 80-90 Minuten für die C Dur Suite von Bach und die 2te Symphonie von Beethoven. Was kann man machen?¹³⁷¹

Vor allem Kolisch war entsetzt, dass für dieses Programm nur drei Proben zur Verfügung stehen sollten. Da er wusste, dass es für eine Aufführung dieses Werkes sonst keine andere Möglichkeit gab, willigte er in die Aufführung ein:

Mit den beiden anderen Werken bedeutet das nicht viel mehr als eine Probe für Schönberg. Mein erster Impuls war, das abzulehnen. Aber das wäre unsinnig gewesen, da ich ja gewusst habe, dass es im gegenwärtigen Konzertbetrieb keine Möglichkeit für eine adäquate Einstudierung eines solchen Werks gibt und eine Probe mehr oder weniger nichts wesentlich daran ändert.¹³⁷²

¹³⁷⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Berlin, 29.11.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁷¹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, Paris, 1.5.1964, TWA, Br. 877/54.

¹³⁷² Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 7.3.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Obwohl Leibowitz sofort um eine weitere Probe bat, wurde diese nicht bewilligt.¹³⁷³ Zu Beginn des darauf folgenden Jahres erhielt Leibowitz die Gelegenheit, die *Berliner Philharmoniker* in Paris während einer Probe mit Herbert von Karajan zu hören. Die verschiedenen Rückmeldungen einzelner Orchestermitglieder vermittelten Leibowitz den Eindruck, dass ihm gegenüber das Orchester bezüglich der bevorstehenden Zusammenarbeit positiv eingestellt war:

Ich war ganz überrascht nachher über die Tatsache dass viele Mitglieder schon von dem Novemberkonzert wussten. Mindestens ein Dutzend sagte mir dass sie sich darauf freuten, so dass wir schon psychologisch eine recht gute Atmosphäre vorfinden werden. Sie werden ja auch bald merken was Du für ein Musiker bist und ich bin überzeugt dass sie alles tun werden um uns zu helfen.¹³⁷⁴

So sehr Leibowitz nun den Proben zuversichtlich entgegensehen konnte, war die Durchführung des Konzerts trotz zahlreicher und umsichtiger Vorbereitungsarbeiten nicht ungetrübt. Ein Vermerk in Dessaus Notizbuch gibt eine bildhafte Beschreibung über den Verlauf des Abends:

Am 4. IX. dirigierte René die Philharmoniker. Kolisch spielte Schönberg's Violinkonzert. Kolisch ist ein grossartiger Musiker + beherrscht das Werk seines grossen Schwagers bis ins letzte. Dass er Pech hatte + ihm der Bogen gleich zu Anfang fast runterfiel, hinterliess Beklemmungen, die mich nicht zum vollen Genuss des Konzertes kommen liessen. Die II. Beethoven dirigiert René unzulänglich. Ich bin darüber etwas böse. Wenn schon, denn schon.¹³⁷⁵

¹³⁷³ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 28.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁷⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 9.3.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁷⁵ Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S. 91.

Auch Leibowitz bedauerte nach dem Konzert die Tatsache, dass er sich durch jenes Missgeschick so irritieren hatte lassen und war mit seiner eigenen Leistung unzufrieden:

Danke Dir für die lieben Worte über die Schönberg Aufführung (man kriegt so etwas nicht oft zu hören und wenn es von einem Musiker wie Du kommt ist es recht angenehm). Ja, der Bogenrutscher war wirklich ein schlimmer Unfall. Wie ist ihm das passiert? Es hat mich auch - leider- sehr nervös gemacht (sogar noch bei der Beethoven Symphonie- denn ich musste immer wieder daran denken). Na ja!¹³⁷⁶

Einige Monate später hatten Kolisch und Leibowitz nochmal die Gelegenheit, das Schönbergsche *Violinkonzert* gemeinsam aufzuführen, diesmal aber im Pariser Radio. Diese Arbeit stellte eine durchaus positive berufliche Veränderung für Leibowitz dar, da es dort seit dem *Manifest der 121*, also seit 1960, zu keinem Engagement mehr gekommen war. Umso erfreulicher war es, dass er sich nicht selbst darum bemühen musste, sondern der Rundfunk an ihn herangetreten war. Leibowitz konnte sich zudem kein schöneres „comeback“ vorstellen als mit Kolisch.¹³⁷⁷ Das Programm des öffentlichen Radiokonzerts, welches am 17. Juni 1965 stattfand, bestand neben dem *Violinkonzert* aus Weberns *Passacaglia* und der *III. Symphonie* von Brahms. Für das Konzert standen fünf Proben zur Verfügung.¹³⁷⁸ Kolisch zeigte sich über den Verlauf des Konzerts zufrieden, ganz im Gegensatz zu Leibowitz. Dieser stellte mit den Jahren immer höhere Ansprüche an sich selbst und vertraute seinem Freund nach dessen Abreise an:

¹³⁷⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 18.11.1964, AdK, PDA 1.74.2054.14.

¹³⁷⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.3.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁷⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.1.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Es ist plötzlich ohne Dich sehr leer geworden. [...] Ich war sehr gerührt dass Du mit mir zufrieden warst. Ich habe nach jedem Konzert oder Aufführung mehr und mehr das Gefühl dass ich der Sache einfach nicht gewachsen bin. Es ist furchtbar deprimierend, aber Deine Worte „Ich glaube wir haben es gut gemacht“ waren wie ein Balsam für mich. Es ist ein schweres Leben- und, ich muss es Dir offen gestehen: ich habe oft „genug davon“.¹³⁷⁹

Wie aus diesen Worten ersichtlich, hatte Leibowitz' jahrelanger Einsatz und die damit verbundene harte Arbeit Spuren hinterlassen. Er fühlte sich oftmals mit Arbeit überlastet und war es leid, dass sich in Bezug auf die Akzeptanz der Kompositionen Schönbergs bei den jeweiligen Konzertveranstaltern kaum etwas verändert hatte. Die Arbeit erschöpfte ihn, immer wieder klagte er in seinen Briefen an Kolisch über Übermüdung.¹³⁸⁰

Auch im Jahr 1966 sollten Leibowitz und Kolisch durch das *Violinkonzert* Schönbergs für Aufnahmen in der *BBC*, bei denen das *Philharmonic Orchestra* zur Verfügung stand und die zwischen dem 19. und 21. Mai 1966 in London stattfanden, verbunden sein.¹³⁸¹ Seine intensive Beschäftigung mit dieser Komposition sollte Leibowitz wenige Jahre später in dem Artikel *Le concerto pour violon et orchestre d'Arnold Schoenberg* festhalten.¹³⁸²

¹³⁷⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 27.6.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁸⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 10.10.1966; vgl. auch Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 22.10.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁸¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.1.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁸² LEIBOWITZ, *Le concerto pour violon et orchestre d'Arnold Schoenberg*, in: *Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris 1971, S. 260-272.

8.6. Gefragt in ganz Europa

Zusätzlich zu diesen Konzerten hatte Leibowitz nach wie vor sehr häufig in Italien dirigiert. Allein in der Zeit von März bis Ende Mai 1961 befand sich Leibowitz auf einer Konzerttournee, die ihn nach Rom, San Remo, Triest, Venedig, Mailand und Palermo führte. Auf dem Programm eines Konzerts, das Leibowitz während dieser Tournee in Palermo dirigierte, standen die *V. Symphonie* von Mahler, Weberns *6 Orchesterstücke op. 6*, Bergs *Altenberglieder* und Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34* auf dem Programm.¹³⁸³ Dieses Konzert verlief so erfolgreich, dass auch in den anschließenden Jahren Leibowitz' Engagement seine Fortsetzung fand.

1962 dirigierte er in Rom ein Rundfunkkonzert, in dem das Bach-Webern *Ricercar*, die *Serenade in A-Dur op. 11* von Brahms, Schoenbergs *I. Kammersymphonie op. 9* in der Bearbeitung für großes Orchester und das *Violinkonzert op. 50* von Leibowitz auf dem Programm standen.¹³⁸⁴ Die Aufführung verlief positiv¹³⁸⁵ und Leibowitz war mit dem Orchester und vor allem mit den dortigen Probenbedingungen sehr zufrieden: „Das Orchester ist gut und man hat ziemlich viele Proben.“¹³⁸⁶ Das war jedoch nicht immer so. So hatte er beispielsweise in Florenz, wo Leibowitz Mitte März 1962 das letzte Konzert seiner Tournee mit Schönbergs *Fünf Orchesterstücke op. 16*, Mozarts *Klarinettenkonzert KV 626* und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* dirigierte, mit einem Orchester

¹³⁸³ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 29.10.1960, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹³⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 25.4.1962, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁸⁵ Ebd.

¹³⁸⁶ Ebd.

zu kämpfen, dessen Niveau Leibowitz' musikalische Vorstellungen nicht realisieren konnte:

Habe heute in der früh Schoenberg probiert und bin wieder ganz erschüttert von der Musik. Leider kann man bei so einer einzigen Aufführung (mit einem Orchester welches das Werk zum ersten mal spielt) nicht viel mehr als 50% herausbringen...¹³⁸⁷

Dagegen fand Leibowitz beispielsweise für eine Aufführung in Mailand die besten Bedingungen vor und es gab ausreichend Zeit für Proben. Dort standen ihm neun Proben für die *Symphonie in A-Dur KV 201* von Wolfgang Amadeus Mozart, die *V. Symphonie* von Franz Schubert und für *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg zur Verfügung. Wiederum wurde Leibowitz aufgrund dieses Konzerts zu zwei weiteren in der Mailänder Scala verpflichtet, die im Jahr 1963 stattfanden und für deren Proben sich Leibowitz Mitte Februar 1963 in Mailand aufhielt.¹³⁸⁸ Das Konzertprogramm dieser zwei Konzerte beinhaltete Mozarts *Es-Dur Symphonie [vermutlich KV 543]*¹³⁸⁹, Webers *Klavierkonzert No.2* sowie Schönbergs *2. Kammersymphonie*¹³⁹⁰ Auch im Winter des Jahres 1963 hatte Leibowitz ein Konzert in der Mailänder Scala, zu dem er am 28. Dezember 1963 nach Mailand reiste. Auf dem Programm standen ein *Violinkonzert* von Bartók und die *II. Symphonie* von Brahms.¹³⁹¹

Ebenso fanden die Konzerttourneen des Jahres 1965 wieder besondere Erwähnung in Leibowitz' Korrespondenz. Allein im Jänner 1965 dirigierte er 23

¹³⁸⁷ Brief von Leibowitz an Steuermann, Florenz, 15.3.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹³⁸⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁸⁹ Um welche Symphonie in Es-Dur es sich dabei handelte, war nicht eruierbar.

¹³⁹⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁹¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Mailand, 7.1.1964, AdK, PDA 1.74.2054.1

verschiedene Werke.¹³⁹² Als Beispiel sei ein am 13. Jänner 1965 in Rom stattgefundenes Konzert angeführt, bei welchem er Beethovens *Coriolan Overture*, Bartóks *4 Orchesterstücke op. 12*, Schuberts *Lebensstürme* in einer Bearbeitung von Leibowitz und Schönbergs *5 Orchesterstücke op. 16* dirigierte.¹³⁹³ Dabei wohnte Leibowitz mit seiner Frau im Grand Hotel Roma, wo auch das Ehepaar Michel und Zette Leiris abgestiegen waren, die auch das Konzert besuchten. Die beiden Ehepaare verband eine derart tiefe Freundschaft und eine geteilte Leidenschaft für Musik und Oper, dass die Leiris Leibowitz oft zu seinen Auftritten in Italien begleiteten.¹³⁹⁴ Am 14. Jänner ging die Reise weiter über Genua nach San Remo, von wo aus man am 23. Jänner nach Paris zurückkehrte.¹³⁹⁵ Wieder waren die Konzerte so erfolgreich verlaufen, dass er weitere Engagements erhielt. Nach Paris zurückgekehrt, berichtete Leibowitz trotz seiner Neigung zur Selbstkritik Rudolf Kolisch:

Die Italien Reise war wunderbar und höchst erfolgreich (überall wieder engagiert und neue Engagements dazu). Ich war, komischerweise am glücklichsten in San Remo, weil das Orchester dort eigentlich als mittelmässig gilt (wenn nicht noch „tiefer“) und weil ich trotzdem - allerdings mit 6 Proben – ganz sinnvolle und gut ausgearbeitete Aufführungen errungen habe. Ich glaube wirklich – ohne Eitelkeit – dass das Orchester weit „höher“ als mittelmässig geklungen hat. Das Programm war:

J. Strauss- Fledermaus Ouvertüre
Schubert- Webern- 6 Deutsche Tänze

¹³⁹² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 28.11.1964, AdK, PDA 1.74.2054.15.

¹³⁹³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 7.12.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁹⁴ Brief von S. Levet (Grand Hotel Roma) an Leibowitz, Rom, 20.11.1964; vgl. auch Brief von S. Levet an Leibowitz, Rom, 1.12.1964, PSS, RL, Mikrofilm 089-1269.

¹³⁹⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 15.1.1965, AdK, PDA 1.74.2055.2; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, 23.1.1965, AdK, PDA1.74.2055.3.

Ravel Le Toumbeau de Couperin

*

Brahms. Der Erfolg war so gross dass wir das finale der Symphonie wiederholen mussten! Schön aber „exhausting“.¹³⁹⁶

Es ist davon auszugehen, dass die Ausführung der Konzerte von hoher Qualität war. Kolisch, der Leibowitz sowohl als Musiker als auch als Freund sehr gut kannte und dessen beruflichen Werdegang mitverfolgte, meinte: „Mein lieber René, die Konzerte in Italien müssen wirklich glänzend gewesen sein, wenn Du mit Deiner Selbstkritik zufrieden warst.“¹³⁹⁷ Die kritische Haltung seiner eigenen Leistung gegenüber hatte die Ursache im ständigen Lernprozess, in dem Leibowitz Zeit seines Lebens stand. Wie schon mehrfach angesprochen pflegte er mit Musikern wie Rudolf Kolisch, Edward Steuermann und Theodor W. Adorno regen fachlichen Austausch. Sehr viel lernte Leibowitz bei den gemeinsamen Treffen und Gesprächen mit Kolisch, der als erfahrener Musiker und Mentor Leibowitz viel zu Fragen der Aufführungspraxis zu vermitteln wusste. Leibowitz war darüber nicht nur dankbar, sondern setzte genau diese neu erworbenen Erfahrungen bei seinen Tourneen in die Praxis um:

Das habe ich Dir zu verdanken. Was ich alles in den Monaten wo Du bei uns warst gelernt habe.....Ich glaube dass Du ganz stolz auf mich gewesen wärest wenn Du so einiges gehört hättest. Jedenfalls bin ich Dir für immer dankbar, für Deine Geduld, Ratschläge und Teilnahme.¹³⁹⁸

¹³⁹⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.1.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁹⁷ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 14.2.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹³⁹⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Genua, 15.1.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Es können an dieser Stelle nicht all die zahlreichen Konzerte und Rundfunkaufnahmen, die Leibowitz in Italien geleitet hat, angeführt werden, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Festzuhalten gilt jedoch, dass Leibowitz in Italien mit Abstand die meisten Engagements hatte und die wiederum einen wesentlichen Beitrag zu seinem Lebensunterhalt darstellten.

Trotz dieser Anstrengungen setzte Leibowitz seine Tätigkeit in unbeirrter Weise fort. Anfang Dezember 1965 dirigierte Leibowitz eine Aufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*.¹³⁹⁹

Für mich eine ganz grossartige Erfahrung. Natürlich war vieles nicht so, wie ich es haben wollte, aber- ganz ehrlich gesagt- aus Gründen die nichts mit mir zu tun hatten. Andererseits bin ich mir ganz bewusst dass ich das Werk noch öfter machen muss bis ich alles so durchführen kann wie es mir „vorschwebt“: Jedenfalls glaube ich dass die Aufführungen schon jetzt nicht zu den schlechtesten gehört haben. Publikum ganz begeistert, was natürlich nichts aussagt, aber immerhin angenehm war.¹⁴⁰⁰

Leibowitz setzte sich schon seit geraumer Zeit mit der Musik Richard Wagners auseinander. In einem Brief an Paul Dessau berichtete er schon im November 1962 von dem Vorhaben eines Produzenten, der die Absicht hatte, in Paris den ganzen *Ring des Nibelungen* zu verfilmen. Leibowitz stand dabei im Gespräch, als Dirigent die musikalische Leitung zu übernehmen. Dieses Projekt, das für Leibowitz mit einer Bezahlung von 50.000 Dollar äußerst lukrativ gewesen wäre, war nicht realisiert worden.¹⁴⁰¹

¹³⁹⁹ Aus den derzeit vorliegenden Quellen ist nicht ersichtlich, wo die Aufführung stattgefunden hat. Es ist jedoch von einer Aufführung in Frankreich auszugehen.

¹⁴⁰⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 11.12.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁰¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 30.11.1962, AdK, PDA 1.74.2052.7.

Im Juli 1964 war Leibowitz von Wieland Wagner nach Bayreuth eingeladen worden, um sich Proben anzuhören.¹⁴⁰² Kolisch berichtete er dahingehend:

Anfang Juli fahre ich nach Bayreuth (Einladung von Herrn Wieland Wagner) um mir einige Proben anzuhören. Knappertsbusch macht den „Parsifal“ wohl zum letzten Mal und dann gibt es keinen mehr der das Werk so versteht. Es besteht auch die Chance dass ich, auf diese Weise, nächstes Jahr dort dirigieren werde, was für mich sehr wichtig und erfreulich wäre.¹⁴⁰³

In Bayreuth hatte Leibowitz die Gelegenheit, Proben zum *Ring* (*Rheingold* und *Walküre*), zu *Tannhäuser*, zu *Die Meistersinger von Nürnberg* und zu *Tristan und Isolde* unter der Leitung von Karl Böhm und schließlich zu *Parsifal* unter der Leitung von Knappertsbusch anzuhören. Leibowitz meinte über den Aufenthalt:

Die Atmosphäre hier ist ganz unwahrscheinlich. Eine einzigartige Mischung von ernster Arbeit und Schlamperei und noch Sensationslust dazu. [...] Es wird eigentlich gar nicht probiert sondern einfach durchgespielt und dann einige Stellen „ausgeputzt“. Es klingt dann alles auch so. Natürlich ist das Orchester sehr gut („handpicked“: 11 verschiedene Konzertmeister in den I. und II. Geigen, 3 erste Flöten etc.), aber trotzdem... Eigentlich eine Enttäuschung, man hat mir gesagt dass es sogar Striche gibt. Bis jetzt habe ich keine bemerkt. Das wäre natürlich ziemlich skandalös.¹⁴⁰⁴

Während dieser Zeit soll es Gespräche für Engagements von Leibowitz für die Saison 1966 in Bayreuth gegeben haben. Diese Pläne sind aber nicht realisiert

¹⁴⁰² Brief von Leibowitz an Kolisch, Bayreuth, 4.7.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Bad Berneck, 4.7.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

worden,¹⁴⁰⁵ wo hingegen Pierre Boulez für Wagners *Parsifal* zu den Bayreuther Festspielen 1966 eingeladen wurde. Als abschließende Bemerkung zu seinem Aufenthalt schrieb Leibowitz Kolisch: „Bayreuth war ganz faszinierend aber, natürlich, wie die meisten Weltplätze ein wahres Giftnest, voll von Intrigen und Gott weiss was noch.“¹⁴⁰⁶

Es folgten weitere Radioaufnahmen wie beispielsweise Mahlers *Lied von der Erde* in Mailand¹⁴⁰⁷ und Konzertauftritte in Italien wie in Perugia Ende September.¹⁴⁰⁸ Im Oktober 1966 war Leibowitz mit den Proben für die Festspiele in Barcelona beschäftigt. In den zwei stattfindenden Konzerten wurden Mahlers *IX. Symphonie* sowie Werke von Webern und Schubert aufgeführt.¹⁴⁰⁹ Leibowitz meinte über diese Konzerte:

In Barcelona war es wunderbar. Das Orchester (nicht halb so schlecht wie es die Leute meinen) hat sich eine Riesenmühe gegeben und es ging alles gar nicht schlecht (manches in der VI, Schubert hauptsächlich- sogar sehr gut). Viel Erfolg und bin schon für nächstes Jahr engagiert. Da einer der „Organisatoren“ ein ganz grosser Schubert Anhänger ist, denke ich mir dass wir vielleicht die Fantasie machen könnten (vielleicht ein ganzes Schubert Programm).¹⁴¹⁰

Als Reaktion ist der Brief vom österreichischen Pianisten Walter Klien zu lesen:

¹⁴⁰⁵ Schreiben des Richard-Wagner-Museums (Sven Friedrich, Direktor) an die Verf., 9.3.2006.

¹⁴⁰⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Ortisei, 22.7.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁰⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, 22.10.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁰⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 22.9.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁰⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Barcelona, 1.10.1966, AdK, PDA 1.74.2056.6; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 23.8.1966, AdK, PDA 1.74.2056.5.

¹⁴¹⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 10.10.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Sehr geehrter Herr Leibowitz,
 mit Vergnügen denke ich an Ihr schönes Konzert in Barcelona.
 Besonders an den Webern. Vielen Dank! Es würde mich sehr freuen,
 einmal unter Ihrer Leitung das Klavierkonzert von Schönberg zu
 spielen.¹⁴¹¹

Ob es je zu einer Zusammenarbeit kam, ist anhand der vorgefundenen Quellenlage nicht ersichtlich.

Leibowitz konzertierte auch häufig außerhalb der französischen Hauptstadt wie zu Beginn des Jahres 1967 im Opernhaus von Lyon. Dort erklang am 29. Jänner 1967 in Zusammenarbeit mit dem *Orchestre de l'Opéra de Lyon* unter seiner Leitung Schönbergs *Erwartung* und Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*.¹⁴¹² Inszeniert wurde diese Produktion von Humbert Camerlo. Sänger bei Bartóks Oper waren Berthe Monmart und Xavier Debraz,¹⁴¹³ Solistin der *Erwartung*, die in der französischen Übersetzung von Max Deutsch gebracht wurde, war Maryse Patris. Für das Bühnenbild der *Erwartung* zeichnete sich Maxime Descombin, für das von *Herzog Blaubarts Burg* Pierre Montheillet verantwortlich.¹⁴¹⁴ Aufgrund des Vertrages, den der Direktor des Opernhauses von Lyon, Paul Camerlo, mit Leibowitz unterzeichnete, geht hervor, dass Leibowitz pro Vorstellung zweitausend Francs erhielt.¹⁴¹⁵

Bereits am 13. Jänner 1967 berichtete er Kolisch von den Vorbereitungsarbeiten und Proben mit der Sängerin der *Erwartung*. Leibowitz fühlte sich letztendlich sehr

¹⁴¹¹ Brief von Walter Klien an Leibowitz, Wien, 12.10.1966, PSS, RL, Mikrofilm 089-0239.

¹⁴¹² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 23.8.1966, AdK, PDA 1.74.2056.5.

¹⁴¹³ Maurice FLEURET, Schoenberg à Lyon (vaut le détour), in: *Le Nouvel Observateur* 117, 17.2.1967, MMM.

¹⁴¹⁴ Schreiben von Humbert Camerlo an die Verf., 28.4.2010.

¹⁴¹⁵ Paul Camerlo-Leibowitz: Vertrag, PSS, RL, Mikrofilm 088-0508.

gut vorbereitet, denn: „So weit ich bis jetzt beurteilen kann, sollten die Vorstellungen gut gehen. Aber man weiss nie....“¹⁴¹⁶ Der Schweizer Musikwissenschaftler Willi Reich teilte Leibowitz mit, dass in der Neuen Zürcher Zeitung ein Bericht von Claude Rostand über die Aufführung der *Erwartung* von Lyon veröffentlicht worden war und beglückwünschte Leibowitz zu dieser „neuen Pioniertat“, bedauerte gleichzeitig, nicht dabei gewesen zu sein.¹⁴¹⁷ Auch der französische Musikkritiker Maurice Fleuret verfasste eine Besprechung, in der Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* durch Leibowitz zwar keine gute Kritik erhielt, aber von einer absolut gelungenen Aufführung der *Erwartung* zu lesen war: „Et, cette fois, René Leibowitz transfigure l’orchestre de Lyon et donne à cette pièce fiévreuse une tension irrésistible. Entre Marseille et Strasbourg, l’Opéra de Lyon vaut le détour.“¹⁴¹⁸ (Und dieses Mal verklärt Leibowitz das Orchester von Lyon und gibt diesem fieberhaften Stück eine hinreißende Spannung. Zwischen Marseille und Straßburg lohnt sich ein Umweg.)

Anschließend folgten noch zwei Konzerte in Madrid. Am 1. Februar 1967 traf Leibowitz in Madison (Wisconsin) ein,¹⁴¹⁹ um eine Gastprofessur bis Juni anzutreten, worüber er sehr glücklich war. Da – wie aus der von Leibowitz geführten Korrespondenz hervorgeht – ab dem Jahr 1965 seine Engagements weniger wurden, war eine Gastprofessur somit mehr als willkommen. Die Umstände, wie es zu diesem Engagement in Madison gekommen war, werden im folgenden Kapitel erläutert.

¹⁴¹⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 13.1.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴¹⁷ Brief von Willi Reich an Leibowitz, 14.2.1967, PSS, RL, Mikrofilm 090-1021.

¹⁴¹⁸ FLEURET, Schoenberg à Lyon (vaut le détour), in: *Le Nouvel Observateur* 117, 14.2.1967, MMM.

¹⁴¹⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, 13.1.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

8.7. Der Wunsch nach einem eigenen Orchester

Wie aus der Darstellung der vorangegangenen Kapitel herauszulesen ist, verspürte Leibowitz seit geraumer Zeit das Bedürfnis, ein eigenes Orchester zu leiten und mit diesem auch auf Dauer zusammenzuarbeiten. Zwar stand ihm das Kammerorchester der *Radiodiffusion française* für seine acht Kammerkonzerte, die er alljährlich im Radio Paris gab, zu Verfügung. Davon abgesehen dirigierte er aber viele verschiedene Orchester von unterschiedlichstem Niveau. Als Gastdirigent stieß Leibowitz dabei oftmals auf begrenzte Möglichkeiten wie beispielsweise eine geringe Anzahl von Proben, die eine detaillierte Umsetzung seiner musikalischen Vorstellungen nicht zuließ. Häufig belief sich seine Tätigkeit darauf, den verschiedenen Orchestern immer wieder aufs Neue Grundlagen zu vermitteln. Edward Steuermann gegenüber schilderte Leibowitz die Problematik folgendermaßen:

[...] aber ich glaube dass man bei einem so schweren Werke wie der Erstaufführung nicht zu viel verlangen kann. Aus meiner Erfahrung weiss ich dass so etwas erst nach vielen Aufführungen gut gelingen kann- wenn die Spieler wirklich keine „materiellen“ Sorgen mehr haben. Das Malheur ist nur dass es so selten zu Wiederholungen kommt und wenn ich daran denke wie viel Zeit und Mühe ich z.B. mit einem oder anderen Orchester sagen wir den 5 Orchesterstücken Schoenbergs gewidmet habe und dass das Werk seitdem nicht wieder von dem selben Orchester gespielt wurde, dann kann man wahrhaftig verzweifeln.¹⁴²⁰

Als weiteres Beispiel ist an dieser Stelle auch der folgende Ausschnitt interessant, worin Leibowitz für ein Konzert in Paris im Jänner 1960, bei dem er die *Eroica* von

¹⁴²⁰ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 22.5.1963, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

Beethoven dirigierte, seinen Freund Kolisch bezüglich der Fingersätze für die Streichergruppen konsultierte:

Was hältst Du von den anbei notierten Fingersätzen? Das habe ich mir so ausgearbeitet. Kann man das besser machen? Es ist schliesslich die einzige Figur die im Originaltempo hastig klingen mag. Ich wäre Dir dankbar wenn Du mir hier einen Ratschlag geben könntest. Es wäre wirklich schön den Satz einmal richtig zu spielen. Bis man das kann...¹⁴²¹

Kolisch beurteilte Leibowitz' Überlegungen so:

Deine Fingersätze sind ausgezeichnet und ein wichtiger Schritt von dem tödlichen Symbol der versteinerten Technik, dem Wechsel zwischen erster und dritter“ Lage, fort. Ich habe kleine Verbesserungen angebracht (niemals ein Sprung mit demselben Finger).¹⁴²²

Ein Aspekt bereitete ihm allerdings Kopfzerbrechen und er gab zu bedenken: „Kannst Du aber die alten Orchesterhasen dazu bringen, diese Fingersätze wirklich zu spielen, wenn Du nur Gastdirigent bist? Das bedeutet ja eine vollständige Umstellung ihrer Technik!“¹⁴²³ Mit dieser Erwähnung Kolischs ist hier eine grundlegende Problematik angesprochen. Ein Gastdirigent verfügt nur sehr begrenzt über die Möglichkeiten, bei einem Orchester in wenigen Proben stilistische und technische Fragen zu erarbeiten und gegebenenfalls umzustellen. Um solche Probleme befriedigend klären zu können, bedarf es einer Zusammenarbeit zwischen Dirigent und Orchester über einen längeren Zeitraum

¹⁴²¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.12.1959, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²¹ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 22.5.1963, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴²² Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 24.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²³ Ebd.

hinweg. Da Leibowitz jeweils die qualitativ höchstmögliche Ausführung anstrebte, versuchte er, seine Vorstellungen ohne jegliche Kompromisse umzusetzen und zwar auch als Gastdirigent. Diese Arbeitsweise gestand Leibowitz auch völlig offen ein: „Ja, ich habe es nicht ganz leicht mit allen diesen Problemen und ich muss sagen dass ich mich oft beinahe ‚unpopulär‘ mit meinen Ansprüchen gemacht habe.“¹⁴²⁴

Leibowitz machten aber auch die vielen Reisen zu schaffen, die zu seinen Lebzeiten beschwerlicher waren als in heutiger Zeit. Er reiste zwischen Paris, Italien, England, Deutschland, Spanien, Israel, Südamerika und den USA umher. Obwohl ihn seine Frau häufig begleitete, war er doch oft alleine unterwegs und in diesen Zeiten vermisste er seine Familie. Aus den dargestellten Gründen versuchte Leibowitz unter Zureden von Kolisch¹⁴²⁵ eine dauerhafte Anstellung für ein Orchester in den USA zu finden, da ihm die dort vorhandenen Möglichkeiten am geeignetsten erschienen. Der Wunsch zu einer beruflichen beziehungsweise künstlerischen Veränderung ist in seinen zahlreichen Briefen dokumentiert. Darin berichtete er darin von Möglichkeiten einer Tätigkeit in den USA für eine der folgenden Saisonen, wusste gleichzeitig aber nicht, ob er sich ein derartiges Engagement überhaupt wünschen sollte. Der einzige Punkt, der ihn dabei wirklich zu überzeugen und zu verlocken schien, war die Aussicht, ständig mit einem Orchester unter einigermaßen guten Bedingungen arbeiten zu können.¹⁴²⁶ Bereits Mitte November 1957 fuhr Leibowitz zu Gesprächen bezüglich der Leitung eines

¹⁴²⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²⁵ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 21.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.4.1958, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Orchesters nach Cincinnati, Ohio. Unterstützung für diese Pläne erhielt Leibowitz von Rudolf Kolisch, dem er über den Verlauf der Gespräche mitteilte:

Danke Dir sehr für Deine Ratschläge was eine amerikanische „Carriere“ betrifft. Eigentlich fühle ich mich durch Deine Worte ermutigt. Cincinnati war aber nicht sehr interessant wegen der furchtbaren Mentalität der board of directors: jeder einzelne davon hat auf mich einen direkt schauerhaften Eindruck gemacht. Jetzt besteht eine Möglichkeit in Portland, Oregon und es sieht irgendwie mehr sympathisch aus. Aber was für ein Orchester wird es dort geben? Sag mir bitte was Du davon hältst.¹⁴²⁷

Gerade Portland war eine Stadt, die Kolisch für interessant befand und in der er für Leibowitz gute Möglichkeiten als Dirigent sah:

Es ist eine Stadt, die sich sehr rasch entwickelt und wo es trotz der „Rezession“ viel neuen Reichtum gibt. Über das Orchester dort ist mir nichts bekannt. Es wird wohl technisch nicht auf sehr hoher Stufe sein. Aber auch das wirst Du mit der Zeit ändern können. (Dorati hat in Minneapolis 90% seines Orchesters verändert). Alles hängt davon ab, wie viel freie Hand sie dir lassen und wie sehr sie Dich stützen. Die Saison ist wahrscheinlich sehr kurz, so dass Du noch viel anderes zu tun imstande wärst.¹⁴²⁸

Auch 1964 war Leibowitz der Idee, ein Orchester in den USA zu leiten, nicht abgeneigt, war sich aber von deren Umsetzung nicht im Klaren: „Wenn ich nur wüsste wie man so etwas unternehmen kann...“¹⁴²⁹ Im Februar 1965 erhielt er die Nachricht einer etwaigen freien Dirigentenstelle in Denver für die Saison 1967. Leibowitz plante, sich für die offene Stelle zu bewerben und wandte sich

¹⁴²⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.4.1958, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²⁸ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 10.5.1958, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴²⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.12.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

diesbezüglich wiederum an Kolisch. Dieser teilte Leibowitz mit, dass seiner Meinung nach Denver das Richtige wäre, um in den USA Fuß zu fassen:

Die Lage von Denver, am Fuss der Rockis, ist wunderbar. Ich habe das Orchester nie gehört; es hat augenblicklich gar kein Prestige, aber das ist ja nicht verwunderlich, da Golschmann eher eine komische Figur ist. Je weniger vorhanden ist, desto mehr kann man entwickeln. Was in Boston oder Philadelphia nicht möglich wäre, ist dort möglich, wenn Du die Geldgeber für Dich gewinnen und in die richtigen Bahnen lenken kannst. Buffalo ist durch Foss zu einem fortschrittlichen Kulturzentrum geworden. Gerade in diesem Teil des Landes besteht ein ungeheures kulturelles Vakuum, welches auszufüllen wäre.¹⁴³⁰

Aus den derzeit vorliegenden Quellen ist nicht zu entnehmen, ob sich Leibowitz auch wirklich für die jeweiligen Stellen beworben hatte. Belegt ist aber, dass er sowohl in Portland als auch in Denver weder als Kapellmeister noch als musikalischer Leiter tätig war.

8.8. Gastprofessur in den USA

Neben den erwähnten Vorhaben in den USA unternahm Leibowitz auch in Paris Anstrengungen für eine geeignete Stelle. Die Schwierigkeit war jedoch, eine dauerhafte Stelle zu erhalten, zumal Leibowitz durchaus in seinen Bedingungen und Forderungen selbstbewusst war. Diese Haltung zeigte sich auch bei den Verhandlungen mit der Pariser *Opéra Comique*, die Leibowitz schon seit Beginn des Jahres 1960 zu führen begonnen hatte.¹⁴³¹

¹⁴³⁰ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 24.2.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴³¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Natürlich wäre ein ständiges Orchester die einzige Möglichkeit, aber wo findet man das? Es besteht jetzt wieder die Möglichkeit dass ich in die „Opéra Comique“ komme, aber meine Hauptbedingung ist dass ich nicht nur als einfacher Kapellmeister sondern auch als musikalischer Leiter engagiert werde. Dies nicht aus Eitelkeit, sondern weil ich sonst überhaupt nichts machen könnte (Du wirst das doch wohl verstehen).¹⁴³²

Leibowitz war sich dessen bewusst, dass er durch sein Verhalten seine Situation nicht gerade verbesserte. Dennoch war es für ihn in seiner Einstellung als Musiker inakzeptabel geworden, in einer Situation mit ständigen Kompromissen zu arbeiten, die seiner Ansicht nach auf Kosten der Musik ging:

Natürlich mache ich es mir nicht ganz leicht auf diese Weise, aber ich muss sagen dass ich von dem ständigen improvisieren und „Mich durchpinseln“ genug habe. Das geht noch so lange man die primitivsten Mittel seines Handwerks irgendwie erlernen muss, aber in einem gewissen Stadium (wieder ohne Eitelkeit) kann man das nicht mehr aushalten. Was meinst Du? Natürlich werde ich Dich darüber auf dem laufenden halten.¹⁴³³

Leibowitz hatte im Laufe der Jahre als Dirigent eine enorme Entwicklung durchlebt und sich durch jahrelange Arbeit, Studium und Diskussionen mit Musikern wie Kolisch oder Kahn auf ein handwerklich und künstlerisch hohes Niveau gebracht. Pläne für die *Opéra Comique* hatte er bereits. Es sollten unter seiner Leitung *Fidelio* in Originalsprache, Neuinszenierungen in italienischer Sprache von *La Traviata* und *La Bohème*, *Die glückliche Hand* (auf Französisch),

¹⁴³² Ebd.

¹⁴³³ Ebd.

L'heure espagnole und *Wozzeck* aufgeführt werden.¹⁴³⁴ Aus folgendem Ausschnitt ist die Haltung Leibowitz' deutlich erkennbar:

Ich bin ganz entschlossen: entweder das oder gar nichts. Natürlich ist die Heure Espagnole eine Konzession (obwohl ich das Stück gerne mag), denn die Erwartung dabei wäre mir lieber, aber ich denke doch dass es aus verschiedenen Gründen keine schlechte Idee ist.¹⁴³⁵

Diese Pläne stießen zwar auf Interesse,¹⁴³⁶ dennoch war im August 1960 trotz zahlreicher Verhandlungen und Besprechungen immer noch keine Entscheidung gefallen: „Es sind so viele Intrigen und weiss Gott noch was, und ich habe einfach keine Kraft weder Lust mich darauf einzulassen. Vorläufig weiss ich also gar nicht was werden wird. Wahrscheinlich, was mich anbelangt, eine ‚reine Glücksache‘.“¹⁴³⁷

Glück hatte Leibowitz in diesem Fall aber nicht. Die Korrespondenz mit Kolisch zeigt, wie langwierig und mühselig sich die Verhandlungen zu solch einer Anstellung gestalteten. Diese waren von unterschiedlichen Faktoren abhängig, wobei in diesem speziellen Fall die politischen Ereignisse jener Jahre ausschlaggebend waren. Die Unterschrift zum *Manifest der 121* von 1960 hatte – wie schon erwähnt – für Leibowitz die Aufhebung aller Tätigkeiten im öffentlichen Leben zur Folge und so kam ein Vertragsabschluss mit der *Opéra Comique* nicht zustande. Trotz dieser Konsequenzen war Leibowitz zuversichtlich, wie folgender Briefausschnitt, den er 1962 an Edward Steuermann richtete, zeigt. Der Brief ist die

¹⁴³⁴ Ebd.

¹⁴³⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

¹⁴³⁶ Ebd.

¹⁴³⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.8.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Antwort einer Anfrage Steuermanns, ob Leibowitz ihm wohl während seines Aufenthalts in Europa bei der Aufführung seiner Kompositionen in Paris behilflich sein könnte:

Zunächst möchte ich Ihnen sagen wie sehr wir uns freuen dass Sie diesen Sommer nach Europa kommen. Ich werde natürlich alles möglich versuchen um Ihnen noch etwas zu finden aber leider habe ich nicht zu viel Einfluss in solchen Angelegenheiten. Trotzdem ist es vielleicht nicht ganz hoffnungslos und ich werde Ihnen natürlich jedes kleinste Resultat sofort mitteilen. Wie schön dass sie so viel komponiert haben. Wie gerne würde ich das Quartett und die „music für Instruments“ kennen lernen! Warum so pessimistisch? Ich weiss schon wie schwer es ist so etwas heute zur Aufführung zu bringen, aber doch... Mir persönlich würde sehr viel daran liegen Ihr Werk aufzuführen. Ich würde so etwas als eine grosse Ehre und Freude empfinden. Obwohl seit meinem „Krach“ mit dem Französischen Rundfunk meine Möglichkeiten in dieser Hinsicht geringer geworden sind, bin ich doch überzeugt dass ich dafür in – höchstens- 2 Jahren eine Gelegenheit finden würde.¹⁴³⁸

Die Auswirkungen sollten für Leibowitz bis ins Jahr 1966 spürbar bleiben. Bis zum Tag des 17. Juni 1966, an dem er das Schönberg-*Violinkonzert* mit Kolisch aufführte, war ihm keine Leitung im Pariser Radio zugesagt worden. Dieses Konzert war – wie beschrieben – das erste Engagement, das Leibowitz seit dem Bruch mit dem Pariser Radio durch das *Manifest der 121* in Paris erhielt.

Neben dem Plan für eine permanente Orchesterstelle bemühte sich Rudolf Kolisch, Leibowitz für eine Gastprofessur an die Universität von Massachusetts zu holen. Kolisch war dort tätig und wollte Leibowitz zu einem Engagement für ein Seminar in klassischer Dodekaphonie und einen Dirigierkurs, bei dem ein Orchester

¹⁴³⁸ Brief von Leibowitz an Steuermann, London, 6.1.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

zur Verfügung stehen würde, holen.¹⁴³⁹ Nach Angaben von Kolisch gab es die Wahl zwischen zwei bis drei Vorlesungen oder einem ganzen Semester, wobei er für die „summer sessions“ Leibowitz nicht vorgesehen hatte, da diese seiner Ansicht nach aufgrund des Ausbleibens der regulären Studenten nicht interessant genug waren.¹⁴⁴⁰ Leibowitz war dieser Idee sehr zugetan, zumal er ab 1965 nur wenige berufliche Verpflichtungen hatte. Dennoch wusste er nicht, wie das Vorhaben zu organisieren war:

Das ist ja sehr aufregend was Du mir da vorschlägst. Nur kann ich im Augenblick gar nicht übersehen wie das einzurichten wäre. Muss es ein ganzes Semester sein? Ich habe im Augenblick nicht sehr viele Engagements (es kommen aber diese Tage immer mehr dazu), aber trotzdem sind schon welche für dieses Jahr welche es unmöglich machen dass ich mich während dieser Zeit für so lange von hier losbekommen kann und dazu kommt noch dass schon gewisse Pläne für nächstes Jahr bestehen. Wie soll man das machen? Jedenfalls überlege ich mir die ganze Sache sehr ernsthaft und werde Dir Bescheid geben.¹⁴⁴¹

Kolisch riet Leibowitz für das Jahr 1967/68 so zu disponieren, seine Konzertauftritte in den USA mit dem Aufenthalt in Madison zu verbinden. Auch diese Verhandlungen waren schwierig und nahmen viel Zeit in Anspruch. Leibowitz konnte es sich aus beruflichen, vor allem aber aus finanziellen Gründen nicht leisten, lukrative Angebote für die Saison von Februar bis Juni 1967 abzulehnen, ohne eine fixe Zusage für die University of Wisconsin-Madison zu haben. Kolisch, der die Verhandlungen führte und für den das angesprochene Jahr

¹⁴³⁹ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 19.12.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁴⁰ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 18.1.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁴¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.1.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

auch das letzte an der Universität sein sollte,¹⁴⁴² argumentierte trotzdem für das Engagement in Madison. Einen Einblick über die Situation der Verhandlungen beider Seiten gibt Kolisch im September 1965:

Lieber René, die Verhandlungen über Dein Engagement hier werden noch ziemlich lange Zeit in Anspruch nehmen aber ich kann sie nicht fortsetzen, wenn ich nicht die Gewissheit habe, dass Du wirklich herkommen kannst, wenn sie zu einem positiven Resultat führen. Ich könnte als einen Kompromiss vorschlagen, dass Du zwar nach dem Beginn des Semesters aber noch im Februar herkommen wirst, so dass Deine Kurse noch als reguläre Kurse angemeldet werden können, für welche die Studenten „credits“ erhalten. Du dürftest dann nach den Aufführungen in der Scala, die hoffentlich im Februar sein werden, keine Engagements mehr akzeptieren. Ich sehe ein, dass ein Risiko damit verbunden ist aber es ist auch ein Prestigevorteil, Engagement ablehnen zu können (oder sie gegen anderweitiger Beschäftigung auf ein späteres Datum zu verschieben). Die Atmosphäre ist für dich hier sehr günstig. Eine andere Möglichkeit wäre es, Deine Beschäftigung hier ganz lose zu gestalten, so dass Du keine regulären (d.h. mit credits verbundenen) sondern nur ausserordentliche Kurse und Vorlesungen, „graduate projects“ u. dgl. unternehmen würdest. In diesem Falle würdest Du aber nur einen sehr geringen Teil der Studentenschaft erfassen können und Deine Stellung hier würde einen ganz verschiedenen Charakter annehmen, was sich auch im Honorar ausdrücken würde. Jedenfalls würde ich betonen, dass Du viele bedeutende Engagements abzusagen genötigt bist und umsomehr je mehr die Entscheidung sich hinausschiebt. Überlege es Dir, ob Du den Verlust von einigen Engagements riskieren willst; ich habe das Gefühl [sic!], dass die Chance es wert ist.¹⁴⁴³

¹⁴⁴² Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 18.1.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁴³ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 26.9.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

Diese Worte bewegten Leibowitz wohl dazu, der Gastprofessur in Madison, trotz des noch bevorstehenden Vertragsabschlusses und des damit verbundenen Risikos, den Vorzug zu geben. Erst zu Beginn des Jänners 1966 konnte Kolisch Leibowitz folgende positive Mitteilung machen:

Vor einigen Tagen fand endlich das Executive meeting wegen Deines Engagements statt: der Beschluss war einstimmig dafür. (Die Mitglieder bekamen eine Übersetzung eines Artikels über Dich aus einer französischen Encyclopädie, das Einzige, was sie finden konnten, statt mich zu fragen - mit vielen falschen Daten. Sie stellt Dich weniger als einen Musiker als einen existentialistischen Philosophen dar. Ich habe das Nötige richtiggestellt). Das Komitee hat dem Dean den Antrag gestellt, Dein Honorar entweder aus dem regulären Budget oder einem ausserordentlichen Fond zu beschaffen.¹⁴⁴⁴

Kurze Zeit später erhielt Leibowitz im März 1966 ein Telegramm mit dem Angebot für Madison. Dieses war, der Reaktion von Leibowitz nach zu schließen, sehr erfreulich: „Du hast Dir eine kolossale Mühe geben müssen. Das Honorar finde ich grossartig. Ich werde heute also die Sache annehmen (brieflich).“¹⁴⁴⁵ Zwar wurde ein Komitee eingesetzt, welches die Tätigkeit von Leibowitz bestimmen sollte, Kolisch hatte aber durchgesetzt, dass Leibowitz keinem strengen Stundenplan zu folgen hatte, sondern „frei herumschweben“ konnte. Zusätzlich bestand für Leibowitz die Möglichkeit, weitere Engagements, etwa in Pittsburgh, Dallas oder Denver anzunehmen.¹⁴⁴⁶

¹⁴⁴⁴ Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 11.1.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

¹⁴⁴⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.3.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁴⁶ Ebd.; vgl. auch Brief von Kolisch an Leibowitz, Madison, 12.4.1966, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Leibowitz trat im Februar 1967 seine Gastprofessur an der Universität Wisconsin-Madison an, die ein Semester lang dauern sollte. Dort bewohnte er das Nachbarhaus von Rudolf Kolisch. Zudem stand ihm ein Wagen zur Verfügung. An Arbeit mangelte es nicht, da pro Woche vier bis fünf Proben für Konzerte angesetzt waren. Zwar lag der Programmschwerpunkt dieser Konzerte auf der Zweiten Wiener Schule, es waren aber auch Komponisten wie Beethoven, Brahms und Schubert vertreten. Leibowitz leitete vier Konzerte, wovon eines aus einem kompletten Schönberg-Programm, nämlich *Friede auf Erden*, *Survivor* und *Pierrot lunaire* bestand. Beim darauf folgenden Konzert, das für den 7. Mai angesetzt war, dirigierte er Werke von Schönberg, Berg und Webern. Weiters gab es ein Schubert-Brahms Konzert und zuletzt folgte am 14. Mai eine Aufführung mit der *IX. Symphonie* von Beethoven. Diese Konzerte fanden im März, April und Mai statt.¹⁴⁴⁷

Das Orchester, das zum Großteil aus Studenten bestand, gab sich den Beschreibungen Leibowitz' zufolge große Mühe. Er zeigte sich angetan von deren Enthusiasmus, denn sie beherrschten die Werke nach der Aufführung auswendig und das Resultat dieser Arbeit war ausgezeichnet. Auch mit der Qualität von Chor und Sängern war er überaus zufrieden. Dank dieser Voraussetzungen gelang es Leibowitz, eine hervorragende Aufführung von Schönbergs *Friede auf Erden* zu dirigieren - ein Erfolg, den er im letzten dieser Konzerte mit dem *Survivor* und Beethovens *IX. Symphonie* wiederholen konnte.

Neben den Proben gab Leibowitz sechs Stunden pro Woche Dirigier- und Kompositionsunterricht und hielt zahlreiche Vorträge.¹⁴⁴⁸ In diesen Monaten kam er nur wenig zu seinen eigenen Kompositionen, meist nur sonntags, da er sehr viel zu

¹⁴⁴⁷ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 22.1.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁴⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Madison, 6.4.1967, AdK, PDA 1.74.2057.6.

tun hatte.¹⁴⁴⁹ Leibowitz fühlte sich in Wisconsin wohl, insbesondere als er während der Osterferien Besuch von seiner Tochter Cora erhielt. Obwohl sie erst zwölf Jahre alt war, begleitete sie Leibowitz zu allen Proben.¹⁴⁵⁰ Die Anwesenheit seiner Tochter, zu der ein ausgezeichnetes Verhältnis bestand und die er sehr vermisst hatte, bereitete Leibowitz große Freude.¹⁴⁵¹ Stolz berichtete er Clara Steuermann über diesen Besuch: „Cora is still here for a week. We are having a wonderful time together. I’m delighted also because everybody seems to be very fond of her. A part from this, there is a lot of work, but I enjoy it very much.“¹⁴⁵²

Wie die Studenten auf das Wirken von Leibowitz in Wisconsin reagierten, zeigt eine Rückmeldung einer Studentin vor Leibowitz’ Abreise Richtung Frankreich:

Just before you leave Madison to return to France, I would like to take this opportunity to express my great thanks for your coming here to conduct these marvellous series of concerts, which made this semester so unusually interesting and stimulating to me and countless other listeners. Also, that I was allowed to audit the seminars, conducted by Mr. Kolisch and you jointly, was very much appreciated by me. I am truly grateful that so late in my life I could start to learn something about Schoenberg’s music and how much this little bit of knowledge helped me to understand and thus to love this music. You really have done a magnificent job with the students and other performing persons and I sincerely hope, that this fast visit will not be your last.¹⁴⁵³

¹⁴⁴⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Madison, 15.3.1967, AdK, PDA 1.74.2057.5.

¹⁴⁵⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, Madison, 6.4.1967, AdK, PDA 1.74.2057.6.

¹⁴⁵¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Madison, 17.2.1967, AdK, PDA 1.74.2057.4.

¹⁴⁵² Brief von Leibowitz an Clara Steuermann, o.O., 5.4.1967, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁵³ Brief von Dolly Schoenberg an Leibowitz, Wisconsin, 31.5.1967, PSS, RL.

Leibowitz hatte es wiederum bewerkstelligt, einen Zugang zur Musik Schönbergs zu eröffnen und damit zu ihrer Bekanntmachung und zu ihrem Verständnis beizutragen.

8.9. Familie und Freunde

Leibowitz' durchaus positive berufliche Situation dieser Jahre, vor allem aber die lukrativen Plattenverträge mit Labels wie *Westminster*, *Urania* und *RCA*, ermöglichte es ihm, seine Lebensumstände dementsprechend anzupassen. Er begann sich nach einer neuen Wohnung umzusehen und tatsächlich erfolgte der Umzug in jene Wohnung, die im exklusiven siebenten Bezirk in der Rue Saint-Guillaume 14 lag, bereits im Jänner 1960. Diese bestand aus sieben Zimmern und bot ausreichend Platz für die Familie, das umfassende Notenmaterial und die Bibliothek.¹⁴⁵⁴ Endlich bestand für Leibowitz die Möglichkeit zur Beherbergung seiner zahlreichen Freunde, die aus dem Ausland zu Besuch kamen wie etwa die Familie Steuermann oder das Ehepaar Kolisch.¹⁴⁵⁵ Diese lud Leibowitz gleich nach erfolgreicher Übersiedelung und Möblierung in die neue Wohnung ein:

Wie wunderbar dass du von einer Europareise sprichst. Wie steht es damit? Jedenfalls möchte ich Dir sofort sagen dass wir absolut darauf bestehen dass Ihr zu uns kommt und dass Ihr hier so lange wie möglich bleibt. Wir haben eine Riesenwohnung (7 Zimmer) mit einem absolut isoliertem „guestroom“, vielleicht können wir bis dahin noch ein separates Badezimmer, welches dazu gehört, einrichten. Auf jeden Fall könnt Ihr ganz ungestört auf diese Weise bei uns wohnen.¹⁴⁵⁶

¹⁴⁵⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁵⁵ Ebd.

¹⁴⁵⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 21.11.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Der Umzug hatte viel Zeit beansprucht und höhere Kosten verursacht als angenommen.¹⁴⁵⁷ Zunächst half Dessau Leibowitz mit einem Zuschuss über die finanzielle Beanspruchung hinweg.¹⁴⁵⁸ Bald schon hatte sich die Lage von alleine gelöst, weil Leibowitz aufgrund seiner Plattenverträge und zahlreicher Engagements wieder finanzielle Mittel zur Verfügung standen, wobei er seine wichtigsten Einkünfte aus seiner Arbeit für das Haus *RCA Victor* bezog. Durch die Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien verdiente Leibowitz Anfang Juli 1961 mehr als je zuvor,¹⁴⁵⁹ wodurch es ihm möglich war, den finanziellen Aufwand der Übersiedelung wieder auszugleichen.

Leibowitz führte ein intaktes Familienleben mit seiner Frau Mary Jo, den beiden Töchtern Cora und Alex und einem kleinen Zwergpudel, der auf den Namen Bow Bow hörte.¹⁴⁶⁰ Folgendes Zitat zeigt, wie wohl sich Leibowitz im Kreis seiner Familie fühlte:

Ich war mein ganzes Leben lang nie so glücklich wie mit Mary Jo und Cora; das meiste schien gut zu gehen und zu gelingen und sogar wenn etwas in meiner Arbeit oder Laufbahn nicht gut ging (was ja ab und zu normal ist) war es für mich nicht schwer den Ärger (oder was es auch immer war) zu überwinden, aus dem einfachen Grunde dass die wesentlichen Zustände „in Ordnung“ waren.¹⁴⁶¹

Die Familie verbrachte, ebenso wie das befreundete Ehepaar Kahnweiler, viel Zeit im Landhaus von Michel und Zette Leiris, mit denen sie ein sehr

¹⁴⁵⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.8.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁵⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 16.11.1960, AdK, PDA 1.74.2050.8.

¹⁴⁵⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.3.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁶⁰ Brief von Mary Jo Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.9.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁶¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 14.7.1966, AdK, PDA 1.74.2056.4.

freundschaftliches Verhältnis verband. Die Leiris organisierten Wochenenden, die dem Anhören der jeweiligen Aufnahmen von Leibowitz gewidmet waren und bei denen über verschiedene musikalische Auffassungen und Interpretationen diskutiert wurde.¹⁴⁶² Dagegen reisten die Leiris in den Sommerferien häufig mit der Familie Leibowitz zum Comersee¹⁴⁶³ wie beispielsweise im Juli des Jahres 1962. Dort, in Tremezzo, verbrachte René Leibowitz auch viel Zeit mit der Familie von Artur Schnabel, nach dessen Tod man weiterhin sehr gut befreundet war und in regem Kontakt stand.¹⁴⁶⁴ Wie auch in den Jahren zuvor nutzte Leibowitz diese Aufenthalte für Kompositionen und Vorbereitungsarbeiten zur kommenden Saison.¹⁴⁶⁵ Seit 1956 pflegten Michel und Zette Leiris, Leibowitz häufig zu dessen Konzertauftritten nach Mailand, Venedig und Rom zu begleiten.¹⁴⁶⁶ Diese Reisen sollten sie auch in den darauf folgenden Jahren fortsetzen wie beispielsweise der Aufenthalt zu Ostern des Jahres 1969 in Bari, wo Leibowitz eine Aufführung des *Pierrot lunaire* geleitet hat, belegt.¹⁴⁶⁷

Die Winterferien verbrachte die Familie Leibowitz gerne in den Bergen. Leibowitz war es aber aufgrund der vielen Arbeit nicht immer möglich, seine Familie zu begleiten. So war seine Frau mit seiner Tochter Cora im Dezember 1961 für zwei Wochen in die Schweiz gereist, nachdem man gemeinsam die Weihnachtsfeiertage verbracht hatte. Leibowitz bedauerte ihre Abreise, vertrat aber erstens die Ansicht, dass Berge für die Gesundheit sehr zuträglich waren und man

¹⁴⁶² ARMEL, a.a.O., S. 604.

¹⁴⁶³ Ebd., S. 601.

¹⁴⁶⁴ Brief von Leibowitz an Clara u. Edward Steuermann, Paris, 13.9.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁶⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Tremezzo, 20.7.1962, AdK, PDA 1.74.2052.4.

¹⁴⁶⁶ ARMEL, a.a.O., S. 600.

¹⁴⁶⁷ Ebd., S. 601.

zweitens nicht darauf verzichten durfte, sofern es die Finanzen erlaubten.¹⁴⁶⁸ Erst im Februar und zu Weihnachten 1963 war es wieder für alle gemeinsam möglich, einige Tage mit Skifahren im Engadin und in den Dolomiten zu verbringen.¹⁴⁶⁹

Leibowitz war mit seinem Leben grundsätzlich zufrieden, doch fühlte er sich in künstlerischer Hinsicht oft einsam, sodass er jedes Wiedersehen mit seinen Freunden begrüßte. An Edward Steuermann beispielsweise schrieb er 1960: „Wann sieht man sich wieder? Die Jahre vergehen und man fühlt sich eigentlich immer einsamer; d.h. auf künstlerischen Gebieten. Glücklicherweise gibt es die Familie... Sie müssen doch auch Ihre Freude an den Kindern haben.“¹⁴⁷⁰ Nachdem endlich am 28. Juni 1962 die Familie Steuermann auf Besuch zu den Leibowitzens kam und bei diesen wohnte,¹⁴⁷¹ verfasste Leibowitz folgende Zeilen:

Es ist so still und einsam hier und ich bin froh dass ich mich entschlossen habe am Sonntag abzureisen. Es war so schön hier mit Ihrer Familie und hoffe nur dass es Clara und Ihnen nicht zu unbequem war. Ich war wirklich sehr glücklich diese Gelegenheit gehabt zu haben unsere Beziehungen zu einander wieder etwas enger machen zu können. (Es ist ein Jammer dass so viele Menschen an denen man hängt so weit weg sind).¹⁴⁷²

Im August machte Steuermann nochmals einen kurzen Halt in Paris, bevor er wieder in die USA zurückkehrte. Leibowitz erhoffte sich ein baldiges Wiedersehen: “It was really wonderful having you here and I do hope that not too much time will

¹⁴⁶⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.12.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁶⁹ Mary Jo Leibowitz an Lorna Kolisch, Paris, 8.1.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁶⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Celerina, 9.2.1963, AdK, PDA1.74.2053.2.

¹⁴⁷⁰ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 19.9.1960, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁷¹ Brief von Mary Jo Leibowitz an Clara Steuermann, Paris, 16.6.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁷² Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 13.7.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

go by before we see each other again.”¹⁴⁷³ Der Kontakt bestand auch zum erweiterten Familienkreis Steuermanns. Einerseits zur Schwester Salka Viertel,¹⁴⁷⁴ andererseits zum Dirigenten Michael Gielen, einem Neffen Steuermanns, den Leibowitz sehr schätzte: „Michael Gielen war vor kurzem hier um im TV zu dirigieren. Er war bei uns zum Lunch und es war sehr nett. Er ist ein gescheiter und wirklich sympathischer Mensch und Musiker.“¹⁴⁷⁵ Ebenso bedauerte er Ende Dezember 1961, dass Kolisch nicht in Paris war.¹⁴⁷⁶ Dieser kam jedoch anlässlich gemeinsamer Proben 1964 und 1965 auf Besuch zu Leibowitz.¹⁴⁷⁷ Und wann immer es sich einrichten ließ, versuchte Leibowitz während seiner USA-Aufenthalte Kolisch und Steuermann zu treffen wie beispielsweise im Jänner des Jahres 1963.¹⁴⁷⁸

Insgesamt kann man sich des Eindrucks nicht verwehren, dass Leibowitz seine geistige Heimat – das Umfeld der Zweiten Wiener Schule, zu dem in erster Linie Musiker wie Kolisch, Steuermann aber auch Adorno und Dessau zählten – fehlte. Leibowitz litt unter dem Umstand, dass er alleine in Paris zurückgeblieben war. Er fühlte sich im Hinblick auf künstlerisch-fachliche Kommunikation zunehmend isoliert und versuchte daher, die räumliche Distanz mittels umfangreicher Korrespondenz auszugleichen. Diese konnte aber den direkten persönlichen Meinungsaustausch nur zum Teil ersetzen.

¹⁴⁷³ Brief von Leibowitz an Clara u. Edward Steuermann, Paris, 13.9.1962, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁷⁴ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 16.3.1964, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁷⁵ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 22.5.1963, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁷⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.12.1961, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁷⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 22.9.1965, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁷⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 10.1.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Die Hoffnung Leibowitz' auf ein baldiges Wiedersehen mit Steuermann sollte sich nicht erfüllen. Zwar war für Juni 1963 ein Besuch der gesamten Familie in Paris geplant gewesen,¹⁴⁷⁹ doch konnte das Vorhaben nicht realisiert werden. Im darauf folgenden Jahr, im November 1964, verstarb Edward Steuermann. Leibowitz war tief betroffen über diesen tragischen Verlust. Er war, wie aus der umfangreichen Korrespondenz ersichtlich, Steuermann in enger Freundschaft verbunden gewesen. Clara Steuermann ließ er folgende Zeilen zukommen:

I dont know what to say. We are completely stumped and have not been able yet to gather our thoughts. All we can do is to assure you of our deepest sympathy and affection. [...] If we can be of any help in anyway, you must know that you can always count on us.¹⁴⁸⁰

An Adorno schrieb er:

Ich bin so furchtbar von Edwards Tod betroffen, dass ich mich gar nicht richtig in dieser Lage zurechtfinde. Was könnte man für seine Musik unternehmen? Ich habe schon, seit Jahren, so manches versucht; immer ohne Erfolg. Aber jetzt wäre doch vielleicht wieder etwas möglich.¹⁴⁸¹

Leibowitz betrachtete es als seine Pflicht, sich für das Werk Edward Steuermanns und dessen Bekanntmachung einzusetzen. Schon seit geraumer Zeit bemühte er sich um Aufführungen von dessen Kompositionen, aber bis zu diesem Zeitpunkt erfolglos.¹⁴⁸² Daher verfasste er einen Artikel über ihn in der Zeitschrift des

¹⁴⁷⁹ Brief von Leibowitz an Steuermann, Paris, 22.5.1963, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁸⁰ Brief von Leibowitz an Clara Steuermann, o.O., 16.11.1964, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁸¹ Brief von Leibowitz an W. Adorno, o.O., 20.11.1964, TWA, Br. 877/58.

¹⁴⁸² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 16.11.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

italienischen Rundfunks *L'Approdo Musicale*.¹⁴⁸³ Kolisch gegenüber meinte er diesbezüglich: „On fait ce qu'on peut. Es ist natürlich nicht viel, aber vielleicht wird es doch irgendwie nützen.“¹⁴⁸⁴ Die Intention, die mit der Veröffentlichung jenes Artikels verbunden war, lag im Erwecken des musikalischen Interesses, um Steuermanns Kompositionen zu Aufführungen zu verhelfen. An Clara Steuermann richtete er folgende Worte:

Dear Clara:- I thought you might be interested in seeing this. It isn't very much, but I hope to provoke some interest. It will be printed in *L'approdo Musicale*, which is a magazine published by the Italian Radio Network (RAI) and which is quite widely read mainly by musicians in Europe. Let us hope that this will lead to some performances.¹⁴⁸⁵

Leibowitz versuchte bis zu seinem Lebensende 1972, Werke von Steuermann aufs Programm zu setzen: „Edward's Suite for Orchestra is still a project with the Italian Radio. I do hope that they will finally make up their minds.“¹⁴⁸⁶

Ab dem Jahr 1966 veränderte sich das Leben von Leibowitz dahingehend, dass er zum einen Geldsorgen hatte: „[...] (aus idiotischen Gründen- ganz meine Schuld- muss ich in den nächsten Jahren \$10.500 Schulden bezahlen, d.h. über \$ 3000 jedes Jahr, was nicht so einfach ist, u.s.w., u.s.w.“¹⁴⁸⁷ Zum anderen hatten sich Leibowitz und seine Frau getrennt, noch bevor er im Februar 1967 in Madison seine Gastprofessur antrat. Wie sehr Leibowitz die Trennung traf, macht der Umstand

¹⁴⁸³ René LEIBOWITZ, *l silenzio di Edward Steuermann*, in: *L'Approdo Musicale*, Torino 19.20 (1965), S. 229-232.

¹⁴⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 24.11.1964, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁸⁵ Brief von Leibowitz an Clara Steuermann, o.O., 24.11.1964, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁸⁶ Brief von Leibowitz an Clara Steuermann, Paris, 20.1.1972, ML31.S7 BOX 5, ECSC, LOC.

¹⁴⁸⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 14.7.1966, AdK, PDA 1.74.2056.4.

offensichtlich, dass er erst sechs Monate später seinem Freund Kolisch darüber berichtete:

The truth is before I left, Mary Jo and I had decided to divorce, a decision which for several months had become more and more inevitable but which- at the same time- had made us both very miserable. I remember, on my flight over from Paris to Madison, wondering how I would be able to “function”, ever how I would survive this.¹⁴⁸⁸

Dass es Leibowitz schwerfiel, über seine private Situation zu sprechen, erklärt auch die plötzliche Ankündigung seiner Scheidung, ohne vorher von Problemen geschrieben oder sich dahingehend geäußert zu haben, wie die Korrespondenz zeigt. Zwar beabsichtigte er, Kolisch von der Trennung zu erzählen, verschob es aber immer auf den nächsten Tag, da er seinen Freund damit nicht belasten wollte. Er bat ihn sogar, sein Verhalten nicht als Vertrauensbruch anzusehen:

Please forgive me for all this secrecy and please do not consider it as a lac of “trust” or “friendship” on my part. In fact I always find it extremely difficult to talk about personal matters and this has made me quite unhappy (often it has been a source of misunderstandings).¹⁴⁸⁹

Leibowitz' schlechte Verfassung nahm auch Einfluss auf seine berufliche Tätigkeit. Erstmals hatte er keine Lust mehr zu arbeiten.¹⁴⁹⁰ Faktoren, die Leibowitz bei der Überwindung dieser Zeit halfen, waren sein Aufenthalt in Madison und Konzerte, die folgen sollten. Nach seiner Gastprofessur kehrte er Anfang Juni 1967 nach Europa zurück, um sogleich anlässlich eines Engagements mit Mozarts *Don*

¹⁴⁸⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Florenz, 7.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁸⁹ Ebd.

¹⁴⁹⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 16.1.1967, AdK, PDA 1.74.2057.1.

Giovanni nach Florenz aufzubrechen.¹⁴⁹¹ Neben Einzelproben mit den Sängern fanden dort zweimal täglich Orchesterproben statt.¹⁴⁹² Berichten zufolge war der Erfolg so groß, dass eine zusätzliche Vorstellung eingeplant wurde.¹⁴⁹³ Auch in Florenz half die Arbeit Leibowitz beim Verarbeiten der jüngsten Vergangenheit. Folgende Beschreibung von Leibowitz gibt einen Einblick in jene Tage in Florenz, die mit Proben ausgefüllt waren, und lässt erkennen, wie sehr ihm die Musik über die schwierigen Ereignisse in seinem Privatleben hinweghalf:

Right now I'm in a sort of „dreamworld“. [...] It is all very strange, but I think of you Rudi and of how you would act in similar circumstances-entirely devoted to the work-and this gives me a lot of energy. I also keep thinking how much (again) I have learnt from you and how perhaps you would be pleased with some of the things I'm doing and so I keep at it with quite a bit of enthusiasms. [...] In some ways Madison has been the happiest time I have ever had. It really is due to you.¹⁴⁹⁴

Wiederum war Kolisch als väterlicher Freund Vorbild und Stütze für Leibowitz. Nachdem Leibowitz am 4. Juli 1967 seine Arbeit in Florenz beendet hatte, standen ihm einige freie Tage zur Verfügung, die er dringend zur Erholung benötigte. Am 12. Juli reiste er gemeinsam mit seinem Agenten Michael Rainer weiter nach Venedig, um von dort aus ein Engagement in der Arena von Verona mit Bizets *Carmen* anzutreten. In Venedig untergebracht, wurde er von diesem mit dem Auto zu den Proben und zu den zwei Vorstellungen gefahren.¹⁴⁹⁵ Mit Michael Rainer, der

¹⁴⁹¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 17.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹² Brief von Leibowitz an Kolisch, Florenz, 7.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Florenz, 7.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.7.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

als Inhaber der großen internationalen Künstleragentur *O.A.I.* in Paris über viele Jahre hinweg Leibowitz als Agent betreute, war Leibowitz gut befreundet.¹⁴⁹⁶

Am 31. Juli¹⁴⁹⁷ folgte er, begleitet von seiner Tochter Cora, einer wiederholten Einladung¹⁴⁹⁸ des Pianisten Rudolf Serkin zu dessen Musikfestival nach Marlboro, um dort Weberns *Symphonie op. 21* einzustudieren.¹⁴⁹⁹ Dieses im Jahr 1951 von Serkin gegründete Festival fand jedes Jahr im Sommer für sieben Wochen im US-Bundesstaat Vermont statt, wo den Musikern sehr viel Probenzeit zur Verfügung stand. Kolisch, der selbst dort war, hatte Leibowitz in seiner Teilnahme bestärkt.¹⁵⁰⁰ Die guten Bedingungen des Festivals veranlassten Leibowitz dazu, Weberns Symphonie, die er als kammermusikalisches Werk betrachtete, mit den Musikern auch in diesem Sinne zu erarbeiten und bei der Aufführung selbst nicht als Dirigent einzugreifen.¹⁵⁰¹

Von Marlboro aus reiste Leibowitz gemeinsam mit seiner Tochter weiter nach New York, wo sie einige angenehme Tage verlebten.¹⁵⁰² Am Abend des 14. September 1967 kehrte man von New York nach Paris zurück. Leibowitz hatte sich mittlerweile durch die viele Arbeit von der Trennung seiner Ehefrau erholt. Der sechsmonatige Aufenthalt in Madison, bei dem Kolisch ihn mit allen Kräften unterstützte, und die Zeit in Marlboro hatten Leibowitz geholfen, sein Leben wieder

¹⁴⁹⁶ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz mit der Verf., 13.6.2005.

¹⁴⁹⁷ Brief von Kolisch an Leibowitz, Paris, 6.7.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Fregene, 28.7.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁴⁹⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁰⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 14.9.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁰¹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹⁵⁰² Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 11.9.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

aufzunehmen.¹⁵⁰³ Er kehrte aber nicht nach Europa zurück, ohne sich bei Kolisch bedankt zu haben:

Es war schön hier in New York. Ich glaube einiges erreicht zu haben, aber wer weiss..? Jedenfalls kann und muss ich es versuchen. [...]Heute Abend fahren wir nach Paris zurück. Nun muss ich Dir zuerst nochmals für sehr vieles danken. Deine Idee mich nach Marlboro zu locken hat vieles (ich würde beinahe sagen alles „in Ordnung“ gebracht. Natürlich zunächst die Arbeit dort, die ich Dir verdanke, war schon etwas recht schönes. Dann die Tatsache dass Cora und ich so schöne Ferien mit Dir und dann auch mit Lorna verbringen konnten, all das haben wir ja auch Dir zu verdanken.¹⁵⁰⁴

Leibowitz reiste in glücklicher Verfassung nach Paris, wo er zunächst noch in der Rue St. Guillaume logierte.¹⁵⁰⁵ Im Herbst 1967 konnte Leibowitz seinen gewohnten Tätigkeiten nachgehen und hatte seine Lebensfreude wieder gefunden. Im Oktober 1967 nahm er Konzertauftritte in Palermo wahr. Ein kurzer Bericht gibt davon Einblick:

Ich bin hier seit einigen Tagen für zwei Konzerte. Ganz interessant, obwohl das Orchester mir jetzt noch mehr mittelmässig vorkommt als vorher. Aber die Leute sind alle sehr nett und ich habe 16 Stunden Proben für jedes Konzert und eigentlich keine sehr schweren Programme. Ausserdem ist es wunderbar hier. Das Wetter herrlich und ich kann jeden Mittag zwischen den Proben schwimmen und in der Sonne liegen. Nur ist es ein wenig einsam.¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Florenz, 7.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁰⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, New York, 14.9.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

¹⁵⁰⁵ Ebd.

¹⁵⁰⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Palermo, 1.10.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Es folgten Auftritte im Oktober in Barcelona und ein einmonatiger Aufenthalt im November in Havanna, wo er auf Einladung vier Konzerte dirigierte.¹⁵⁰⁷ Leibowitz standen dort für jedes Konzert 25 Stunden Probenzeit zur Verfügung.¹⁵⁰⁸ Das Orchester in Barcelona hingegen war den Beschreibungen von Leibowitz zufolge drittklassig.¹⁵⁰⁹

Somit konnte sich Leibowitz, nachdem er seine Trennung überwunden hatte, wieder voller Elan für die ihm beruflich essentiellen Angelegenheiten einsetzen, nämlich die Musik Schönbergs.

8.10. Schüler der 50er und 60er Jahre

Auch während der 50er und 60er Jahre setzte Leibowitz seine pädagogische Tätigkeit fort. Aus diesen Jahren liegen einige konkrete Beschreibungen durch Schüler von Leibowitz vor, aus denen hervorgeht, wie sich der Unterricht gestaltet hat. Dazu gehörten neben dem schon erwähnten Wilbur Ogdon Keith Humble,¹⁵¹⁰ Vinko Globokar, Diego Masson, Françoise und Michel Puig, Pierre Chan, Carlos Tuxen-Bang, Jean-Marie Morel und Gérard Gubisch.¹⁵¹¹ Auch ausländische Studenten wie etwa aus den USA, Zentralamerika, aus Kroatien oder Serbien hatten sich bezüglich Unterrichtsstunden an Leibowitz gewandt.¹⁵¹² Für ihn bedeutete dieser Privatunterricht einen Teil seines finanziellen Einkommens. Dem Bericht

¹⁵⁰⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, New York, 14.9.1967, AdK, PDA 1.74.2057.9, vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 10.6.1965, AdK, PDA 1.74.2055.10.

¹⁵⁰⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.6.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁰⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Barcelona, 16.10.1967, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵¹⁰ Jean-Marie MOREL, in: *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S.19.

¹⁵¹¹ Schreiben von Gérard Gubisch an die Verf., 27.3.2005?

¹⁵¹² Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

von Globokar zufolge gab es in Paris zwei Privatlehrer dieser Art, nämlich René Leibowitz und Max Deutsch, zwischen denen eine Art Konkurrenz herrschte. So wandte sich Sylvano Bussotti an Max Deutsch, Pierre Boulez hingegen ging zu Leibowitz.¹⁵¹³ Die Frage, was genau junge Musiker dazu veranlasste, gerade bei Leibowitz Unterricht zu nehmen, wird in folgendem Abschnitt untersucht.

Viele wandten sich - wie auch das Beispiel von Ogdon gezeigt hat - aufgrund seiner musiktheoretischen Arbeiten und Artikel an ihn. Diese beeindruckten und erweckten zudem die Neugierde beim Leser, mehr über die noch unbekannte Materie zu erfahren. Michel Puig, der zwischen den Jahren 1951 und 1957 bei Leibowitz Kontrapunkt, Harmonielehre, Komposition und Orchesterleitung studierte, war ein solcher Fall. Puig war, als er nach Paris kam, um Kunstgeschichte und Geschichte zu studieren, seiner späteren Frau Françoise Levy begegnet, die schon bei Leibowitz studierte und die ihm dessen 1951 erschienenes Buch *L'Évolution de la Musique. De Bach à Schoenberg*¹⁵¹⁴ zu lesen gab.¹⁵¹⁵ In dieser 1951 bei *Correa* verlegten Schrift ging es Leibowitz nicht so sehr um eine durchgängige Entwicklung der Musik, sondern vielmehr um einen tiefen und radikalen Blick auf musikalische Phänomene, die in den verschiedenen Werken der Musikgeschichte von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, über Schubert, Schumann, Brahms, Chopin und Liszt bis hin zu Debussy, Mahler und Schönberg vorkommen. Bei seinen Betrachtungen beabsichtigte Leibowitz einen Mittelweg zwischen einer wissenschaftlichen und einer philosophischen Ebene zu verbinden. Leibowitz, der in seinem Vorwort dazu hervorstrich, dass die Entwicklung der Musik in den neuen

¹⁵¹³ Ebd.

¹⁵¹⁴ LEIBOWITZ, *L'Évolution de la Musique. De Bach à Schoenberg*, Paris 1951.

¹⁵¹⁵ Schreiben von Michel Puig an die Verf., 2005.

Aspekten der Komposition läge und die neuen musikalischen Objekte, die den Weg der Musikgeschichte zeichnen, ihren Ursprung im Bewusstsein der Komponisten haben, versuchte mit diesem Werk die Aufmerksamkeit auf die individuellen und originellen Methoden eines jeden Komponisten zu ziehen. Denn diese komponierten nicht etwa um etwas besser, sondern um etwas anderes und Neues zu machen.

L'Évolution de la Musique eröffnete Puig völlig neue Perspektiven, dass er beschloss, bei Leibowitz vorzusprechen, um nur wenige Tage später mit dem Unterricht zu beginnen.¹⁵¹⁶ Das Unterrichtsverhältnis, welches Kontrapunkt, Komposition, Harmonielehre und Orchesterleitung umschloss, sollte sechs Jahre andauern und sich zu einer Freundschaft entwickeln.

Durch Puig wiederum traf Jean-Marie Morel im Jahr 1955 auf Leibowitz, um bei jenem in weiterer Folge zwischen 1956 und 1960 Orchesterleitung zu studieren. Auch Morels Interesse war durch ein musiktheoretisches Werk von Leibowitz geweckt worden, nämlich durch *Schoenberg et son école*. Durch den oft polemischen Ton seiner musiktheoretischen Werke hatte Leibowitz den Ruf, streng und kompromisslos zu sein. Umso größer war die Überraschung über sein freundliches und humorvolles Auftreten. Der Beschreibung von Globokar zufolge war Leibowitz eine sehr elegante Erscheinung, der schon beim Unterricht um 9:00 in der Früh in Anzug und Krawatte erschien. Leibowitz trat den Schülern stets höflich gegenüber, war gleichzeitig aber neugierig und pflegte es, gerne mit ihnen zu diskutieren.¹⁵¹⁷ Die Schüler-Lehrer Beziehung entwickelte sich bald bei vielen

¹⁵¹⁶ Schreiben von Michel Puig an die Verf., 2.4.2005.

¹⁵¹⁷ Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

Studenten zur lebenslangen Freundschaft.¹⁵¹⁸ Jahre später, Ende der 60er, setzte Morel als musikalischer Leiter des *Maison de la Culture de Grenoble* Leibowitz' Oper *Les Espagnols à Venise* aufs Programm und veranlasste auch, dass Leibowitz seine Komposition dirigierte.¹⁵¹⁹

Auch bei Gérard Gubisch war der Auslöser für den Unterricht bei Leibowitz dessen Buch *Schoenberg et son école*. Er erinnert sich mit folgenden Worten an diese Begebenheit:

Während meiner Schülerzeit kannte ich von Schoenberg nur den Namen. Und obwohl damals seine Musik selten- ja sogar fast nie- in den Konzertsäle gespielt wurde, hatte ich trotzdem das Gefühl, dass dieser Komponist einen, so zu sagen, Hexenmeister der damaligen „Modernität“ darstellte. In der selben Zeit fand ich ganz zufällig in einer Buchkiste der „Bourquinistes“ an der Seine in Paris ein broschiertes Buch „Schoenberg et son Ecole“ von René Leibowitz der natürlich damals von mir total unbekannt war. Obwohl die darinliegende Analyse der Werke von Schoenberg, Berg und Webern sich für mich noch fast unverständlich herausstellte, die Überzeugung die aus diesem Text ausstrahlte- insbesondere die grossartige Einleitung „Les Prologomènes à la musique contemporaine“ hat mich so fasziniert, dass ich sofort beschloß mich mit diesem geheimnisvollen Verfasser in Verbindung zu setzen.¹⁵²⁰

Viele Schüler kamen also aufgrund von Leibowitz' Schriften zu Leibowitz, der den jungen, noch nach einem Ausweg suchenden Musikern, einen neuen Weg eröffnete. Ganz anders verhielt es sich bei dem slowenischen Komponisten und Posaunisten Vinko Globokar, der durch Zufall zum Unterricht bei Leibowitz in den Jahren 1959 bis 1963 kommen sollte. Während seines Posaunenstudiums am

¹⁵¹⁸ Jean-Marie MOREL, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 19.

¹⁵¹⁹ Brief von Jean-Marie Morel an Verf., 29.4.2005.

¹⁵²⁰ Schreiben von Gerard Gubisch an die Verf., 6.5.2005.

Pariser Konservatorium schrieb er in jenen Jahren als Jazzmusiker Arrangements für Big Bands und Jazzorchester. Da er gemeinsam mit Diego Masson am Pariser Konservatorium studierte, erkundigte er sich, ob dieser jemanden kenne, der Unterricht in Arrangements für Jazzorchester erteilen könnte. Massons Vater, der surrealistische Maler André Masson, der mit Leibowitz sehr gut befreundet war, nannte Leibowitz und so war der Kontakt hergestellt. Obwohl Leibowitz nach Ansicht von Globokar nicht viel über Jazz zu erzählen wusste, interessierte ihn alles was Leibowitz über die für ihn unbekannteren Werke Schönbergs, Bergs und Weberns zu erklären wusste, so sehr, dass er vier Jahre lang bei Leibowitz Unterricht nehmen sollte. In dieser Zeit machte Leibowitz die jungen Musiker mit den Komponisten der Zweiten Wiener Schule vertraut und motivierte sie zu Konzertbesuchen, in denen Werke dieser gespielt wurden.

Die Studenten hatten keine bestimmten Voraussetzungen für den Unterricht, der einmal wöchentlich in der Wohnung von Leibowitz stattfand, vorzuweisen. Dieser dauerte eine gute Stunde, fand als Einzelunterricht statt und kostete 50 französische Francs, was ein in Paris üblicher Preis war. Nur das Dirigieren unterrichtete Leibowitz kollektiv, wobei die Pianisten vierhändig den Orchesterpart am Klavier spielten. Dabei wurden mit Leibowitz Fragen der Schlagtechnik, Analyse oder Tempi diskutiert. Dieser Unterricht dauerte ungefähr drei Stunden. Globokar berichtete, dass während seiner Studienzeit insgesamt sechs Studenten den Dirigierunterricht von Leibowitz besuchten.

Der Kompositionsunterricht beinhaltete Kontrapunkt nach Johann Joseph Fux und Harmonielehre nach Schönberg.¹⁵²¹ Leibowitz stellte dabei in der

¹⁵²¹ Schreiben von Michel Puig an die Verf., 2.4.2005; vgl. auch Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

Harmonielehre jeweils eine Aufgabe, bei der die Studenten selbst ein kurzes Stück zu erfinden hatten. Globokar schätzte diese Art von Unterricht, da gerade auf diese Art und Weise kein Bruch mit dem Beginn zum Kompositionsstudium entstehen konnte. Im Gegensatz dazu war es am Pariser Konservatorium in jenen Jahren üblich, zuerst die Harmonielehre ohne viel kreatives Gestalten und Kontrapunkt zu absolvieren. Erst danach konnte man mit dem Kompositionsstudium beginnen.¹⁵²² Bei Leibowitz hingegen mussten die Studenten zunächst beispielsweise Motetten, Variationen, ein erstes und ein zweites Thema einer Sonate schreiben. Sie beschäftigten sich etwa mit dem Erstellen einer Transkription, dem Aufbau einer Entwicklung, der Gestaltung eines Rondos, der Form einer Passacaglia und vielem mehr.

Beim Kompositionsunterricht führte Leibowitz je nach Thematik als Beispiel die entsprechenden Komponisten an, deren Werke man besprach. Die Studenten verfassten Fugen nach dem Vorbild Bachs, in denen sie jede Stimme in einer Farbe zu schreiben hatten. Für die Sonatenform zog Leibowitz die von Mozart als Beispiel heran. Die Studenten erhielten bis zum nächsten Unterricht Aufgaben, die man in der darauf folgenden Stunde gemeinsam durchging.

Im letzten Jahr der Ausbildung wurden verschiedene dodekaphone Werke analysiert wie etwa Schönbergs *Klavierstücke op. 33a* und *op. 33b*, dessen *Streichquartette* und die *Orchestervariationen op. 31*. Somit konnte Leibowitz den Studenten ein solides Basiswissen in den musikalischen Grundlagen der klassischen Formen vermitteln, was seinen gründlichen Unterricht erfolgreich machte. Obwohl Leibowitz für seinen Unterricht nicht seine eigenen musiktheoretischen Bücher

¹⁵²² Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

verwendete, wurden diese von den Schülern gelesen, die anschließend mit Fragen zu ihm gingen. Auch seine eigenen Kompositionen zog Leibowitz nie für den Unterricht heran. Als Pädagoge war er Globokars Beschreibungen nach äußerst methodisch, als Analytiker sehr klar.¹⁵²³ Für Gubisch war Leibowitz' Lehre eine hervorragende Mischung von Konservatismus und Modernität.¹⁵²⁴ Diese Kombination war auch einer der grundlegenden Gedanken von Leibowitz, der den Fortschritt in der Tradition verhaftet sah und seinen Schülern eben auch deswegen zunächst Grundbegriffe traditioneller Formen vermittelte. Leibowitz verehrte die musikalische Tradition unter der Voraussetzung Ihrer Weiterentwicklung. In seinem Vorwort zu *Schönberg und seine Schüler* hielt er diese Einstellung fest:

Ich bin keineswegs ein Gelehrter und der geringste Musikwissenschaftler würde sich in dieser Hinsicht zweifellos hoch über mich erhaben dünken. (Ich gestehe, dass ich ihm dieses Gefühl der Ueberlegenheit sehr gerne lasse.) Aber die Musik von Schönberg, von Berg, von Webern, die Probleme, die sie stellt, die Errungenschaften, von denen sie Zeugnis gibt, sie haben mir die Augen geöffnet für die Probleme der Komposition, die für alle Zeiten gelten. Die ausserordentliche Neuartigkeit der Sprache, die unsere drei Komponisten sprechen, ist eine logische Konsequenz ihrer spezifischen Haltung, aber auch eine mit jedem wirklich schöpferischen Akt verbundene Eigenschaft. Und dennoch gehorcht diese Sprache allgemein gültigen Grundsätzen, die bestehen seit die Polyphonie besteht, die man als unabänderlich bezeichnen kann, weil sie allen grossen Meistern aller Epochen gemeinsam sind. So haben Schönberg, Berg und Webern mich die Vergangenheit anzusehen gelehrt, nicht als eine Geschichte von klassifizierten Ereignissen, die nur den Musikhistoriker interessiert, oder als die „gute alte Zeit“, dieses „goldene Zeitalter“, das nicht übertroffen werden kann, von dem die

¹⁵²³ Ebd.

¹⁵²⁴ Schreiben von Gérard Gubisch an die Verf., 27.3.2005.

sprechen, die durch schöpferisches Unvermögen verhindert werden, nach vorwärts zu sehen, auch nicht als den Ort eines gleichsam wunderbaren Zusammentreffens einiger nicht weniger wunderbarer Meisterwerke, die das Entzücken der Aestheten bilden, sondern als die Aufeinanderfolge von Generationen von Musikern, die Menschen waren wie wir, die arbeiteten und rangen, die sich der gleichen Probleme bewusst zu werden hatten, die uns beschäftigen, und die zu deren Lösung mit den ihnen verfügbaren Mitteln beitrugen, d.h. mit den Gegebenheiten der Sprache ihrer Zeit, Menschen, denen manchmal ein Irrtum unterlief, die für einige Zeit auf einen falschen Weg gerieten, um dann aber auch wieder zu sich zu kommen und die richtigen Lösungen zu finden.¹⁵²⁵

Wie auch in den 40er Jahren gestaltete Leibowitz den Unterricht praxisbezogen. Als Kolisch und Leibowitz für die gemeinsamen Auftritte der Beethoven- und Schönberg-Violinkonzerte in Paris probten, lud Leibowitz die Dirigierklasse zu diesen Proben ein. Leibowitz ließ den Part des Orchesters von einem Pianisten spielen, während er dirigierte und dieses gleichzeitig kommentierte. Zudem waren die Studenten einmal jährlich Gäste eines Konzerts, welches in Leibowitz' rund 250 Quadratmeter großen Wohnung stattfand und bei dem Personen wie Sartre, Leiris, Merleau-Ponty, Masson anwesend waren. Leibowitz komponierte anlässlich dieser Gelegenheiten immer Stücke, die man uraufführen konnte wie beispielsweise die im Jahr 1960 entstandene Komposition *Marijuana op. 54* für Posaune, Geige, Klavier und Vibraphon. Leibowitz schrieb die Komposition für diese doch ungewöhnliche Besetzung, da gerade in jener Zeit der australische Pianist Keith Humble, der Schlagzeuger Jean Pierre Drouet und der Posaunist Vinko Globokar bei ihm studierten.¹⁵²⁶

¹⁵²⁵ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 8.

¹⁵²⁶ Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

Das Verhältnis zu den Schülern war also sehr freundlich und freundschaftlich. Leibowitz reiste beispielsweise gemeinsam mit Puig und Masson in seinem Ford Thunderbird zur Hochzeit seines Schülers Globokar ins ehemalige Jugoslawien. Weiters erwies sich Leibowitz gegenüber den Studenten als hilfsbereit und großzügig, indem er etwa Bücher zu seinen Konditionen – um 20 bis 30 Prozent günstiger – für seine Schüler erstand. Wenn ein Student für einige Monate nicht in der Lage war, den Unterricht zu bezahlen, erteilte Leibowitz diesen einfach auf Kredit. Auch lud er gelegentlich ins Restaurant ein.¹⁵²⁷

Leibowitz pflegte seine Studenten zu fördern wie zum Beispiel Puig, der bereits einige Zeit bei ihm Unterricht hatte und dem er Schüler anvertraute. Einer davon war wohl Gérard Gubisch, der, als er Ende der 50er Jahre als Autodidakt zu Leibowitz kam, einige Zeit Harmonielehre und Kontrapunkt mit Puig erarbeiten musste, bevor er mit Leibowitz persönlich, insbesondere im Bereich des Dirigierens, arbeitete.¹⁵²⁸ Leibowitz ermutigte zur Komposition von Orchesterstücken, gab, wenn nötig, Ratschläge und brachte sie im Fall von Morel und Puig 1968 in Bourges zur Aufführung.¹⁵²⁹ Auch für Vinko Globokar setzte sich Leibowitz auf resolute Art und Weise ein. Wie es dazu gekommen war, wird aus einem Erlebnis, das Globokar mit seinem Lehrer hatte, bildhaft:

In diesen vier Jahren habe ich ihn [Leibowitz] nie in Paris ein Konzert dirigieren sehen. Ich hörte sehr viel Positives über sein Dirigieren und ich spielte auch unter ihm, da man Bolero von Ravel mit dem *Orchestre de Conservatoire* aufnehmen sollte. In diesem Orchester spielte mein Professor vom Konservatorium die erste Posaune. René

¹⁵²⁷ Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

¹⁵²⁸ Schreiben von Gérard Gubisch an die Verf., 6.5.2005.

¹⁵²⁹ Jean-Marie MOREL, Hommage à René Leibowitz, a.a.O., S. 19.

Leibowitz hörte sich in einem Konzert das Orchester an und sagte eines Tages zu mir, dass er mit dem ersten Posaunisten unzufrieden wäre und dass er möchte, dass ich das Solo und die erste Posaune beim Bolero spiele. Ich sagte: „Wie soll ich das meinem Professor erzählen? Das geht ja nicht!“ Und Leibowitz meinte: „Das regeln wir.“ Wir waren damals per Sie, erst nachdem ich aus Amerika zurückkam, ein bis zwei Jahre bevor er starb, traf ich ihn auf der Straße und wir gingen zusammen ein Bier trinken. Dort sagte er zu mir, dass es doch Zeit wäre uns zu duzen.¹⁵³⁰

Leibowitz widmete sein im Jahr 1960 komponiertes *Konzert für Posaune und Orchester op. 53* auch seinem Schüler Vinko Globokar, deren gemeinsame Uraufführung während eines Konzerts in Ljubljana erfolgte. Dieses wurde zunächst mit der *Passacaglia* von Webern eröffnet, im Anschluss an das Posaunenkonzert folgte Ravels *La Valse*, der zweite Teil wurde mit Mozarts *Jupiter-Symphonie* beschlossen.¹⁵³¹

Obwohl Leibowitz seine Werke im dodekaphonen Stil komponierte, erwartete er selbiges nicht von seinen Schülern. Morel bemerkte, dass keine seiner Kompositionen dodekaphon war, was wohl als Zeichen für die Offenheit Leibowitz' als Pädagoge gelten kann.¹⁵³² Auch Puig beschrieb Leibowitz' seltene positive Eigenschaft, Pläne und Entwürfe eines Schülers zu verstehen und sie gemäß ihrer eigenen Logik zu kritisieren, auch wenn sie manchmal seiner eigenen musikalischen Konzeption fern standen. Diese Kritik war immer verständnisvoll und konstruktiv.¹⁵³³ Durch Leibowitz' pädagogisches Wirken erlernten die Studenten vor allem, Musik ausgehend von der Partitur zu lesen und zu

¹⁵³⁰ Vinko Globokar im Interview mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

¹⁵³¹ Interview Vinko Globokar mit der Verf., Berlin, 24.2.2005.

¹⁵³² Jean-Marie MOREL, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 19.

¹⁵³³ Schreiben von Michel Puig an die Verf., 16.3.2005.

verstehen.¹⁵³⁴ So wie Leibowitz selbst sehr viel in autodidaktischer Form erlernt hatte, motivierte er seine Schüler, nach Partituren zu recherchieren und sie somit zum selbstständigen Arbeiten zu erziehen. Unter ihm entwickelten die Studenten ihr Interesse für neue Musik und viele seiner Studenten pflegten mit Leibowitz freundschaftliche Beziehungen bis zu seinem Tod.

Trotz der positiven Beurteilungen beendeten viele Schüler den Unterricht aus den verschiedensten Gründen. Dieser Umstand scheint einerseits normal, da ein Lehrer-Schüler Verhältnis in der Regel nach einer gewissen Zeit ausgeschöpft ist. Vor allem in der Schülergeneration der 40er Jahre waren die Verhältnisse oft nur von kurzer Dauer. In einer französischen Radiosendung gab Leibowitz seinem Bedauern darüber Ausdruck und sprach in diesem Zusammenhang von einem natürlichen Phänomen, welches dieser Loslöseprozess nun mal sei. Sein Bedauern galt vor allem der Tatsache, dass er nicht in der Lage gewesen war, den Schülern seine Ehrfurcht für die Musik als solche näher zu bringen und die Werte, an die er sich selbst gehalten hatte, weiterzugeben, sondern nur ein gewisses Interesse für die Musik zu vermitteln.¹⁵³⁵ Obwohl Leibowitz seine pädagogische Tätigkeit nicht mehr in so großem Ausmaß weiterführen sollte, hatte er bis kurz vor seinem Tod immer wieder Schüler und gab Dirigierkurse.

¹⁵³⁴ Maurice le ROUX, *Hommage à René Leibowitz*, a.a.O., S. 18.

¹⁵³⁵ Leibowitz im Gespräch mit Michel Philippot [1969], in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, organisiert von Humbert Camerlo, Kongresszentrum Angers, 1984.

9. 1968 BIS 1972: MUSIK IM ZENTRUM

9.1. Schwerpunkt Schönberg

Während der letzten Lebensphase lag die Konzentration von Leibowitz' Dirigaten insbesondere auf der Musik Schönbergs. Hervorzuheben ist dabei, dass er vor allem in Frankreich mit Aufführungen in der *Opéra Comique* in Paris und in den Opernhäusern in Lyon und Grenoble einen Beitrag zur Bekanntmachung von Schönbergs Musik leistete. Auch die Schönberg-Aufführungen, die er mit seiner Tochter Cora Leibowitz ab 1969 in Italien unternahm, stießen auf großen Widerhall.

Neu waren die zunehmend besseren Arbeitsbedingungen hinsichtlich der Probenanzahl, die Leibowitz bei seinen jeweiligen Konzertauftritten vorfand. Diese positive Veränderung verhalf ihm zu immer qualitativ besseren Ergebnissen und ersparte ihm – bis auf wenige Ausnahmen – die Frustration, Musik nur in mangelhafter Form zur Aufführung zu bringen. Obwohl sich die berufliche Situation für Leibowitz verbesserte, sind in der Korrespondenz oftmals Äußerungen betreffend seiner Erschöpfung zu finden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Leibowitz wohl durch seinen jahrelangen Kampf und Einsatz für die Musik der Zweiten Wiener Schule erschöpft war. Dessen ungeachtet setzte er sich unvermindert mit all seiner Energie bei seinen Konzerten ein, um diese Musik den Menschen näher zu bringen.

Mitte Februar 1968 reiste Leibowitz für einen Aufenthalt von zehn Tagen nach Madrid, wo er zwei Konzerte mit demselben Programm leitete. Dieses bestand aus Schuberts *IV. Symphonie*, *2 Arien für Bass und Orchester* von Mozart, Schönbergs *Orchestervariationen op. 31* und dem *Survivor from Warsaw op. 46*. Es standen Leibowitz sowohl ausreichend Proben als auch ein ausgezeichnete Chor zur Verfügung. Die Reaktion des Publikums war so begeistert, dass der *Survivor from*

Warsaw wiederholt werden musste und der Applaus nicht enden wollte.¹⁵³⁶ Für Leibowitz war seine Arbeit in Madrid ein besonderer persönlicher Erfolg und noch ganz unter diesem Eindruck stehend, erklärte er Kolisch:

Heute möchte ich Dir meinen „Erfolg“ in Madrid mitteilen. Es war einfach unglaublich. Natürlich wurde der Survivor wiederholt, aber schon nach den Orchestervariationen war ein Tumult wie ich ihn gar nicht erwarten konnte. Natürlich war die Aufführung noch ziemlich weit von dem was man sich wünschen könnte, aber es scheint mir doch gelungen zu sein den Sinn des Werkes zu gestalten und zu übertragen. Den Survivor hätte man auch 3 mal spielen können und der Applaus hat –so sagt man mir- über eine halbe Stunde gedauert. Am Schluss waren immer noch über 1000 Zuhörer (anfangs waren es 3000) da, die einfach nicht weggehen wollten. Wenn nur Schönberg dabei gewesen wäre....Jedenfalls bin ich sicher dass von jetzt ab der Name Schönbergs in Madrid sehr viel bedeuten wird, und darauf bin ich doch ein wenig stolz.¹⁵³⁷

Auch 24 Jahre nach den ersten Schönberg-Aufführungen, die er 1944 in Paris geleitet hatte, vermochte Leibowitz das Publikum zu bewegen und zu begeistern. Als Kolisch ihm zum Erfolg gratulierte, verwies Leibowitz auf sein Ziel der möglichst werkgetreuen Interpretation:

Deine lieben Worte zu meinem Madrider Erfolg gehen mir direkt ins Herz hinein. Man könnte leicht eitel werden, aber glücklicherweise erzeugen Deine „Komplimente“ und Dein Zutrauen zu mir das Gegenteil, d.h. ich bin dadurch mehr kritisch mir gegenüber geworden und denke immer-während der Proben an das was Du zu den Resultaten sagen würdest. Ich höre auch immer besser und besser (du kannst Dir nicht vorstellen wie viele falsche Noten und ähnliche Fehler

¹⁵³⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Calenzana, 27.8.1968, AdK, PDA 1.74.2058.3.

¹⁵³⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 1.3.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

ich jetzt noch herausgefunden habe) und das habe ich auch Dir zu verdanken. So etwas hat einen sehr erfreulichen Effekt auf das Orchester, welches sich dann besonders viel Mühe gibt.¹⁵³⁸

Das Publikum nahm Leibowitz' kontinuierliche Bemühungen um bessere Aufführungen dankbar entgegen, denn noch Wochen später erhielt er aus Madrid Briefe „von Zuhörern und vom Orchester.“¹⁵³⁹

Auch innerhalb Frankreichs setzte Leibowitz den Schwerpunkt auf die Musik Schönbergs mit Aufführungen von dessen *Die Glückliche Hand op. 18*, ein Drama mit Musik und Regieanweisungen von Schönberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene op. 34 (1929/30)* und der *Erwartung op. 17*, ein Monodram in einem Akt. Diese Werke wurden im April und Mai 1968 an den Opernhäusern in Lyon und Grenoble aufgeführt. Leibowitz stand dabei seit Ende Jänner 1968 in Besprechungen mit dem Regisseur Humbert Camerlo¹⁵⁴⁰ da die Proben schon am 20. März begannen.¹⁵⁴¹ Da die *Begleitmusik für eine Lichtspielszene op. 34* von Schönberg als Filmmusik konzipiert worden war, beim Konzert jedoch kein Film gezeigt wurde, hatte Leibowitz selbst einen dramatischen Entwurf für die Aufführung angefertigt. Dieser war so konzipiert, dass es eine einzige Rolle gab, bei der „jede Geste, jede Bewegung [...] ganz aus der Partitur her strukturiert“ war.¹⁵⁴² Diesen Part des stummen Schauspielers übernahm dabei der Tänzer Christian Tautelle, der pantomimisch die Handlungen „Drohende Gefahr, Angst

¹⁵³⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 13.3.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵³⁹ Ebd.

¹⁵⁴⁰ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹⁵⁴¹ Ebd.

¹⁵⁴² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.1.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

und Katastrophe“ darstellte.¹⁵⁴³ Am 8. April 1968 nach Paris zurückgekehrt, fasste Leibowitz den Verlauf der Aufführungen folgendermaßen zusammen:

Die Vorstellungen waren recht gut: die Glückliche Hand und die Lichtspielmusik eigentlich beinahe hervorragend, in der Erwartung hat die Sängerin [Maryse Patris¹⁵⁴⁴] leider furchtbare Fehler gemacht. [...]Am Tage nach der Vorstellung hatte ich ein Konzert mit 2 Erstaufführungen (Schüler von mir), Webern Symphonie, Berg Orchesterstücke. Es ging sehr gut, aber jetzt bin ich nach dieser riesen Arbeit vollständig erschöpft.¹⁵⁴⁵

Leibowitz bemühte sich mit all seinen Kräften, dabei höchstes Niveau zu liefern:

Es fängt an wirklich gut zu gehen. Die Glückliche Hand war diesmal (besonders am zweiten Abend) sehr gut gelungen in jeder Hinsicht. In der Erwartung hat die Sängerin – trotz allen meiner Anstrengungen (ich gebe nicht nur jeden Einsatz, sondern noch alles möglich was Du Dir vorstellen kannst) - immer noch Fehler gemacht. Schade, denn das Orchester spielt das Werk jetzt ganz gut. Die Lichtspielmusik geht jetzt ganz von alleine und ist auch szenisch sehr eindrucksvoll.¹⁵⁴⁶

Aufgrund der erfolgreichen Konzerte wurden die Vorstellungen – wie bereits erwähnt - im März 1969 in Lyon wiederholt. Zum bestehenden Programm der *Glücklichen Hand*, der *Lichtspielmusik* und der *Erwartung*¹⁵⁴⁷ kam noch Schönbergs *Survivor from Warsaw op. 46* mit Claude Meloni als Sprecher hinzu und war insgesamt dreimal zu hören.¹⁵⁴⁸

¹⁵⁴³ Robert SIOHAN, La Musique. Spectacle Schoenberg à Lyon (5.3.1969), MMM.

¹⁵⁴⁴ Schreiben von Humbert Camerlo an die Verf., 28.4.1010.

¹⁵⁴⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 9.4.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁴⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 11.5.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁴⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 18.2.1969, AdK, PDA 1.74.2059.2.

¹⁵⁴⁸ Robert SIOHAN, La Musique. Spectacle Schoenberg à Lyon, a.a.O.

Die Vorstellungen liefen ausgezeichnet und brachten auch Leibowitz, der mit der Leistung des Orchesters höchst zufrieden war, zum Schwärmen: „Die Schönberg Vorstellungen in Lyon waren Schnabelhaft [sic!]. Die Sängerin [Berthe Monmart] in der „Erwartung“ unglaublich, das Orchester spielt die Werke so als ob die von Puccini wären. Ein Genuss.“¹⁵⁴⁹ Das zum Großteil sehr junge Publikum reagierte mit Begeisterung und Leibowitz erhielt gute Kritik: „Berthe Monmart assumait avec talent le rôle lyrique d’Erwartung et M. René Leibowitz au pupitre mettait toute sa conviction au service du maître viennois dont il est, en France, le premier exécuté.“¹⁵⁵⁰ (Berthe Monmart übernahm mit Talent die lyrische Rolle der *Erwartung* und M. René Leibowitz am Pult legte seine ganze Überzeugungskraft in den Dienst des Wiener Meisters, dessen erster Interpret er in Frankreich ist.)

Zuvor folgte aber noch am 8. November 1968 das erste von vier weiteren Konzerten mit Schönbergs *Erwartung*. Diesmal fanden die Aufführungen in der Pariser *Opéra Comique*,¹⁵⁵¹ Schauplatz zahlreicher Uraufführungen wie beispielsweise *Carmen* statt. Leibowitz war, wie im vorigen Kapitel dargestellt, bereits im Jahr 1960 in Verhandlungen zu Aufführungen an der *Opéra Comique* gestanden. Damals plante er Vorstellungen des *Fidelio* in Originalsprache, Neuinszenierungen in italienischer Sprache von *La Traviata* und *La Bohème*, *Die Glückliche Hand* (auf Französisch), *L’heure espagnole* und *Wozzeck*.¹⁵⁵² Waren damals diese Projekte nicht zustande gekommen, so hatte Leibowitz nun erstmals die Gelegenheit, an einem renommierten Opernhaus in Paris ein Werk Schönbergs aufzuführen: „Ich muss eingestehen dass ich stolz und glücklich bin endlich ein

¹⁵⁴⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 17.3.1969, AdK, PDA 1.74.2059.4.

¹⁵⁵⁰ Robert SIOHAN, *La Musique. Spectacle Schoenberg à Lyon*, a.a.O.

¹⁵⁵¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 27.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁵² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 30.1.1960, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Bühnenwerk von Schoenberg im Pariser offiziellen Opernbetrieb einführen zu können. Wer weiss. Vielleicht kommt der Moses und Aron eines Tages auch?¹⁵⁵³

Wie aus der Korrespondenz ersichtlich, wurde Leibowitz aufgrund seiner dirigentischen Fertigkeiten bezüglich der Musik Schönbergs zu diesem Konzert beauftragt, wobei im ersten Teil des Programms Schönbergs *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* und Dallapiccolas *Vol de nuit* unter der Leitung von Jean-Claude Casadesus,¹⁵⁵⁴ der ständige Dirigent der *Opéra Comique* war, aufgeführt wurde. Die Sängerin dieser Aufführung war auch hier die in Paris sehr bekannte belgische Sängerin Berthe Monmart. Für das Bühnenbild zeichnete Maxime Descombin, für die Inszenierung wieder Humbert Camerlo verantwortlich. Die französische Fassung des ursprünglich deutschen Textes stammte von Max Deutsch.¹⁵⁵⁵ Auch die dritte Vorstellung der *Erwartung*, die am 23. November 1968 stattfand,¹⁵⁵⁶ war ein großer Erfolg, für Leibowitz jedoch sehr anstrengend:

Aber ich glaube dass ich bei jeder Vorstellung einige Jahre meines Lebens opfere, denn das Orchester kennt das Werk einfach nicht gut genug und so kostet es mich eine ungeheure Konzentration (und viel Schweiß und Blut) um alles zusammen zu behalten. Offen gesagt, werde ich ganz froh sein wenn die letzte Vorstellung (nächsten Freitag) vorüber ist. Ein Jammer dass man in solche Lagen kommt!¹⁵⁵⁷

Die Enttäuschung Leibowitz' entsprang der Tatsache, dass er zwar mit der Sängerin, mit deren Leistung er mehr als zufrieden war, ausreichend arbeiten können, ihm aber zu wenig Proben mit dem Orchester zur Verfügung gestanden

¹⁵⁵³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 8.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁵⁴ Schreiben von Humbert Camerlo an die Verf., 28.4.2010.

¹⁵⁵⁵ Programmankündigung „Creation a l' Opéra Comique“, MMM.

¹⁵⁵⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 5.11.1968, AdK, PDA 1.74.2058.5.

¹⁵⁵⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 25.11.1968, AdK, PDA 1.74.2058.7.

waren. Leibowitz hatte, wie im folgenden Zitat ersichtlich, sehr viel Zeit und Arbeit in diese Aufführungen investiert:

Mein lieber Rudi:- Die drei ersten Vorstellungen der Erwartung sind jetzt vorbei. Übermorgen kommt die letzte (für den diesjährigen Spielplan). Also: die Sängerin (nicht dieselbe wie in Lyon) hervorragend! Sie macht einfach alles was in der Partitur steht. Natürlich habe ich wochenlang mit ihr gearbeitet (jeden Tag). Wir haben jeden Ton sozusagen „ausprobiert“. Vor einigen Tagen, als wir die dritte Vorstellung hatten sang sie mit so einer Leichtigkeit, so mühelos und sicher als ob sie ihr ganzes Leben nichts anderes gemacht hätte. Dazu ist sie auch darstellerisch sehr überzeugend. Leider hat sie beinahe nur schlechte Kritiken bekommen!!!¹⁵⁵⁸

Leibowitz empörte dagegen die ungenügende Leistung des Orchesters. Umso mehr, da dieses im Grunde sehr gut und durchaus bereit war zu arbeiten. Allein mit mehr Proben und besserer Einteilung seitens der Orchesterdirektion wäre eine gelungenere Aufführung möglich gewesen:

Das Orchester, leider nicht so gut. D. h. an und für sich ist es schon recht gut, aber wir haben zu wenig probiert und es ist vieles einfach nicht da. Dazu noch: es vergingen beinahe 2 Wochen zwischen den Vorstellungen 2 und 3 (natürlich ohne Probe) so dass bei den letzteren vieles gar nicht in Ordnung war. Es gab sogar einen sehr gefährlichen Augenblick. Wie man sich bei solchen Gelegenheiten „durchpinselt“ und die Sache doch irgendwie zusammenbringt ist mir völlig unverständlich. Ich kann nur sagen dass ich froh war als es zu Ende war.¹⁵⁵⁹

¹⁵⁵⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 27.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

¹⁵⁵⁹ Ebd.

Gerade weil Leibowitz von der Wichtigkeit überzeugt war, ein Werk Schönbergs an einem so renommierten Platz wie der Pariser Oper aufzuführen,¹⁵⁶⁰ war er über die fehlenden Proben und schlechten Zustände sehr aufgebracht. Obwohl die Wiedergaben beim Publikum und Veranstalter auf großen Erfolg stießen, tat er seine Meinung gegenüber den Veranstaltern offen kund: „Ich hätte dadurch eine ‚grosse‘ Karriere hier machen können, aber ich war so wütend wegen des Probenmangels dass ich einen Riesenskandal im Theater gemacht habe, und ich frage mich jetzt ob man mich wieder engagieren wird.“¹⁵⁶¹

Sein Verhalten stieß dabei keineswegs auf Verständnis und schadete Leibowitz und somit auch dem Werk Schönbergs nachhaltig, da er – wie befürchtet – kein weiteres Engagement mehr an dem Haus erhalten sollte. Jahrelang war er mit der Pariser Oper in Verhandlungen gestanden, was von seinen Qualitäten als Dirigent zeugt. Dass Leibowitz dabei oftmals völlig offen und direkt seine Meinung äußerte, war für weitere Engagements nicht unbedingt förderlich. Dieser Vorfall zog weite Kreise und veranlasste zahlreiche Veranstalter, Leibowitz nicht mehr zu engagieren, da er als „unbequem“ galt. Der Umstand war umso bedauerlicher, da sich die *Opéra Comique* sowohl für eine Produktion von Leibowitz Oper *L’Espagnols a Venise op. 60* als auch für eine neue Komposition von ihm interessierte. Leibowitz hatte davon Kolisch verwundert berichtet: „Jetzt interessiert sich auch die *Opéra Comique* in Paris dafür, will aber dass ich noch einen anderen Einakter dazu komponiere, damit ich ‚abendfüllend‘ werde! Erstaunlich!“¹⁵⁶² Dieser Auftritt im November 1968 sollte aber der letzte von Leibowitz in der *Opéra Comique* bleiben.

¹⁵⁶⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 11.2.1969, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁶¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 27.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁶² Brief von Leibowitz an Kolisch, Venedig, 30.9.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Auch in den Jahren 1970 und 1972 fanden weitere Schönberg-Konzerte statt. Am 10. Mai 1970 traf Leibowitz in Ost-Berlin ein,¹⁵⁶³ wo er die dortige Erstaufführung von Schönbergs *Variationen für Orchester op. 31* leitete.¹⁵⁶⁴ Als Dessau die Anfrage stellte, ob Leibowitz nicht auch einen Vortrag dazu machen könnte, antwortete er:

Natürlich bin ich vollkommen bereit über op. 31 einen Vortrag zu halten (brauchst nie um so etwas zu fragen). Es müsste nur die Zeit festgelegt sein. Entweder Abends an den Tagen wo ich 2 Proben habe (11., 14. Mai) oder Nachmittags an den Tagen wo nur 1 Probe ist (12, 13, 15 Mai). Jedenfalls ist es günstiger den Vortrag vor dem Konzert zu halten, dann sind die Leute bei der Aufführung auch „im Bilde“.¹⁵⁶⁵

Weiters dirigierte Leibowitz Dessaus *Orchestermusik Nr. 3 mit dem Schlusschor für Lenin* und ein Konzert Beethovens. Der Probenplan wurde von Leibowitz folgendermaßen konzipiert:

- 11. Mai: 2 Proben für Schönberg
- 12. Mai: 1 Probe- halb Schönberg und halb „Lenin“ (damit wir nicht unvorbereitet am nächsten Tag zu der Rundfunk Produktion kommen).
- 13. Mai: von 9 bis 14 Uhr „Lenin“ (Produktion) wenn das Stück schon ein wenig vorbereitet ist können wir es in 5 Stunden schaffen. Den Chor würde ich gerne am 12. Mai Nachmittags oder Abends hören,
- 14. Mai: 2 Proben Schoenberg
- 15. Mai: 1 Probe Beethoven und „Lenin“
- 16. Mai: Generalprobe.¹⁵⁶⁶

¹⁵⁶³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 3.3.1970, AdK, PDA 1.74.2060.6.

¹⁵⁶⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.5.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁶⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 24.4.1970, AdK, PDA 1.74.2060.11, im Original unterstrichen.

¹⁵⁶⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 24.4.1970, AdK, PDA 1.74.2060.11.

Leibowitz verlangte insgesamt acht Proben, worauf das Konzert in weiterer Folge sehr gut verlief und er vor allem mit der Ausführung der Musiker zufrieden war. Stolz erklärte er Kolisch:

[...] die Schoenberg Variationen in Ost Berlin waren recht gut. Das Orchester ist hervorragend und zeigte eine erstaunliche Hingabe. Sogar die unmögliche Harfenpartie (die ich sonst immer auf 2 Harfen spielen lasse) war vollkommen (oder beinahe- bis auf einige ausgelassene Töne) von einem ganz jungen ungarischen Harfenisten gespielt (er hatte es 3 Wochen vorher geübt). Der Erfolg war sehr gross. Es war das erste Orchesterwerk Schoenbergs das da erklang. Paul Dessau war im 7ten Himmel vor Glück und ich muss auch gestehen dass ich ganz stolz war.¹⁵⁶⁷

Am 4. und 6. Dezember 1970 fanden zwei weitere Konzerte, die Kompositionen der Wiener Schule gewidmet waren, unter der Leitung von Leibowitz statt. Diesmal im *Teatro Comunale dell'opera* in Genua, wo Weberns *Sechs Stücke op. 6*, Mahlers *Rückert-Lieder* für Bariton und Orchester und Schönbergs *Variationen für Orchester op. 31* gespielt wurden. Alle Werke waren dabei als Erstaufführungen in Genua zu hören. Aufgrund des Erfolgs im Konzert vom 6. Dezember musste nach der Aufführung das Finale der *Schönberg-Variationen* wiederholt werden.¹⁵⁶⁸

Am 19. Jänner 1971 dirigierte Leibowitz auf Anfrage des Leipziger Rundfunks ein Konzert mit dem hiesigen Orchester. Das Engagement war infolge der gelungenen Aufführung der *Variationen für Orchester op. 31* in Berlin zustande gekommen.¹⁵⁶⁹ Auf dem Programm standen das *Klavierkonzert op. 42* von Arnold

¹⁵⁶⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Frankfurt, 20.7.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁶⁸ Handschriftliche Notiz auf dem Theaterprogramm des „Teatro Comunale dell'opera E. A. Genova. Concerto dedicato alla scuola Viennese“, 4. u. 6.12.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁶⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Frankfurt, 20.7.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Schönberg, eine Symphonie von Brahms und Leibowitz' *Ouverture op. 48* für Orchester.¹⁵⁷⁰ Das ausgezeichnete Orchester, welches für Leibowitz einen großen Unterschied zu den soeben von ihm geleiteten italienischen Orchestern darstellte, beeindruckte ihn.¹⁵⁷¹

Im Juni 1971 stand Leibowitz im Gespräch für eine Aufführung von Schönbergs unvollendetem Oratorium *Die Jakobsleiter* für Soli, Chöre und Orchester. Diese sollte Programmpunkt der Festspiele in Perugia sein, die Ende August 1971 angesetzt waren.¹⁵⁷² Als Kolisch Leibowitz darüber informierte, dass ein anderer Dirigent engagiert worden war,¹⁵⁷³ legte Leibowitz den Hergang der Verhandlungen dar:

Mein lieber Rudi:-

Ja ich weiss dass ich die Jakobsleiter nicht mache, weil ich abgesagt habe (nur 2 Chorproben und die Sänger kennen zum grössten Teil ihre Partie noch nicht). Ich konnte es einfach nicht auf mich nehmen. Natürlich wird der Chor schon „vorbereitet“ sein, aber- aus eigener Erfahrung- weiss ich dass so eine Vorbereitung vollkommen unzulänglich ist. Schade... ich habe gezögert, aber ich bin doch zufrieden dass ich es nicht angenommen habe.¹⁵⁷⁴

Obwohl Leibowitz nichts lieber getan hätte, als das Engagement anzunehmen, lehnte er das Angebot aus Gründen musikalischer Verantwortung ab. Seine Arbeitseinstellung, die vor allem gründliche Probenarbeit beinhaltete, wurde zwar nicht von allen, aber doch von vielen Orchestermusikern geschätzt. Kurz bevor

¹⁵⁷⁰ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 25.6.1970, AdK, PDA 1.74.2060.14.

¹⁵⁷¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Leipzig, 15.1.1971, AdK, PDA 1.74.2061.1.

¹⁵⁷² Brief von Leibowitz an Kolisch, Rom, 12.6.1971, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁷³ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 3.9.1971, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁷⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 11.7.1971, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Leibowitz am 13. Juni 1971 nach Turin reiste, wo er ein Radiokonzert mit Weberns *Symphonie op. 21*, Schönbergs *Klavierkonzert op. 42* und seiner Bearbeitung des *Grand Duo* von Schubert dirigierte, verfasste er folgende Zeilen, die Auskunft über seine künstlerische Reife in seiner Tätigkeit als Musiker und Dirigent geben:

Im allgemeinen glaube ich dass Du mit mir zufrieden sein würdest. Ich habe den Eindruck erst jetzt die Reife erreicht zu haben die mir die Möglichkeit gibt alle Deine Ratschläge richtig zu befolgen. [...] Natürlich macht man sich auf diese Weise die „Karriere“ recht schwer. Aber ich habe trotzdem oft gemerkt wie sehr man die Orchestermusiker (oder, wenigstens, einen Teil des Orchesters) interessieren kann wenn man wirklich gründlich mit ihnen arbeitet. In der Tatsache erhalte ich viele Briefe- hauptsächlich von jungen Leuten, aber auch von einigen älteren- in denen man mich „lobt“. Es ist recht angenehm.¹⁵⁷⁵

Für dieses Konzert standen ihm insgesamt sieben Proben zur Verfügung, also genügend Zeit, um das Orchester ausreichend auf die Konzerte vorzubereiten.

Im darauffolgenden November fuhr Leibowitz nach Venedig, um dort die *Gurrelieder* Arnold Schönbergs zu dirigieren. Die Aufführung fand zwar in verkleinerter Orchesterbesetzung statt, der Chor aus Prag und die Solisten waren aber ausgezeichnet. Leibowitz beschrieb das Konzert als Erfolg beim Publikum, als auch beim Veranstalter:¹⁵⁷⁶

Die „Gurre-Lieder“ in Venedig waren ganz gut. Am Anfang hat mir das Orchester viel Sorgen gemacht, aber zum Schluss haben sie wirklich nicht schlecht gespielt. Die Solisten waren hervorragend und ich hatte einen ganz grossartigen Chor (aus Prag!) der mich sofort „engagiert“ hat, weil man auch in Prag „gerne“ Schoenberg spielen

¹⁵⁷⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Rom, 12.6.1971, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁷⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 9.12.1971, AdK, PDA1.74.2061.12.

möchte. Der Erfolg in Venedig war fantastisch -sehr viele junge Leute.“¹⁵⁷⁷

Am 10. Dezember 1971 ging es weiter nach Kopenhagen, wo er Beethovens *IX. Symphonie* und Schönbergs *Friede auf Erden* dirigierte.¹⁵⁷⁸ Zusammengefasst ist an dieser Stelle anzumerken, dass es Leibowitz ab dem Jahr 1968 gelungen war, mehrmals Aufführungen von Schönbergs *Friede auf Erden op. 13 für gemischten Chor a capella*, *Fünf Orchesterstücke op. 16*, *Erwartung op. 17*, *Die Glückliche Hand op. 18*, *Orchestervariationen op. 31*, *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene op. 34*, *Klavierkonzert op. 42*, *Survivor from Warsaw op. 46* und *Gurrelieder* in unterschiedlichen Ländern zu leiten.

Da er seinen Lebensunterhalt verdienen musste, war er auch gezwungen, Aufträge anzunehmen, in denen er andere Werke dirigierte und die ihn unter Umständen weniger interessierten. Ein positiver Aspekt dabei war, dass Leibowitz immer mehr Proben zugestanden bekam, wie es beispielsweise Konzertauftritte in mehreren Städten Italiens im Jänner 1968 belegen. Zunächst dirigierte er in Rom Schuberts *Messe in As-Dur*.¹⁵⁷⁹ „Rom war sehr schön und das Konzert ist gut gegangen [...]“.¹⁵⁸⁰ Danach reiste er nach Cagliari. Die Befürchtung, das Niveau des ihm unbekanntes Orchesters in Cagliari wäre nicht gut, bestätigte sich nicht. Auf dem Programm standen die „H-moll Symphonie von Schubert, ein sehr schlechtes ‚modernes‘ italienisches Klavierkonzert und die IV. von Beethoven.“¹⁵⁸¹ Leibowitz

¹⁵⁷⁷ Ansichtskarte von Leibowitz an Kolisch, Brescia, 20.12.1971, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁷⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 9.12.1971, AdK, PDA 1.74.2061.12.

¹⁵⁷⁹ Ansichtskarte von Leibowitz an Kolisch, Rom, 7.1.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁸⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, o.O., 11.1.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁸¹ Ebd.

erklärte nach seiner Rückkehr Ende Jänner, ihm hätte die Reise viel Spaß gemacht, da ihm genügend Proben zur Verfügung gestanden waren:

Im Allgemeinen hatte ich genug Proben und konnte viele meiner Fehler verbessern. Besonders zufrieden war ich mit der IV von Beethoven, der Symphonie von Webern und mit der Wein Arie von Berg die ein ganz junger Italienischer Tenor erstaunlich gut gesungen hat.¹⁵⁸²

Es folgten Konzertaufenthalte im November 1968 in London,¹⁵⁸³ wo er bei der BBC Mahlers *Adagio* der *X. Symphonie*, Schönbergs *Fünf Orchesterstücke op. 16* und Beethovens *V. Symphonie* dirigierte¹⁵⁸⁴, in Turin und Venedig. Das Konzertprogramm in Turin bestand aus Webers *Oberon-Ouverture*, Mahlers *Kindertotenlieder* und Brahms *III. Symphonie*. Als Mezzosopranistin der Kindertotenlieder fungierte Kerstin Meyer, von der Leibowitz mit Begeisterung berichtete:

Habe gerade die ‚Kindertotenlieder‘ mit einer wunderbaren Sängerin (Kerstin Meyer, eine Schwedin) gemacht. Ungefähr 3 Stunden Zeit mit dem Orchester allein probiert und noch etwa 2 1/2 Stunden mit der Sängerin. Es war, glaube ich, beinahe 100%. Eine Wonne!¹⁵⁸⁵

In Venedig leitete er zwei Vorstellungen von Mozarts *Così fan tutte*.¹⁵⁸⁶ Durch seine jahrelangen Forderungen hatte Leibowitz es letztendlich erreicht, bei all

¹⁵⁸² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 29.1.1968, Leibowitz/Kolisch MSS, bMS Mus 195(485), HL, HU.

¹⁵⁸³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 23.11.1968, AdK, PDA 1.74.2058.6.

¹⁵⁸⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 27.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁸⁵ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 11.12.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁸⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 27.11.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

diesen Konzerten, die er bis Jänner 1972 fortsetzen sollte, nun genügend Proben zu bekommen.¹⁵⁸⁷

9.2. Gemeinsame Konzertauftritte mit der Tochter

Zusätzlich zu den bereits erwähnten Aufführungen mit Werken Schönbergs, zählten ab dem Jahr 1969 gemeinsame Konzertauftritte mit seiner jungen Tochter Cora zur Besonderheit in Leibowitz' musikalischem Leben. Da dieser Umstand durchaus ungewöhnlich ist, stellt sich die Frage, wie es überhaupt dazu gekommen war.

Leibowitz und seine vormalige Frau Mary Jo standen auch nach der Trennung in sehr guter Beziehung zueinander. So feierte Leibowitz beispielsweise seinen Geburtstag am 17. Februar 1969 mit ihr und seiner Tochter Cora¹⁵⁸⁸ und versuchte, Letztere so oft wie möglich zu sehen. Mehrmals wurde er bei seinen Konzertauftritten von seiner Tochter begleitet, die bei all den Proben und Konzerten in eigenen Partituren mitlas.¹⁵⁸⁹ So hatte ihn diese zum Beispiel in Madison besucht und war sowohl bei den Aufführungen in Madrid im Jänner 1968 als auch in Toulouse und Grenoble im April und Mai 1968 dabei.¹⁵⁹⁰ Leibowitz ließ sogar seinem Freund Kolisch Grüße seiner Tochter aus Grenoble übermitteln: „Cora lässt Euch herzlich grüssen. Sie war bei allen Proben und Vorstellungen und kennt die

¹⁵⁸⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 25.11.1968, AdK, PDA 1.74.2058.7.

¹⁵⁸⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 18.2.1969, AdK, PDA 1.74.2059.2.

¹⁵⁸⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Calenzana, 27.8.1968, AdK, PDA 1.74.2058.3.

¹⁵⁹⁰ Ebd.

Werke ganz genau. Komisch: sie kennt mehr Musik von Schoenberg als von irgend einem anderen Komponisten.“¹⁵⁹¹

Ihr Interesse für Musik hatte wohl die Wurzeln in der frühzeitigen Beschäftigung damit. Bereits im Alter von zehn Jahren hatte sie von ihrem Vater Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt erhalten. Und noch im selben Alter soll sie den Angaben von Leibowitz zufolge den Wunsch geäußert haben, Sängerin zu werden.¹⁵⁹² Es bereitete ihm große Freude, dass seine Tochter so viel Interesse für Musik zeigte. Gerne spielte Leibowitz am Abend Klavier, meist Jazzmusic und Chansons. *Girls from Ipanema* zählte dabei zu den Lieblingstücken, das er mit seiner Tochter musizierte. Diese sang, während Leibowitz sie am Klavier begleitete. Als im Mai 1969 zum zweiten Mal eine neue Kammermusikreihe in Rom stattfand, wo auch Uraufführungen neuer Musik geplant waren, nahm Leibowitz dies zum Anlass, eine Komposition für seine Tochter zu schreiben, die als eine Art Vorbereitung für Schönbergs *Pierrot lunaire* zu sehen war. Diese trug den Namen *Chanson Dada op. 76b* und war für Kinderstimme, Klarinette, Horn, Violoncello und Klavier konzipiert. In dieses Stück wird anhand der Partitur das hineinkomponierte Zitat von *Girls from Ipanema* ersichtlich.¹⁵⁹³ Das Stück - halb Gesang, halb Sprechstimme - wurde von der erst 14jährigen Cora aufgeführt, während Leibowitz vom Klavier aus dirigierte. Leibowitz schrieb darüber: „Ziemlich schwer für alle. Cora hat es also aufgeführt (ich habe vom Klavier aus dirigiert- was nicht leicht war, hauptsächlich da ich nie Klavier spiel). Es war ein

¹⁵⁹¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 11.5.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁹² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 13.9.1965, AdK, PDA 1.74.2055.15.

¹⁵⁹³ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

Riesenerfolg und wir mussten das Stück wiederholen.¹⁵⁹⁴ Das Ergebnis dieses Konzerts war ein Engagement für das folgende Jahr, bei welchem Leibowitz mit seiner Tochter Schönbergs *Pierrot lunaire* aufführen sollte. Publikum und Vater schienen gleichermaßen von der jungen Künstlerin beeindruckt:

Die Leute waren so begeistert dass sie uns für nächstes Jahr haben wollen: Pierrot Lunaire! Was sagst du dazu? Ich muss sagen dass Cora mich überrascht hat. Die konnte das Stück (alle Partien) auswendig, und schon bei der ersten Probe war sie als ob sie ihr ganzes Leben nichts anderes gemacht hätte. Nur hatte ich vor dem Konzert ein solches Lampenfieber---Du kannst Dir denken wie! Noch ein Glück dass es mit Cora war, sonst hätte ich vor meinem Klavierspielen Angst gehabt. Auf diese Weise habe ich ganz vergessen mich davor zu fürchten. Jedenfalls war es sehr schön.¹⁵⁹⁵

So wurden die gemeinsamen Auftritte auch in den kommenden Jahren fortgesetzt. Ende März 1970 fuhren beide nach Italien. Zunächst ging die Reise nach Florenz, wo ein Orchesterkonzert unter der Leitung von Leibowitz stattfand. Anschließend fuhren sie nach Bari, wo Leibowitz am 4. April ein Konzert mit dem dortigen Kammerorchester gab. Der zweite Teil dieses Konzerts war Schönbergs *Pierrot lunaire* gewidmet, bei dem Cora die Rolle des Sprechgesangs übernahm. Leibowitz und seine Tochter hatten davor viele Monate damit verbracht, das Werk zu erarbeiten. Im September begannen die Proben, die zunächst einmal wöchentlich, dann zweimal stattfanden und in den Wochen vor dem Konzert auf tägliche Zusammenkünfte gesteigert wurden.¹⁵⁹⁶ Kurz vor dem Konzert meinte Leibowitz:

¹⁵⁹⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 29.5.1969, AdK, PDA 1.74.2059.11.

¹⁵⁹⁵ Ebd.

¹⁵⁹⁶ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

Wir haben beinahe ein Jahr daran gearbeitet und ich glaube dass Sie es richtig macht. Sie freut sich sehr und sagt andauernd: „Wenn der Rudi nur dabei wäre“. Vielleicht schreibst Du ihr vor dem 4. April (Albergo della Nazioni-Bari-Italy) sie würde sich riesig freuen, um so mehr da die ganze Geschichte in Madison angefangen hat.¹⁵⁹⁷

Diesem Zitat zufolge war der Grundstein für das starke Interesse von Cora Leibowitz am *Pierrot lunaire* gelegt worden, als sie ihrem Vater in Madison bei den Proben zugehört hatte und dem Pianisten umgeblättert hatte. Leibowitz hatte ihr eine Partitur der Komposition geschenkt, die mit den Worten: „Für Cora – Wann?“ versehen war. Mit dieser Aufforderung war die Idee zu einer gemeinsamen Aufführung geboren.¹⁵⁹⁸ Leibowitz berichtete über den Verlauf des Konzerts, das vor einem größtenteils jungen Publikum stattfand,¹⁵⁹⁹ Folgendes:

Natürlich war nicht alles perfekt (Bassklarinette schwach und Piccolo Flöte hätte auch besser sein können) aber wir haben ca. 70 Stunden lang probiert und das Resultat war, glaube ich überzeugend (manches sogar sehr gut). Cora war gut. Sie hat nicht einen einzigen Fehler gemacht, und war im Allgemeinen sehr ausdrucksvoll. Ich denke dass sie es noch besser machen kann und wird, aber für eine erste Aufführung war es ganz erstaunlich. (Ich muss sagen dass ich ganz stolz war).¹⁶⁰⁰

Die beiden absolvierten noch weitere gemeinsame Auftritte in Grenoble.¹⁶⁰¹ Über die Leistung seiner Tochter – die laut seinen Aussagen immer besser wurde – war Leibowitz unglaublich stolz.¹⁶⁰² Und das den Angaben Claude Lévi-Strauss zufolge

¹⁵⁹⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 14.3.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁵⁹⁸ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹⁵⁹⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 7.4.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁰⁰ Ebd.

¹⁶⁰¹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹⁶⁰² Brief von Leibowitz an Dessau, 23.1.1972, Paris, AdK, PDA 1.74.2062.1.

mit Recht, denn auch dieser, der bei einer solchen *Pierrot lunaire*-Aufführung in Bari unter den Zuhörern war, zeigte sich davon und von der Leistung der jungen Cora äußerst beeindruckt: „Er hatte den *Pierrot lunaire* mit seiner Tochter Cora als Sprecherin gegeben. Und dieses Mädchen, das damals wirklich noch jung war – sie war Fünfzehn oder Sechzehn, nehme ich an, nicht mehr – hat eine tolle Arbeit geleistet.“¹⁶⁰³ Cora Leibowitz erklärte rückblickend, dass ihr Vater ein hervorragender Pädagoge war, der mit ihr jede Note diskutiert hätte, welche Farbe und welches Gefühl zu geben wäre. Diese gründliche Auseinandersetzung mit dem Notentext hat Cora Leibowitz in ihrem Zugang für Musik besonders geprägt.¹⁶⁰⁴

9.3. Grenoble: *Les Espagnols a Venise*

Vom 17. bis 30. Jänner 1970 hielt sich Leibowitz in Grenoble auf, um am dortigen Opernhaus Ravels *L'heure Espagnole* und seine eigene Oper *Les Espagnols a Venise op. 60* als Uraufführung zu dirigieren.¹⁶⁰⁵ Diese beiden Werke wurden zweimal, am 28. und 30. Jänner 1970, jeweils um 20:45 als Co-Produktion des *Théâtre Municipal* und des *Maison de la Culture* in Grenoble mit dem *Orchestre symphonique de Grenoble* zur Aufführung gebracht. Zustande gekommen war die Uraufführung durch Jean-Marie Morel, einen Freund, der zwischen 1956 und 1960 bei Leibowitz Orchesterleitung studiert hatte und in seiner Funktion als Leiter des Kulturhauses Grenoble *Les Espagnols a Venise* auf das

¹⁶⁰³ Claude Lévi-STRAUSS, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

¹⁶⁰⁴ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010..

¹⁶⁰⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.2.1970, AdK, PDA 1.74.2060.2

Programm setzte.¹⁶⁰⁶ Regie führte wiederum Humbert Camerlo, das Bühnenbild und die Kostüme entwarf Leibowitz' Victoria von Hagen, die seit 1969 die Lebensgefährtin von Leibowitz war.¹⁶⁰⁷ Bei Ravels *L'heure Espagnole* wurden Sänger und Bühne hingegen von Claude Lévi-Strauss ausgestattet.¹⁶⁰⁸

Leibowitz, der über seine eigenen Kompositionen nie zu sprechen pflegte,¹⁶⁰⁹ verfasste zu jener Aufführung jedoch einen Artikel zu beiden Werken und kommentierte die Entstehung seines Werkes wie folgt:

M'étant toujours senti fortement attiré vers l'opéra bouffe, je tentai à mon tour d'y contribuer. Cela se passa en 1963. Je demandai d'abord à mon ami Georges Limbour de m'écrire un livret en lui laissant – cela va de soi – toute liberté quant au choix du sujet, des situations et des personnages.¹⁶¹⁰

(Ich habe mich immer stark von der Opera Buffa angezogen gefühlt, ich versuchte meinerseits da fortzusetzen. Das war im Jahr 1963. Ich bat zuerst meinen Freund Georges Limbour mir ein Libretto zu schreiben in dem ich ihm- das ist selbstverständlich- alle Freiheit bezüglich der Sujetwahl, der Situationen und der Personen ließ.)

Das Libretto gefiel Leibowitz letztendlich so gut, dass er innerhalb von acht Monaten die Musik dazu schrieb:

Il n'est jamais facile de parler de son propre travail. Je dirai seulement que je me suis efforcé de tirer le maximum des possibilités qui m'étaient offertes par le livret. L'auditeur découvrira, çà et là, quelques

¹⁶⁰⁶ Schreiben von Jean- Marie Morel an die Verf., 29. 4. 2005.

¹⁶⁰⁷ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

¹⁶⁰⁸ Rouge et noir. Deux grandes creations Lyrique. Les Espagnols à Venise de René Leibowitz, in: *Journal d'information de la maison de la culture de Grenoble* 14 (Jänner 1970), S.4, MMM.

¹⁶⁰⁹ Jean-Marie MOREL, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

¹⁶¹⁰ Rouge et noir. Deux grandes creations Lyrique. Les Espagnols à Venise de René Leibowitz, a.a.O.

références musicales (certaines tout à fait claires, d'autres plus voilées) à d'autres opéras. Je ne sais plus dans quelle mesure j'étais conscient (au moment de la composition de l'ouvrage) de mes „intentions profondes“; je sais cependant que tout cela m'est venu à l'idée de manière très naturelle, et que cela me paraissait cadrer avec cet élément de farce que j'ai signalé.¹⁶¹¹

(Es ist nie leicht, über seine eigene Arbeit zu sprechen. Ich würde nur sagen, dass ich mich bemüht habe, das Maximum der Möglichkeiten auszuschöpfen, die mir durch das Libretto geboten wurden. Der Hörer wird hie und da einige musikalische Referenzen (gewisse ganz klar, andere schleierhafter) aus anderen Opern entdecken. Ich weiss nicht mehr in welchem Maß mir meine „tief empfundenen Intentionen“ bewusst waren (während der kompositorischen Arbeit), ich weiss jedoch, dass alles auf natürliche Art und Weise in Gedanken gekommen ist und dass es mir mit diesen Elementen der Farce, die ich gezeichnet hatte, übereinzustimmen schien.)

Wie intensiv Leibowitz für diese Produktion arbeitete, zeigt, dass er in Grenoble jeden Tag von 9.00 früh - 12.00 Mitternacht geprobt hatte. Da die musikalischen Anforderungen sehr groß waren, arbeitete man bis zuletzt.¹⁶¹² Obwohl es laut Jean-Marie Morel bei der Aufführung einige technische Probleme gab, war Leibowitz mit dem Resultat der Arbeit im Großen und Ganzen zufrieden: „Es war alles sehr schwierig, aber alles ist recht gut gelungen. Jetzt bin ich völlig erschöpft, aber auch ziemlich zufrieden.“¹⁶¹³ Speziell die Leistung der englischen Sängerin Anne Howells machte ihn sehr glücklich.¹⁶¹⁴ Die Aufführungen waren ein großer Erfolg und das Haus war beide Male überfüllt.¹⁶¹⁵

¹⁶¹¹ Rouge et noir. Deux grandes creations Lyrique. Les Espagnols à Venise de René Leibowitz, a.a.O.

¹⁶¹² Jean-Marie MOREL, Hommage à René Leibowitz, a.a.O., S.19.

¹⁶¹³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Grenoble, 2.2.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶¹⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 2.2.1970, AdK, PDA 1.74.2060.2.

¹⁶¹⁵ Ebd.

Nur die Kritik, die Louis Dandrel über die Uraufführung für *Le Monde* verfasste, war nicht gut. Es wurde sowohl der Inhalt des Librettos, welches Georges Limbour geschrieben hatte, als auch die Inszenierung von Humbert Camerlo bemängelt. Auch Leibowitz' Komposition sagte dem Kritiker nicht zu. Dagegen bewertete er dessen Leistung als Dirigent bei Ravels *L'heure Espagnole* ausgezeichnet. „René Leibowitz, à la tête de l'Orchestre symphonique de Grenoble, en donna une version très personnelle, retenant les *tempi*, accusant les contrastes, [...]“¹⁶¹⁶ (René Leibowitz als Leiter des Symphonieorchesters von Grenoble gab eine sehr persönliche Version, zurückhaltende Tempi, die Kontraste hervorhebend, [...].)

Trotzdem erhielt Leibowitz wenige Monate später aufgrund des Erfolgs ein Engagement für den kommenden Herbst, nämlich Beethovens Oper *Fidelio* anlässlich des Beethoven-Jahres (200. Geburtstag) zu dirigieren: „Der Erfolg in Grenoble hat sich gut ausgeweitet. Jetzt besteht der Plan im Oktober 5 Vorstellungen von *Fidelio* zu geben.“¹⁶¹⁷

9.4. Erneut: *Fidelio*

Die Proben dafür begannen am 4. Oktober 1970. Jene Produktion – fünf Vorstellungen mit einem deutschen Ensemble¹⁶¹⁸ – war die einzige Neuinszenierung des *Fidelio* in ganz Frankreich in diesem Jubiläumsjahr. Schon im Januar 1964 hatte Leibowitz eine Vorstellung des *Fidelio*, der zu seinen Lieblingsopern zählte,

¹⁶¹⁶ Louis DANDREL, A la maison de la culture de Grenoble. Création d'un opéra bouffe de René Leibowitz, in: *Le Monde*, 1.2.1970, MMM.

¹⁶¹⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 14.3.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶¹⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Grenoble, 21.10.1970, AdK, PDA 1.74.2060.19

in Toulouse geleitet.¹⁶¹⁹ Auch im Juni des Jahres 1968 hatte er die Oper in Rom dirigiert. Da er dort kurzfristig eingesprungen war, stand ihm damals nur eine einzige Probe zur Verfügung.¹⁶²⁰

Obwohl er das Werk sehr gut kannte, bereitete er sich gründlich darauf vor.¹⁶²¹ Die Vorbereitungsarbeiten mit dem Regisseur, den er hervorragend fand und mit dem er sich ausgezeichnet verstand, hatten schon im Mai begonnen.¹⁶²² Um welchen Regisseur es sich dabei handelte, geht aus der Korrespondenz nicht hervor. In Grenoble hatte er im Gegensatz zur Aufführung in Rom genügend Zeit, um mit den Sängern zu arbeiten. In seinem Probenplan hatte er zwölf Proben allein mit dem Orchester eingerichtet: „Ich habe vollkommen ‚Carte blanche‘: Sänger, Regisseur, Chor aus Deutschland, Bühnenbilder u.s.w. und hauptsächlich 12 Orchesterproben. Ich glaube dass die Sache auf diese Weise gut gelingen müsste.“¹⁶²³ Die Proben verliefen sehr gut, vor allem weil es für Leibowitz möglich war, gründlich mit den Sängern zu arbeiten:

Die Proben zum Fidelio gehen sehr gut. Ich glaube dass Du mit mir zufrieden wärst. Ich habe die ganzen Streicherstimmen völlig revidiert (viele legati hineingeschrieben wo es - glaube ich - wirklich nötig ist). Wie schade dass du nicht dabei sein kannst. Diesmal habe ich auch die Autorität den Sängern das zu sagen was ich für richtig halte, und - zu meinem Erstaunen - haben sie alles sehr bereit angenommen.¹⁶²⁴

¹⁶¹⁹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Berlin, 29.11.1963, RKP (bMS Mus 195), HL, HU; vgl. auch Brief von Leibowitz an Dessau, o.O., 20.10.1963, AdK, PDA 1.74.2053.12.

¹⁶²⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Rom, 31.5.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶²¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 7.4.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶²² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.5.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶²³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 14.3.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU, im Original unterstrichen.

¹⁶²⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 10.10.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Nachdem die Proben ganz nach Wunsch verliefen, konnte Leibowitz nach der dritten Vorstellung berichten:

Der Fidelio geht gut. Gestern war die dritte Vorstellung (noch 2). Der Pizarro musste leider mit Krücken auftreten weil er sich etwas verrenkt hatte. Dadurch war die Stimmung ein wenig unruhig aber es ist alles gut gegangen. Im gesamten bin ich sehr zufrieden. Auch hier gibt es Probleme was Tempi anbetrifft. [...] Jedenfalls macht es mir kolossalen Spass und dem Ensemble (alle Deutsch) auch. Der Erfolg ist grossartig. Nächstes Jahr möchte ich Figaro oder Don Giovanni machen.¹⁶²⁵

9.5. 1972 - Das letzte Lebensjahr

Seit dem Jahr 1968 hatte sich vieles im Leben von René Leibowitz verändert. Nach der Trennung von seiner Frau Mary Jo hatte er zunächst in einem kleinen Hotel in der Rue de Lille, im VII. Pariser Bezirk gelebt. Leibowitz bezeichnete sein Leben als „durcheinander“, daher widmete er seine Zeit intensivem Arbeiten, was ihm Freude bereitete und Halt gab.¹⁶²⁶ An Paul Dessau richtete er die Zeilen:

Sonst nicht viel zu berichten. Ich lebe ganz bescheiden und friedlich in einem ganz kleinen Hotelzimmer, aber es macht mir gar nichts aus. Ich arbeite ruhig und intensiv. Ausserdem einige Freunde und Freundinnen und so geht alles ganz schön weiter. Cora macht mir viel Freude. [...]Also Du siehst, es geht doch....¹⁶²⁷

Anfang September 1969 übersiedelte Leibowitz in eine neue Wohnung, die im sechsten Pariser Bezirk in der Rue Hautefeuille 14 lag. Obwohl diese aus nur einem

¹⁶²⁵ Brief von Leibowitz an Dessau, Grenoble, 21.10.1970, AdK, PDA 1.74.2060.19.

¹⁶²⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 28.1.1968, AdK, PDA 1.74.2058.1.

¹⁶²⁷ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.3.1968, AdK, PDA 1.74.2058.2.

Zimmer bestand, erwarb er sie, betrachtete sie aber gleichzeitig als Übergangslösung.¹⁶²⁸ Wesentlich für ihn war, endlich wieder all sein Notenmaterial, seine Bücher und Unterlagen bei sich zu haben. Da der Wohnungskauf sein ganzes Kapital verbraucht hatte, war Leibowitz gezwungen, verstärkt Aufträge anzunehmen.¹⁶²⁹

Allein in den Jahren 1969 bis 1972 verfasste Leibowitz drei Schriften. Für *Schoenberg*,¹⁶³⁰ das 1969 entstanden war, hatte sich der Verleger *Éditions du Seuil* an Leibowitz gewandt, wie er Kolisch mitteilte:

Hatte furchtbar viel zu tun: da ich eine Arbeit angenommen habe mit der mich hier ein Verleger seit Monaten belästigt. Es handelt sich um ein kleines Buch (160-170 Maschinenseiten) über Schoenberg zu schreiben. Hab schon viel gemacht und werde versuchen es vor Mai fertig zu machen. Es soll dann im Herbst herauskommen. [...]Bitte schreibe bald. Bin heute sehr deprimiert deshalb dieses SOS und der Lakonismus.¹⁶³¹

Schoenberg ist eine Biographie, die den Schwerpunkt auf die Besonderheiten seines Schaffens und dessen historische Bedeutung legt. Motivation für das Buch war der Umgang nachfolgender Komponisten mit dem kompositorischen Erbe Schönbergs. Kolisch beurteilte das Buch nach dem Lesen grundsätzlich positiv, übte aber auch Kritik daran:

[...] ich finde, dass Du die Schwierigkeiten, die aus dem beschränkten Umfang und der populären Haltung resultieren, ausgezeichnet gelöst hast, indem Du eine Grundthese einfach und konsequent durchführst.

¹⁶²⁸ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 6.9.1969, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶²⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, 31.10.1969, AdK, PDA 1.74.2059.21.

¹⁶³⁰ LEIBOWITZ, Schoenberg, Paris 1969.

¹⁶³¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Venedig, 30.9.1968, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Nur die Polemik finde ich ueberfluessig; sie verkleinert ihn. Er ist allgemein im oeffentlichen Bewusstsein darueber hinausgewachsen und auch im Besonderen bei seinen Gegnern (z.B. Boulez).¹⁶³²

Er bezog sich dabei auf Leibowitz' Vorwurf der fehlenden Auseinandersetzung mit Schönbergs Werk durch die Avantgardekomponisten seiner Zeit. Während Leibowitz sich über die grundsätzlich positive Beurteilung Kolischs freute, entgegnete er der Kritik seines Freundes dahingehend: „Du hast wahrscheinlich Recht was die Polemik anbetrifft, aber alles was man (wenigstens hier) über Schoenberg redet irritiert mich so, dass ich einfach nicht anders handeln konnte.“¹⁶³³ Diese Worte hielt er zudem im Vorwort zu seinem Buch fest: „Nos longs préliminaires – dont on comprendra et excusera, j’espère, le ton polémique – n’ont eu d’autre but que de situer aussi clairement que possible la problématique que pose, à notre avis, l’oeuvre que nous nous proposons d’étudier.“

In *Le Compositeur et son double. Essais sur l’interprétation musicale*,¹⁶³⁴ das 1971 bei Gallimard erschien, spiegelt Leibowitz' lebenslange intensive Beschäftigung mit Interpretationsfragen wider, die aus seiner jahrelangen Praxis heraus entstanden waren. Interessanterweise behandelt Leibowitz einerseits allgemeine Fragen zur Interpretation wie etwa die der Werktreue oder die Wahl des Tempos, andererseits aber auch, wie konkrete Werke einzelner Komponisten aufzufassen sind. Als Beispiele zog er dafür Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, Puccini, Busoni, Debussy und Schönberg heran.

¹⁶³² Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 16.3.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶³³ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 7.4.1970, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶³⁴ LEIBOWITZ, *Le Compositeur et son double. Essais sur l’interprétation musicale*, Paris 1971.

In *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, das ebenfalls bei Gallimard erschienen ist,¹⁶³⁵ beschreibt Leibowitz Phänomene und Charakteristika der Oper anhand von Beispielen. Leibowitz zitierte in diesem Buch seinen guten Freund Michel Leiris, mit dem er die gemeinsame Leidenschaft für die Oper teilte und der meinte, die Oper wäre keine Addition von dramatischer und musikalischer Aktion, sondern entspränge deren Synthese, was ihre komplexe Realität ausmache. Diese Synthese fände sich in der Partitur wieder.¹⁶³⁶ In *Les Fantômes de l'opéra* werden von Leibowitz nicht nur Beispiele aus Opern von Wagner und Monteverdi, dem *Fidelio* (Beethoven), *Euryanthe* (Weber), *Don Carlos* (Verdi), *Pique Dame* (Tschaikowsky), *Tosca* (Puccini), *Pelléas et Mélisande* (Debussy) beschrieben, sondern er geht auch in einem Kapitel auf den unsichtbaren Protagonisten „Orchester“ ein, indem er verschiedene Orchestrationsstile von Verdi bis Puccini behandelt. Wie bei all seinen Büchern widmete Leibowitz dabei jedes Kapitel einer nahe stehenden Person. Als Beispiele sind hier Cora Leibowitz, Victoria von Hagen, Claude Lévi-Strauss und Jean-Marie Morel zu erwähnen.

Konnte er in den Jahren von 1968 bis 1970 einige lukrative Angebote wahrnehmen, so wurden diese ab 1970, nicht zuletzt aufgrund der im Jahr 1968 gewesenen Konfrontation mit der *Opéra comique*, merkbar weniger. Leibowitz hatte ab dem Jahr 1972 nur wenige Konzerte zu dirigieren. Eines davon fand am Samstag, den 8. Jänner 1972 in Mailand in der Reihe *I Pomeriggi Musicali di Milano al Teatro Nuovo* statt. Das Programm setzte sich aus Weberns *5 Orchesterstücke op. 10* und *Symphonie op. 21*, Mozarts *Symphonie in C-Dur KV 338* und Overtüre zur *Zauberflöte*, Schuberts *Deutsche Tänze D 820* (orchestriert

¹⁶³⁵ LEIBOWITZ, *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris 1972.

¹⁶³⁶ Ebd., S.21.

von Webern) und Strawinskys *Movement for Piano and Orchestra* zusammen.¹⁶³⁷
Die 5 *Orchesterstücke* Weberns leitete Leibowitz aus folgenden Gründen von der Celesta aus:

Es ist ja eigentlich Kammermusik und ich glaube dass die Musiker auf diese Weise mit mehr Verantwortung spielen werden (weil sie sich nicht nur um die „eins“ zu kümmern haben werden). Ich glaube mehr und mehr, dass man die Orchester zu einem wirklich „sich- einander – hören“ erziehen muss, und das blöde Taktschlagen ist mir mehr und mehr wichtig (ein schönes „Bekenntnis“ für einen Kapellmeister!).¹⁶³⁸

Im Juni folgte Leibowitz einer Einladung zum 3. Internationalen Verdi-Kongress, *III congresso internazionale di studi verdiani* in Mailand, der zwischen dem 12. und 17. Juni 1972 stattfand.¹⁶³⁹ Da es zunächst geheißen hatte, dieser würde in New York abgehalten, beabsichtigte Leibowitz, gleichzeitig das befreundete Ehepaar Kolisch zu besuchen, was ihm sichtlich mehr Freude bereitete als die Teilnahme am Kongress selbst: „Ende Juni bin ich zu einem ‚Congress‘ in New York eingeladen. Es langweilt mich furchtbar, aber vielleicht kann ich die Gelegenheit ausnutzen um für eine Woche ca. zu Euch zu kommen.“¹⁶⁴⁰ Kolisch, der Leibowitz zu einer Teilnahme am Kongress zuredete, plante, ihm während des Aufenthalts in den USA zu Vorlesungen zu verhelfen.¹⁶⁴¹ Auch darüber zeigte sich Leibowitz alles andere als begeistert:

¹⁶³⁷ Konzertprogramm, Beilage zu: Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.1.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶³⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 31.12.1971, AdK, PDA 1.74.2061.13.

¹⁶³⁹ Atti del III congresso internazionale di Studi Verdiani. Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi (Mailand, 12.-17.6.1972), online unter URL: http://www.studiverdiani.it/pubbl_3.html (19.3.2010).

¹⁶⁴⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 23.1.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁴¹ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 21.2.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

Es ist sehr nett von dir dass Du für mich eine Vorlesung arrangieren möchtest. [...] (Und worüber sollte ich denn „schwätzen“ - ich muss sagen dass mich alle diese Vorlesungen u.s.w. furchtbar langweilen, d.h. die Idee - wenn ich schon dabei bin, geht es besser.¹⁶⁴²

Letztendlich sollte der Kongress aber in Mailand stattfinden, wo er einen Vortrag über Tempo und Charakter in Verdis Musik hielt.¹⁶⁴³ So gab es im Sommer 1972 kein Wiedersehen zwischen den beiden Freunden.¹⁶⁴⁴ Wie enttäuscht Kolisch und seine Kollegen waren, dass Leibowitz nicht kommen konnte, zeigt folgender Brief:

Lieber René, das ist eine grosse Enttäuschung! Nicht nur Lorna und ich haben uns schon sehr auf Deinen Besuch gefreut sondern viele meiner Schueler und Kollegen wollten Dich sehr gerne kennen lernen. Auch die Schule hat eine Veranstaltung für dich geplant.¹⁶⁴⁵

Ende Juli 1972 fuhr Leibowitz für zwei Wochen in die Schweiz, um dort einen Dirigierkurs zu halten, wo unter anderem Herbert von Karajan und Rafael Kubelik unterrichteten.¹⁶⁴⁶ Eine gestellte Anfrage zur Ermittlung genauerer Daten über den Kompositionskurs blieb ohne Ergebnis, da selbst im Archiv des Eliette und Herbert von Karajan Instituts keine Aufzeichnungen dazu vorhanden sind.¹⁶⁴⁷ Bereits ein Jahr zuvor, im Juli 1971, war er Jurymitglied eines Dirigentenwettbewerbs in Mailand gewesen, bei dem Leibowitz die mangelnde Beschäftigung und

¹⁶⁴² Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 28.3.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁴³ LEIBOWITZ, Tempo and character in the music of Verdi, in: *Atti del III congresso internazionale di Studi Verdiani* (Parma 1974), S. 238-243.

¹⁶⁴⁴ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 17.5.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁴⁵ Brief von Kolisch an Leibowitz, o.O., 23.5.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁴⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 12.7.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁴⁷ Schreiben des Eliette u. Herbert von Karajan Institut, Salzburg (Barbara Diesner, Presse & Öffentlichkeitsarbeit) an die Verf., 19.1.2010.

Auseinandersetzung der Kandidaten mit dem Notentext beklagt hatte.¹⁶⁴⁸ Wie er Paul Dessau nach seiner Rückkehr nach Paris berichtete, befand Leibowitz diesmal den Kurs als interessant.¹⁶⁴⁹ Auch seine Person erregte Interesse bei den Studenten, von denen einer ab 5. August für eine Woche zu Leibowitz nach Paris kam, um täglich mit diesem zu studieren.¹⁶⁵⁰ Gleich nach seiner Rückkehr nach Paris hatte Leibowitz Besprechungen bezüglich seiner Konzertreise in die USA, die im Oktober 1972 stattfinden sollte.¹⁶⁵¹

Die wenigen Konzertauftritte und Engagements kamen für Leibowitz nicht ungelegen, da er sich so ganz seiner Kompositionstätigkeit widmen konnte. Er arbeitete zu jenem Zeitpunkt verstärkt an seiner letzten Oper *Todos Caeran*, mit der er 1970 begonnen hatte und von deren Fertigstellung des dritten Bildes er am 11. März berichtete. Die Spielzeit betrug bis dahin zwischen 80 und 90 Minuten und Leibowitz plante noch 25 Minuten zu komponieren. Am 29. Juni 1972 hatte Leibowitz seine Oper, die bis dahin noch keinen Titel hatte, fertig gestellt.¹⁶⁵² „Meine Oper gerade fertig geworden. Bin ganz zufrieden. Noch kein Titel.“¹⁶⁵³ Auch am 4. August 1972 hatte er noch keinen Titel festgelegt: „Für meine namenlose Oper (aber der Titel wird schon kommen) [...]“.¹⁶⁵⁴

Leibowitz widmete dieses große Werk seiner letzten großen Liebe, der Anthropologin und Ethnologin Antoinette Molinié, die er durch seinen Freund

¹⁶⁴⁸ LEIBOWITZ, *Le Compositeur et son double*, a.a.O., S. 16.

¹⁶⁴⁹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.8.1972, AdK, PDA 1.74.2062.8.

¹⁶⁵⁰ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.8.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁵¹ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 12.7.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁵² Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 29.6.1972, AdK, PDA 1.74.2062.7.

¹⁶⁵³ Ebd.

¹⁶⁵⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.8.1972, AdK, PDA 1.74.2062.8.

Claude Lévi-Strauss im Laufe des Jahres 1971 kennengelernt hatte.¹⁶⁵⁵ Diese Oper blieb bislang unaufgeführt, nicht zuletzt aus dem Grund, da sie für großes Orchester und doppelten Chor konzipiert ist. Das Sujet, zu dem Leibowitz selbst den Text verfasste, ist in der heutigen Zeit in einer imaginären südamerikanischen Stadt angesiedelt.

Mit Beginn des Jahres 1972 sind in der Korrespondenz Einträge zu finden, in denen Leibowitz über gesundheitliche Probleme mit der Blutzirkulation klagte.¹⁶⁵⁶ Leibowitz war bei seiner Geburt mit einer offenen Herzklappe zur Welt gekommen. Durch diese gesundheitliche Schwäche konnte er Zeit seines Lebens nur mäßig Sport treiben und, als er 1955 die französische Staatsbürgerschaft erhielt, nicht den üblichen Militärdienst leisten. Obwohl er Ärzte konsultierte und verschiedene Medikamente einnahm, schien ihm nichts zu helfen. Als dazu noch eine Trombose im Bein hinzukam, verzichtete er auf Anraten der Ärzte – obwohl leidenschaftlicher Raucher – sogar ab Februar 1972 auf jegliche Form von Zigaretten und Alkohol.¹⁶⁵⁷ Noch in einem Brief, den er am 4. August 1972 an Paul Dessau schrieb, hoffte er darauf, dass sich sein Gesundheitszustand bis September verbessern würde.¹⁶⁵⁸ Es sollte jedoch anders kommen. René Leibowitz verstarb am 28. August 1972¹⁶⁵⁹ an den Folgen eines Herzinfarkts im Alter von 59 Jahren in Paris.

Sein Tod kam, obwohl Leibowitz schon seit einiger Zeit an gesundheitlichen Problemen gelitten hatte, unerwartet. Das wird aus den zahlreichen Projekten, die für die bevorstehenden Monate geplant waren, ersichtlich. So war für Herbst 1972

¹⁶⁵⁵ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010; vgl. auch Schreiben von Cora Leibowitz an die Verf., 3.5.2010.

¹⁶⁵⁶ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 11.3.1972, AdK, PDA 1.74.2062.4.

¹⁶⁵⁷ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen an die Verf., 17.4.2010.

¹⁶⁵⁸ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.8.1972, AdK, PDA 1.74.2062.8.

¹⁶⁵⁹ Telefonisches Gespräch: Cora Leibowitz u. Mary Jo van Ingen mit der Verf., 17.4.2010.

ein neues Buch angekündigt,¹⁶⁶⁰ wobei es sich um Leibowitz' musiktheoretisches Werk *Traité de la composition avec douze sons* handelte und welches bis zum heutigen Tag unveröffentlicht blieb.

Des Weiteren war eine vierwöchige Konzerttournee durch die USA konzipiert, die durch Saint Louis, San Diego und Denver hätte führen sollen. Leibowitz hatte den Vertrag dafür am 4. August 1972 unterzeichnet. Das Programm hätte folgendermaßen ausgesehen: *Symphonie in g-moll KV 550* von Mozart, *Coriolan-Ouverture*, *VI. und VII. Symphonie* von Beethoven, *IV. Symphonie* von Schumann, *I. Symphonie* von Brahms, die *Orchesterstücke op. 6* von Berg, die *Orchestervariationen op. 30* von Webern, die *Orchesterlieder op. 22* von Schönberg und noch einige weitere Klavierkonzerte. Leibowitz hatte sich schon sehr darauf gefreut, zudem hätte er das Geld dringend benötigen können.¹⁶⁶¹

Für die Monate März und April 1973 waren wieder Auftritte in Italien – eine Tournee durch Rom, Bologna, Reggio Emilia, Florenz und Modena¹⁶⁶² – geplant, bei denen Leibowitz und seine Tochter Cora gemeinsam den *Pierrot lunaire* aufführen hätten sollen.

Im Spielplan der folgenden Saison sollten im Pariser Radio *Le Sacre du Printemps* von Strawinsky und Leibowitz' Oper *Les Espagnols a Venise* unter seiner Leitung wiedergegeben werden.¹⁶⁶³ Und auch für seine letzte Oper *Todos Caeran*, die Leibowitz noch fertig stellen konnte, waren Aufführungen für die

¹⁶⁶⁰ Brief von Fritz Hennenberg an Leibowitz, Leipzig, 12.5.1972, PSS, RL, Mikrofilm 088-2029.

¹⁶⁶¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.8.1972, AdK, PDA 1.74.2062.8.; vgl. auch Brief von Leibowitz an Mary Jo van Ingen, 21.6.1972 PSS, RL, Mikrofilm 089-0759.

¹⁶⁶² Brief von Leibowitz an Mary Jo van Ingen, Paris, 21.6.1972 PSS, RL, Mikrofilm 089-0759.

¹⁶⁶³ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 11.3.1972, AdK, PDA 1.74.2062.4.

Saison 1974/1975 in Straßburg, Lyon und Grenoble in Planung gewesen.¹⁶⁶⁴ Der Korrespondenz nach zu schließen, hätte sich auch Leibowitz' langjähriger Wunsch einer Stelle in den USA – einer leitenden Funktion eines eigenen Orchesters und eine Gastprofessur¹⁶⁶⁵ – erfüllen sollen. Kolisch konnte er noch Anfang Juni 1972 darüber berichten:

Jetzt muss ich dir aber etwas erzählen was Dich wahrscheinlich freuen wird. Vor einigen Wochen bekam ich ein Angebot aus Normal, Illinois um dort vom September 73 ab das Community Orchestra und die Universität (Illinois State) Symphony zu leiten. Ich habe es sofort angenommen. Jetzt haben mich die Leute schon für dieses Jahr (29. X. 72) eingeladen (damit wir auch alles besprechen können). Was sagst Du dazu? Natürlich werde ich diese Gelegenheit auch dazu gebrauchen um etwas zu Euch zu kommen (entweder bei der Heim- oder Rückreise), wenn es Euch recht ist.¹⁶⁶⁶

Leibowitz führte zu diesem Engagement noch Mitte Juni Gespräche in Paris mit den dafür verantwortlichen Personen.¹⁶⁶⁷ Unglücklicherweise konnten all diese Projekte nicht mehr realisiert werden, da René Leibowitz unerwartet verstarb. Tatsächlich hatte er bereits all seine Unterlagen und Papiere geordnet, sein Buch *Traité de la composition avec douze sons*¹⁶⁶⁸ beendet und seine Oper *Todos Caeran* fertiggestellt.

Aufgrund des Rückzugs der letzten Jahre von seinen Freunden, kam die Vermutung auf, dass Leibowitz schon kränker war als angenommen. Mary Jo van

¹⁶⁶⁴ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 4.8.1972, AdK, PDA 1.74.20628.

¹⁶⁶⁵ Brief von Mary Jo van Ingen an Rudolf u. Lorna Kolisch, o.O., 27.12.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁶⁶ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 3.6.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁶⁷ Brief von Leibowitz an Kolisch, Paris, 4.8.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁶⁸ Vgl. dazu Wilbur OGDON, Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2.1 (Oktober 1977), S. 34 f.

Ingen, die bis zuletzt mit Leibowitz in sehr gutem Kontakt stand, gibt darüber Aufschluss:

In a very long range way, he was always organized for his death. But this is something else. Not only were all his papers in order, but he finished his last book, finished his 5th opera, Todos Caeran (both the title and the last words of the chorus, Espoir, Desespoir, are of some significance), and only left two movements of what he had already mentioned would be his last Quartett. I don't think he wanted to live to be 60 but, knowing René, I find this normal. He was not an invalid, and in no way different than usual, but, as they say in the State, he was ready.¹⁶⁶⁹

Als Paul Dessau vom Tod seines langjährigen Freundes erfuhr, notierte er folgende Worte in sein Notizbuch: „René ist am 26.8.1972 [sic!] gestorben. Ich bin sehr traurig. Meine Warnung kam zu spät. – Man wird sich wahrscheinlich jetzt seiner Arbeiten erinnern! So ist es!“¹⁶⁷⁰

Dessau bezog sich darin auf Leibowitz' umfassendes Werk von 92 Kompositionen, das alle Arten des kompositorischen Oeuvre enthält wie fünf Opern, Orchesterwerke, Chorwerke, Vokalwerke für Solisten, zahlreiche Stücke der Kammermusik und Klaviermusik, die mit wenigen Ausnahmen als Faksimiles der Reinschrift bei *Mobart Music Publication* in New York erschienen sind.¹⁶⁷¹ Leibowitz' Beschäftigung mit dem Orchester veranlasste ihn zudem zu zahlreichen Orchesterbearbeitungen anderer Komponisten wie von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Franck, Mussorgsky, Bizet und Schönberg. Bis zu seinen

¹⁶⁶⁹ Brief von Mary Jo van Ingen an Rudolf u. Lorna Kolisch, o.O., 27.12.1972, RKP (bMS Mus 195), HL, HU.

¹⁶⁷⁰ Paul Dessau, Notizbuch 1963-1977, in: Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“, a.a.O., S.131.

¹⁶⁷¹ LEIBOWITZ, Musikmanuskripte, a.a.O., S.5.

letzten Lebensjahren hatte Leibowitz neben seinen großen musiktheoretischen Werken auch zahlreiche Artikel für Zeitschriften wie beispielsweise *Le Temps Modernes*, der *Nuova Rivista Musicale Italiana (Torino)*, *L'Approdo musicale (Torino)* oder für das chilenische Blatt *Revista Musical Chilena* verfasst und Vorträge gehalten, die ebenfalls in Form von Artikeln erschienen sind.¹⁶⁷² Und nicht zu vergessen ist das weitgefächerte Repertoire als Dirigent, das Leibowitz in Form von Platteneinspielungen der Nachwelt hinterlassen hat.

10. NACHBETRACHTUNG

Nach seinem Tod wurde das Schaffen von René Leibowitz in Tageszeitungen wie etwa der *Neuen Züricher Zeitung*,¹⁶⁷³ *France-Soir*, *Le Monde*¹⁶⁷⁴ oder der *New York Times* gewürdigt. Den Berichten war gemeinsam, dass trotz der Fülle von Leibowitz' Aktivitäten im Bereich der Musik, darin vor allem seine Bedeutung, die er bei der Vermittlung der Dodekaphonie in der europäischen Nachkriegszeit einnahm sowie sein musiktheoretisches Werk hervorgehoben wurden. Als Beispiel sei hier der Nachruf der Musikwissenschaftlerin und Journalistin Joan Peyser angeführt, der am 10. September 1972 in der *New York Times* erschienen war und in dem sie angab: „Leibowitz had successfully opened the road to European adoption of dodecaphony.“¹⁶⁷⁵ Wenn die Zeitschrift *Music and Musicians* ihren

¹⁶⁷² Vgl. dazu Reinhard KAPP, Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz, in: *Musiktheorie* 2.3 (1987), S. 275-283.

¹⁶⁷³ René Leibowitz +, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31.7.1972, MMM.

¹⁶⁷⁴ Jacques Lonchamp, Mort du compositeur René Leibowitz, in: *Le Monde*, 30.8.1972, MMM.

¹⁶⁷⁵ PEYSER, René Leibowitz 1913-72, *The New York Times*, 10.9.1972.

Artikel über Leben und Schaffen von Leibowitz mit dem Satz „He will be remembered as an influential teacher, an impassioned polemicist and a significant writer“¹⁶⁷⁶ beendet, ist das bezeichnend für die Art und Weise, wie Leibowitz' Tätigkeiten in der Öffentlichkeit bis heute rezipiert werden. Doch wie in der Biographie explizit dargestellt, umfasste sein Schaffen weit mehr als das, was sowohl von seinem persönlichen Umfeld als auch von Schülern und Musikwissenschaftlern wahrgenommen wurde.

Schüler erinnern sich an sein elegantes Erscheinungsbild, an seine freundliche, warmherzige und geduldige Umgangsweise, eine großzügige Persönlichkeit, die neugierig war und gerne zu diskutieren pflegte. Von den Freunden wurde Leibowitz als facettenreicher charismatischer und geselliger Kosmopolit beschrieben, der es verstand, sein Umfeld in seinen Bann zu ziehen und gleichzeitig eine sehr sensible Seite hatte. Dieser Umstand manifestierte sich nachweislich in seinem Freundes- und Bekanntenkreis, zu dem neben dem Schönberg-Zirkel Persönlichkeiten wie Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Daniel-Henry Kahnweiler, Raymond Queneau, Georges Bataille, Pablo Picasso, Andre Masson, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, Georges Limbour, Maurice Merleau-Ponty, Theodor W. Adorno oder Art Simmons zählten. Leibowitz war wie die meisten französischen Intellektuellen politisch links orientiert. Musiker schätzten ihn als gründlichen und tiefgehenden Künstler, seine strenge und genaue Interpretationsweise, der gründliche Analysen vorausgingen.

Claude Lévi-Strauss, der mit Leibowitz viele Konzert- und Operaufführungen besuchte und dem Leibowitz im Jahr 1964 seine *Toccata op. 62* für Klavier

¹⁶⁷⁶ BS, René Leibowitz, *Music and Musicians*, November 1972, MMM.

gewidmet hatte, fand die unter der Leitung von Leibowitz entstandene Gesamtaufnahme der Beethoven-Symphonien exemplarisch, in der Leibowitz Beethoven von dessen „Emphase, von diesem zu viel-- wie alle Dirigenten es tun“, befreit hatte. Für Lévi-Strauss war Leibowitz ein extrem bedingungsloser Partitur-Leser, der den unbedingten Willen hatte nichts hinzuzufügen, nichts zu verbiegen, sondern der versuchte, in möglichst perfekter Art und Weise Vollziehender und Sprecher des Komponisten zu sein.¹⁶⁷⁷

In seiner Eigenschaft als ernsthafter und tiefgehender Musiker war jede von Leibowitz geleitete Aufführung das Resultat einer genauen Vorbereitung. Die Beethoven Aufnahmen wurden von dem italienischen Musikwissenschaftler Luigi Rognoni noch Jahre später als die besten aller existierenden Aufnahmen bezeichnet.¹⁶⁷⁸ Darüber hinaus würdigte man seine Beschäftigung mit Komponisten, die im damaligen Konzertrepertoire noch kaum präsent waren wie zum Beispiel Jacques Offenbach, dessen Wert von Leibowitz schon damals erkannt, aber für dessen Aufnahmen er unglaublich kritisiert wurde. Mittlerweile zählt Offenbach zum Repertoire anerkannter Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt oder Georges Prêtre und seine Werke gelangen weltweit zur Aufführung.

Beachtung fand auch die Tatsache, dass Leibowitz herkömmliche Traditionen der Interpretation zugunsten neuer Erkenntnisse in Tempifragen abgelehnt hat wie auch im Falle der Kompositionen Schuberts.¹⁶⁷⁹ Diese Überlegungen hielt Leibowitz in

¹⁶⁷⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

¹⁶⁷⁸ Luigi Rognoni, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

¹⁶⁷⁹ Heinz-Klaus METZGER, in: Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, a.a.O.

schriftlicher Form etwa in *Le Compositeur et son double* fest und setzte sie zudem praktisch, also innerhalb seiner Dirigate, um.

Außergewöhnlich ist weiters der Stellenwert des dramatischen Schaffens, den dieser im Oeuvre von Leibowitz einnimmt. Leibowitz hat fünf Opern geschrieben, was für einen Komponisten des 20. Jahrhunderts durchaus ungewöhnlich war: *La nuit close* op. 17 (1947-1950), *Circulaire de minuit* op. 30 (1952-1953), *Les espagnols à Venise* op. 60 (1963), *Labyrinthe* op. 85 (1968-1969) und *Todos Caeran*. Seine Liebe zur Oper manifestierte sich ferner in Büchern, die er über diese musikalische Gattung verfasst hatte; zum einen in dem 1957 erschienenen *Histoire de l'opéra*,¹⁶⁸⁰ bei dem ein großer Teil der Aufsätze über Opernkomponisten und die Operngeschichte im Allgemeinen während des Kriegs entstanden war und bei dem Leibowitz vor Erscheinen des Buches im Jänner 1957 noch einige Artikel hinzugefügt hatte. Darin enthalten sind zahlreiche Aufsätze, die ausgehend von Monteverdi einen Bogen über Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Donizetti, Offenbach, Verdi, Bizet bis hin zu Debussy, Schönberg und Berg spannen.¹⁶⁸¹ Zum anderen in *Les fantômes de l'opéra*, welches erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde.

Ein Grund, wieso die von Freunden und Musikern gleichermaßen geschätzten Qualitäten von Leibowitz trotz seiner unumstrittenen Leistung für die Entwicklung auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in so geringer Weise rezipiert wurde, liegt in den Konditionen, die Leibowitz im damaligen Pariser Musikleben vorgefunden hatte, auch in seinem Verhalten. Leibowitz war eine sehr zurückhaltende und höfliche Person, die – wenn überhaupt – nur seinen allerengsten

¹⁶⁸⁰ LEIBOWITZ, *Histoire de l'opéra*, Paris 1957.

¹⁶⁸¹ Brief von Leibowitz an Dessau, Paris, 25.1.1957, AdK, PDA 1.74.2047.1.

Freunden gegenüber seine persönlichen Belange mitteilte. Der widersprüchliche Eindruck, der von Leibowitz nach seinem Tod entstanden ist, wurde nicht zuletzt auch durch zahlreiche unterschiedliche Biographien hervorgerufen, die von Leibowitz Zeit seines Lebens nicht kommentiert worden waren. Sich selbst nicht allzu wichtig nehmend, tangierte es Leibowitz einerseits wenig, was andere über ihn dachten, andererseits war er durch seine Arbeit und den Einsatz für Schönberg viel zu beschäftigt, um sich darum zu kümmern. Die Tatsache, dass Leibowitz' eigene Werke Zeit seines Lebens wenig aufgeführt wurden, lag auch daran, dass er es aufgegeben hatte sich zu „promoten“ und dass auch niemand anderer diese Aufgabe übernommen hatte.

In erster Linie kümmerte er sich um Aufführungen anderer Komponisten, für deren Werk er sich vehement einsetzte. Dieser Einsatz betraf nicht nur Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, sondern auch Erich Itor Kahn, Leopold Spinner, Erich Schmid, Paul Dessau und viele mehr. Wie aus der Biographie hervorgeht, ging Leibowitz nur auf Konfrontation zu Gunsten von Aufführungen. Mit diesem Einsatz sowie mit der Forderung, seine Ideale in der Musik auch umzusetzen, war Leibowitz für die Veranstalter ein äußerst eigenständiger und somit unbequemer Künstler, der sich damit in Paris rasch in die Außenseiterposition katapultierte. In den letzten Jahren seines Lebens schien Leibowitz den zermürbenden Kampf gegen immer gleichbleibende Störfaktoren aufgeben zu haben und zog es vor, sich seiner Arbeit zu widmen.

Das höchste Ideal für ihn war sicherlich Arnold Schönberg, der in seiner Person und in seinem künstlerischen Schaffen eine Art Ersatzvater oder möglicherweise einen Religionsersatz verkörperte: „Und so ist es meine größte Sehnsucht – die ich

nie aufgeben werde – Ihnen würdig zu sein und vielleicht auch – wenn nur in bescheidenem Masse – Ihnen zu ähneln.¹⁶⁸² Und auch dem Schlusswort von *Schönberg und seine Schüler* ist deutlich der Stellenwert, den Schönberg bei Leibowitz eingenommen hat, zu entnehmen:

Aus diesem Zusammenbruch ragt allein die strenge und leuchtende Gestalt Arnold Schönbergs hervor, umgeben von seinen getreuen und nicht weniger leuchtenden Schülern Alban Berg und Anton Webern. Diese Männer, deren ganzes Leben nichts als Liebe und Verehrung der wahren musikalischen Werte, absolute Nichtbeachtung und Ablehnung der Mittelmässigkeit gewesen ist, können nur denen als Beispiel dienen, denen das Streben nach der Wahrheit an sich über die Befriedigung des eigenen Gefallens wie des Publikums geht.¹⁶⁸³

Diese Sichtweise erklärt, wieso sich Leibowitz nicht für seine eigenen Werke eingesetzt hatte: die Suche nach der musikalischen Wahrheit, nach seinem eigenen Weg machte es ihm unmöglich, sich auf Dauer um Reaktionen von Verlegern, Veranstaltern oder dem Publikum zu kümmern, da er es ganz einfach nicht als seine Aufgabe betrachtete. Nach Schönbergs Tod hatte Rudolf Kolisch die Rolle des väterlichen Freundes, einer höheren Instanz im Leben von Leibowitz, übernommen.

Leibowitz war demnach eine umfassend kulturell gebildete Persönlichkeit, gleichwohl im Bereich der Literatur und Philosophie wie auch der bildenden Kunst. Er verfügte über eine hohe Intelligenz, er war ein Familienmensch, ein guter Freund, vor allem aber war er jemand, für den das Zentrum seines Lebens die Musik war und der sowohl von der Zweiten Wiener Schule als auch durch seine Affinität zum Surrealismus geprägt war. Sein Lebensinhalt war die Musik und

¹⁶⁸² Brief von Leibowitz an Schönberg, Paris, 26.7.1947, zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

¹⁶⁸³ LEIBOWITZ, Schönberg und seine Schüler, unveröffentlichtes Typoskript, a.a.O., S. 311.

deren Wirklichkeit zu ergründen, war sein höchstes Ziel. Leibowitz stand in einem unentwegten Schaffensprozess, der durch ständige Weiterentwicklung geprägt war und der keineswegs Anspruch auf Perfektion stellte. Das folgende Zitat seines Freundes Paul Dessau, in dem er Leibowitz' „Lebensmotor“ beschrieb, trifft den Lebensinhalt und dessen Schaffen zutreffend: „Sein [Leibowitz'] einziges Tun und Denken ist Musik.“¹⁶⁸⁴

Dieser Wirklichkeit und diesem „Tun“ von René Leibowitz weiter nachzugehen und zu ergründen, wird in Zukunft Aufgabe der Musikwissenschaft sein.

¹⁶⁸⁴ Ebd.

11. BIBLIOGRAPHIE

Quellen

Archive und Sammlungen

Arnold Schönberg Center, Wien

Arnold Schönberg: Brief von Paul Dessau vom 24.7.1941, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Arnold Schönberg: Brief von Erich Itor Kahn vom 11.9.1944, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] Collection).

Arnold Schönberg: Korrespondenz mit Rudolf Kolisch von 11.1.1948 bis 17.2.1948; zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] Collection).

Korrespondenz Arnold Schönberg/Leibowitz; zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection])/zitiert nach der Kopie im ASC (University of Michigan [Ann Arbor]Collection).

Arnold Schönberg: Korrespondenz mit Kurt List von 1.11.1948 bis 20.12.1948, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Arnold Schönberg: Brief von Josef Rufer vom 19.5.1949, zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection]).

Arnold Schönberg: Korrespondenz mit Ross Russel von 3.1.1950 bis 18.3.1950; zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] MD [Arnold Schoenberg Collection])

Arnold Schönberg: Korrespondenz mit Alfred Schlee von 9.4.1949 bis 27.10.1949; zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] Collection)

Arnold Schönberg: Korrespondenz mit Louis Stanley von 20.4.1949 bis 12.4.1950; zitiert nach der Kopie im ASC (LOC [Washington DC] Collection),

Gertrud Schönberg: Korrespondenz mit Leibowitz von 15.7.1951 bis 12.6.1964; zitiert nach der Kopie im ASC (Schoenberg [Gertrud] Collection).

(Korrespondenzen, als Scans abrufbar unter URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=365&Itemid=324&lang=de (3.5.2010)).

Ernst-Krenek-Institut, Krems an der Donau

Korrespondenz Leibowitz/Ernst Krenek; Signatur 18/36.

Historisches Archiv der Universal Edition A.G., Wien

©Mit freundlicher Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien.

Korrespondenz Leibowitz/Universaledition Wien

Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD)

Korrespondenz Leibowitz/Wolfgang Steinecke

Pressearchiv der Jahre 1948, 1949, 1953, 1955, 1956, 1957.

Médiathèque Musicale Mahler, Paris

Fonds Max Deutsch

Leibowitz: Korrespondenz mit Max Deutsch vom 19.12.1944 und Brief, undatiert.

Fonds Maurice Fleuret

Leibowitz: Korrespondenz mit Maurice Fleuret von 20.7.1968 bis 11.10.1968.

Maurice FLEURET, Schoenberg à Lyon (vaut le détour), in: *Le nouvel Observateur* 117, 17.2.1967.

DERS., Des jeunes trop pressés, in: *Le nouvel Observateur* 199, 2.9.1968.

Fonds Claude Helffer

Leibowitz: Korrespondenz mit Claude Helffer von 1.9.1949 bis 13.5.1950.

Fonds Charles Koechlin

Leibowitz: Korrespondenz mit Charles Koechlin von 3.11.1944 bis 14.11.1944.

Pressearchiv

José BRUYR, Rencontre avec René Leibowitz, in: *Le Guide du concert et du Disque* 36.100 (3. Februar 1956), S. IV.

BS, René Leibowitz, *Music and Musicians* (November 1972).

Martine CADIEU, Entretien avec René Leibowitz, in: *Les Lettres Françaises*, 25.2.1970.

Louis DANDREL, A la maison de la culture de Grenoble. Création d'un opéra bouffe de René Leibowitz, in: *Le Monde*, 1.2.1970.

René Leibowitz +, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31.7.1972.

Jacques LONCHAMPT, Mort du compositeur René Leibowitz, in: *Le Monde*, 30.8.1972.

Rouge et noir. Deux grandes créations Lyrique. Les Espagnols à Venise de René Leibowitz, in: *Journal d'information de la maison de la culture de Grenoble* 14 (Jänner 1970), S.4.

Robert SIOHAN, La Musique, Spectacle Schoenberg à Lyon, 5.3.1969.

Musiksammlung der ÖNB, Wien

Wilbur OGDON, Series and Structure: An Investigation into the purpose of the twelve-note row in selected works of Schoenberg, Webern, Krenek and Leibowitz, PH.D., Indiana University 1955, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan; Signatur MF 1282.

Paul Dessau Archiv (Akademie der Künste, Berlin)

Korrespondenz Leibowitz/Paul Dessau; Signatur von 1.74.2040 bis 1.74.2063, von 1.74.1879 bis 1.74.1893.

Mary Jo Leibowitz: Korrespondenz mit Paul Dessau von 30.11.1959 bis 3.3.1979; Signatur 1.74.2039.

Paul Dessau: Korrespondenz mit Françoise Leibowitz von 23.2.1938 bis 2. 11. 1939; Signatur 1.74.1877.

Paul Dessau: Korrespondenz mit Pierre H. Andler, undatiert [um 1943-1948]; Signatur 1.74.1804.

DERS.: Korrespondenz mit American Consul General, Marseille von 9. 11. 1940 bis 19.11.1940; Signatur 1.74.1803.

DERS.: Korrespondenz mit Arnold Schönberg von 2.3.1940 bis 27.12.1941.

Françoise Leibowitz: Korrespondenz mit Paul Dessau von 25. 1. 1945 bis 7. 3. 1947; Signatur 1.74.2038.

DIES.: Korrespondenz mit René Leibowitz vom 1.10.1940; Signatur 1.74.2072.

Paul Sacher Stiftung, Basel*Sammlung René Leibowitz*

Korrespondenz Leibowitz/Konzertdirektion Hans Adler; Mikrofilm 089-0492.

Korrespondenz Leibowitz/Theodor W. Adorno; Mikrofilm 088-0046 - 142.1-0001.

Korrespondenz Leibowitz/Hans Erich Apostel; Mikrofilm 142.1-0064.

Korrespondenz Leibowitz/George Avakian; Mikrofilm 142.1-007.

Korrespondenz Leibowitz/Samuel Bächli; Mikrofilm 088-0245.

Korrespondenz Leibowitz/Henry Barraud; Mikrofilm 142.1-0098.

Korrespondenz Leibowitz/Klaus Bernbacher; Mikrofilm 142.1-0110.

Korrespondenz Leibowitz/Paul Camerlo; Mikrofilm 088-0508.

Korrespondenz Leibowitz/ Edward Clark; Mikrofilm 088-0802.

Korrespondenz Leibowitz/Frederic Cohen; Mikrofilm 088-0863

Korrespondenz Leibowitz/Aaron Copland; Mikrofilm 088-0907.

Korrespondenz Leibowitz/ Boris de Schloezer; Mikrofilm 090-1382.

Korrespondenz Leibowitz/Peter Dellheim; Mikrofilm 088-0999.

Korrespondenz Leibowitz/Hanns Eisler; Mikrofilm 088-1446.

Korrespondenz Leibowitz/Hanns Jelinek; Mikrofilm 088-2215.

Korrespondenz Leibowitz /Joshua Leibowitz; Mikrofilm 089-0757

Korrespondenz Leibowitz/Charles Gerhard; Mikrofilm 088-1706

Korrespondenz Leibowitz/Fritz Hennenberg; Mikrofilm 088-2029.

Korrespondenz Leibowitz/Richard Hoffmann;Mikrofilm 090-2378.

Korrespondenz Leibowitz/Hanz Werner Henze; Mikrofilm 088-2034

Korrespondenz Leibowitz/Hans Keller; Mikrofilm 089-0218.

Korrespondenz Leibowitz/Walter Klien; Mikrofilm 089-0239.

Korrespondenz Leibowitz/Rudolf Kolisch Mikrofilm 089-0252,142.1-0408.

- Korrespondenz Leibowitz/Ernst Krenek; Mikrofilm 089-0529
- Korrespondenz Leibowitz/Henry-Louis de La Grange; Mikrofilm 089-0567.
- Korrespondenz Leibowitz/Warren Langlie; Mikrofilm 089-0611
- Korrespondenz Leibowitz/Mary Jo Leibowitz; Mikrofilm 089-0759
- Korrespondenz Leibowitz/Hermann Leeb; Mikrofilm 089-0651.
- Korrespondenz Leibowitz/S. Levet; Mikrofilm 089-1269.
- Korrespondenz Leibowitz/Rolf Liebermann; Mikrofilm 089-1330.
- Korrespondenz Leibowitz/Kurt List; Mikrofilm 089-1521.
- Korrespondenz Leibowitz/Bruno Maderna; Mikrofilm 089-1619.
- Korrespondenz Leibowitz/ Riccardo Malipiero; Mikrofilm 089-1803.
- Korrespondenz Leibowitz/Bram Martin; Mikrofilm 089-1928
- Korrespondenz Leibowitz/Alma Mastrangelo; Mikrofilm 089-1977.
- Korrespondenz Leibowitz/Erich Schmid; Mikrofilm 090-1492.
- Korrespondenz Leibowitz/Artur Holde; Mikrofilm 088-2112.
- Korrespondenz Leibowitz/Michael Mann; Mikrofilm 089-1831.
- Korrespondenz Leibowitz/Wilbur Ogdon; Mikrofilm 090-0587.
- Korrespondenz Leibowitz/Hansjörg Pauli; Mikrofilm 090-0691.
- Korrespondenz Leibowitz/Willi Reich; Mikrofilm 090-1021.
- Korrespondenz Leibowitz/Robert Ruthenfranz; Mikrofilm 090-1335.
- Korrespondenz Leibowitz/Alfred Schlee; Mikrofilm 090-1376.
- Korrespondenz Leibowitz/Artur Schnabel; Mikrofilm 090-1512.
- Korrespondenz Leibowitz/Gertrud Schoenberg, Mikrofilm; 090-1803.
- Korrespondenz Leibowitz/Wolfgang Steinecke; Mikrofilm 090-2492.
- Korrespondenz Leibowitz/Edward Steuermann; Mikrofilm 091-0090.
- Korrespondenz Leibowitz/Tristan Tzara; Mikrofilm 091-0470.
- Korrespondenz Leibowitz/ Leonard Stein und Marie D. Molls-Stein; Mikrofilm 090-2378
- Korrespondenz Leibowitz/Bernd Aloys Zimmermann; Mikrofilm 091-0955.
- Biographien Leibowitz:
- René Leibowitz, Maschinschriftlicher Lebenslauf mit handschriftlichen Ergänzungen, undatiert. Mikrofilm 144.1-1154.
- Textmanuskripte von RL und Zweitverfassern:
- Artur HOLDE, Interview mit René Leibowitz. Französisches und deutsches Musikleben, in: *Welt der Musik*, S. 14, Mikrofilm 144.1-1021.
- Textmanuskripte über René Leibowitz
- G. H. P., Pariser dirigiert weiter, in: *Berliner Kurier*, 4.10.1964; Mikrofilm 144.1-1145.
- Harold C. SCHOENBERG, Records, in: *The New York Times*, 7.2.1954, Mikrofilm 144.1-1148.
- Leibowitz Reviews; Mikrofilm 144.1-1140.
- Dispositionen und Musikbeispiel für Kurse
- Dirigierkurs in Caracas, 19..?; Mikrofilm 206-0386.

Kompositionskurs auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1955;
Mikrofilm 206-0459.

Sammlung Igor Strawinsky

Leibowitz: Korrespondenz mit Igor Strawinsky von 8.12.1947 bis 23.8.1956,
Mikrofilm 097-1026.

Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main

Korrespondenz Leibowitz/Theodor W. Adorno, Signatur 877/1 bis 877/58.

The Houghton Library, Harvard College, Cambridge, MA

Kolisch Collection:

Korrespondenz Leibowitz/Rudolf Kolisch; Signatur bMS Mus 195 (484-485; 1147-
1148; 1414-1415; 1423; 1558; 2198).

The Library of Congress, Music Division, Washington D.C.

Edward and Clara Steuermann Collection

Korrespondenz Leibowitz/Edward und Clara Steuermann; Signatur ML 31.S7,
Box 5.

The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, New York

Erich Itor Kahn Papers: Series I: Correspondence 1914 -1995

Korrespondenz Leibowitz/Erich Itor und Frieda Kahn 1937-1987; Signatur PB 90-
26, b 13 fl.

Il Fondo Leibowitz, Bologna (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo)

Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung

René Leibowitz, Schönberg und seine Schüler (unveröffentlichtes Typoskript,
Registrierummer „Leibowitz 001“)

Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung

Nachlass Erich Schmid

Korrespondenz Leibowitz/Erich Schmid; Signatur Mus NL 37 : III : A 22.1-22.11.

Herder-Institut Marburg, Dokumentensammlung

„Rigasches Adressbuch“ der Jahre von 1901 bis 1914.

Interviews

Nachstehende Personen standen für Interviews und mündliche Stellungnahmen zur Verfügung:

Vinko Globokar
Gérard Gubisch
Cora Leibowitz
Mary Jo van Ingen

Tonaufnahmen

Rundfunkaufnahme des Radiosenders „France Culture“ über René Leibowitz, organisiert von Humbert Camerlo, Kongresszentrum Angers, 1984.

Schriften René Leibowitz' (in zeitlicher Anordnung)

Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical, Paris 1947.
Qu'est-ce que la musique de douze sons ? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern (1947), Liège 1948.
Schoenberg and his School. The contemporary stage of the language of music, engl. Übersetzung v. Dika Newlin, New York 1949.
Introduction de la musique de douze sons. Les Variations pour Orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg, Paris 1949.
L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique. Préface de Jean-Paul Sartre, Paris 1950.
Possibilités de l'opéra. Reflexions sur la musique dramatique sub una specie, Liège, 1950.
L'Evolution de la musique. De Bach à Schoenberg, Paris 1951.
Histoire de l'opéra, Paris 1957.
(Zus. mit Konrad WOLFF) Erich Itor Kahn. Un grand représentant de la musique contemporaine, Paris 1958.
(Zus. mit Jan MAGUIRE) Thinking for orchestra. Practical exercises in orchestration, New York 1960.
Schoenberg, Paris 1969.
Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale, Paris 1971.
Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique, Paris 1972.

Periodika René Leibowitz'

Alban Berg's Five Orchestral Songs: after post-card texts by Peter Altenberg, Op.4, in: *The Musical Quaterly* 34.4 (1948), S. 487-511.

- Apologie der Romantik, in: *Melos* 12.21 (Dezember 1954), S. 337-339.
- Arnold Schoenberg's Survivor from Warsaw or the Possibility of „Committed“ Art, in: *Horizon* 20.116 (1949), S. 122-131.
- Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine, in *Les Temps Modernes* 3.1.25 (Oktober 1947), S. 705-731; dt. Übersetzung in: Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik, in: Béla Bartók, hg. v. Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 22), München 1981, S.11-38.
- Besuch bei Arnold Schönberg (zum 75. Geburtstag des Komponisten am 13. September 1949), in: *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949), S. 324-328.
- Bilan de fin d'année musicale, in: *L'Arche* 18/19 (August/September 1946), S.180-183.
- Darius Milhaud, in: *Les Temps Modernes* 1.1.4 (Januar 1946), S. 751-755.
- Der Komponist Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, Sonderdruck aus: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag (1963), S. 355-359.
- Ein Brief aus Hollywood, in: *Stimmen* 1.7 (1948), S. 213-216.
- Festival Mozart a l'Orchestre National, in: *L'Arche* 2.10 (1945), S. 153 -157.
- l silenzio di Edward Steuermann, in: *L'Approdo Musicale*, Torino 19.20 (1965), S. 229-232.
- Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale, in: *Les Temps Modernes* 1.2.7(April 1946), S. 1320-1326.
- Innovation and Tradition in Contemporary Music I. The Traditional Significance of the Music of Arnold Schönberg, in: *Horizon* 15.85 (Januar 1947), S. 282-293.
- Innovation and Tradition in Contemporary Music II. The tragic Art of Anton Webern, in: *Horizon* 15.88 (Mai 1947), S. 282-293.
- Innovation and Tradition in Contemporary Music III. Alban Berg or the seduction to Truth, in: *Horizon* 16.91 (August 1947), S. 140-152.
- L'actualité musicale, in: *L'Arche* 2 (1945), S. 114-118.
- L'art tragique de William Faulkner, *Cahiers du Sud* 27 (November 1940), S. 502-508.
- L'édition musicale, in: *Critique* 5.35 (1949), S. 373-375.
- La musicologie-est-elle possible?(I), in: *Critique* 4/2 (1948), S. 986-1000.
- La musique moderne à Kranichstein. La dixième manifestation des cours de vacances de Darmstadt, in : *Allemagne d'aujourd'hui* 4 (1955), S.61-64.
- La Musique. Bela Bartok, in: *L'Arche* 12, S. 125-128.
- La Musique. Anton Webern, in: *L'Arche* 11 (1945), S. 130-134.
- La Musique, in: *Esprit* 7.2.79 (1939), S. 140-143.
- La Musique. Concert Bruno Walter, in: *Esprit* 7. 1 (1938/1939), S. 460-463.
- La Musique, in: *Esprit* 6.67 (1937/38), S. 138-140.
- La Musique. Concert de l'Orchestre philharmonique. Concert de la Schola cantorum, in: *Esprit* 6. 2.68 (1938), S. 281-284.

- La Musique. Dialogue sur Strawinsky, Sérénade: Festival Strawinsky, in: *Esprit* 6.70 (1938) S. 583-587.
- La Musique, Propos sur le Musicien, in: *Esprit* 8 (1940), S. 247-252.
- La Musique. Un festival Debussy-Schoenberg. Ce soir à la salle du Conservatoire, in: *Combat*, 18.11.1944.
- Le musicien engagé, *Les Temps Modernes*, in: 4.2.40 (Februar 1949), S.322-339.
- Le silence d'Anton Webern, in: *Labyrinthe* 2.14 (1945), S. 14.
- LEIBOWITZ/Rudolf KOLISCH, Aufführungsprobleme im Violinkonzert von Beethoven, Rundfunksendung von 1964, hg. v. Regina BUSCH, Károly CSIPAK u. Reinhard KAPP, in: *Musica* 33.2 (März/April1979), S. 148-155.
- Les fondements de l'opéra romantique (A propos d'une exécution du Freischütz de Weber), in: *Les Temps Modernes* 4/1, Nr. 34 (Juli 1948), S. 335-360.
- L'Ode à Napoléon Bonaparte (Poème de Lord Byron. Musique d'Arnold Schoenberg) ou Le triomphe de la jeunesse dans la musique contemporaine, in: *L'Arche*. 3.22 (Dezember 1946), S. 123-131.
- Music chronicle: two composers: a letter from Hollywood, aus: *Partisan review* 15.3 (1948), S. 361-365.
- Musiques d'Amérique (Déracinement et implantation d'une tradition musicale), in: *Les Temps Modernes* 4.1.38 (November 1948), S. 804-822.
- Olivier Messiaen, in: *L'Arche* 2.9 (1945), S. 130-139.
- Prolégomènes à musique contemporaine I, in: *Les Temps Modernes* 1.1.2 (November 1945), S. 269-290.
- Prolégomènes à musique contemporaine II, in: *Les Temps Modernes* 1.1.3 (Dezember 1945), S. 420-441.
- Réflexions sur la musique contemporaine, in: *L'Arche* 20 (Oktober 1946), S. 105-111.
- Schoenberg et la théorie de l'harmonie, in: *Critique* 4.1 (1948), S. 422-428.
- Schönbergs Klavierkonzert, in: *Melos* 16.2 (Februar 1949), S. 44-48.
- Strawinsky ou le choix de la misère musicale, in: *Les Temps Modernes* 2.2. (1946), S. 1320-1336.
- Tempo and character in the music of Verdi, in: *Atti del III congresso internazionale di Studi Verdiani* (Parma 1974), S. 238-243.
- The Silence of Edward Steuermann, in: *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, hg. v. Clara STEUERMANN/David PORTER/Gunther SCHULLER, Lincoln/London 1989, S. 247-251
- Un nouveau genre musical? La musique de film, in: *Critique* 5.2 (1949), S. 501-510.
- Vérisme, véracité et vérité de l'interprétation de Verdi, in: *Atti del I. Congresso internazionale di Studi verdiani*, Venezia 31.7.-2.8.1966, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969.
- Webern und Mahler, in: *Darmstadt-Dokumente*, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S.106-109.

Sekundärliteratur

- Stella ADLER, Die Schule der Schauspielkunst, hg. v. Howard KISSEL, New York 2000.
- Theodor W. ADORNO, Briefe an die Eltern 1939-1951, hg. v. Christoph GÖDDE u. Henri LONITZ (Briefe und Briefwechsel 5), Frankfurt am Main 2003.
- Theodor W. ADORNO, Beethoven im Geist der Moderne, in: DERS., Musikalische Schriften 6, hg. v. Rolf TIEDEMANN u. Klaus SCHULTZ (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt am Main 1984, S. 535-538.
- Theodor W. ADORNO, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main¹ 2003.
- Christine ALBERT, Streitfall „Faustus“. Der Konflikt zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann um Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ unter Einbeziehung des vollständigen und kommentierten Briefwechsels zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann, Dipl. Wien 2002.
- Wolf-Dietrich ALBES, Albert Camus und der Algerienkrieg, die Auseinandersetzung der algerienfranzösischen Schriftsteller mit dem "directeur de conscience" im Algerienkrieg (1954 - 1962), Tübingen 1990.
- Juan ALLENDE-BLIN, Erich Ito Kahn, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN ((Musikkonzepte 85), München 1994.
- Aliette ARMEL, Michel Leiris, Paris 1997.
- Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg-Thomas Mann (1930 - 1951), hg. v. E. Randol SCHOENBERG, Wien 2009.
- Milton BABBITT, My Vienna Triangle at Wahington Square Revisited and Dilated, in: Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, hg. v. Reinhold BRINKMANN/Christoph WOLFF, Kalifornien 1999, S. 33-53.
- Alban BERG, Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen von Freunden, hg. v. Willi REICH, Zürich 1959.
- Jean BOIVIN, La classe de Messiaen, Paris 1995.
- Gianmario BORIO, Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer, in: Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg-Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten, hg. v. Andreas MEYER u. Ulrich SCHEIDERLE, Stuttgart 2001, S. 287-321.
- Pierre BOULEZ, Schönberg ist tot, in: *Melos* 2 (1974), S. 62-64.
- Pierre BOULEZ, André Schaeffner, Correspondance. 1954-1970, hg v. Rosângela PEREIRA DE TUGNY, Paris 1998.
- Dirk BUHRMANN, Arnold Schönbergs „Ode to Napoleon Buonaparte“ op.41 (1942), hg. v. Werner KEIL (Diskordanzen 11), Hildesheim/Zürich/New York 2002.
- Regina BUSCH, Leopold Spinner (Musik der Zeit 6), Bonn 1987.
- John CANARINA, Pierre Monteux. maître, Pompton Plains, NJ [u.a.] 2003.

- Mark CARROLL, Music and Ideology in Cold War Europe, hg. v. Arnold WHITTALL (Music in the Twentieth Century), Cambridge 2003.
- Mark CARROLL, Jean-Paul Sartre, René Leibowitz, and the Musician's Conscience, in: *Context. A Journal of Music Research* 22 (2001), S. 89-94.
- André CASANOVA, Parti-pris de la musique, in: *L'Arche* 3.15 (Mai 1946), S. 137-141.
- Charles CHAPLIN, Die Geschichte meines Lebens, Frankfurt am Main 1964,
- Valentina N. CHOLOPOVA/Jurij N. CHOLOPOV, Anton Webern. Leben und Werk, Berlin 1989.
- Aaron COPLAND, New York Times Book Review zu Schoenberg an his School, *New York Times*, 27.11.1949.
- André COEUYROY, Alban Berg in Paris, *Musikblätter des Anbruch* 10.5 (1928), S. 182.
- Richard CRAWFORD, America's Musical Life. A History, New York/London 2001.
- Hans CURJEL, Berichte aus dem Ausland: Zwölfton-Kongreß in Mailand, in: *Melos* 16.7.8 (Juli/August 1949), S. 213 -214.
- Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien, hg. v. Markus GRASSL u. Reinhard KAPP (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte), Wien/Köln/Weimar 1996.
- Simone DE BEAUVOIR, Memoiren einer Tochter aus gutem Hause, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Simone DE BEAUVOIR, Alles in Allem, Reinbek bei Hamburg 1974.
- Simone DE BEAUVOIR, Der Lauf der Dinge, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Paul Dessau, "Let's hope for the best". Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978, hg. v. Daniela REINHOLD (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 5), Hofheim 2000.
- Paul Dessau 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk, hg. v. Daniela REINHOLD (Stiftung Archiv der Akademie der Künste), Berlin 1995.
- Boris DE SCHLOEZER, Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale, Paris 1947.
- DERS., Entwurf einer Musikästhetik. Zum Verständnis von Johann Sebastian Bach, Hamburg-München 1964.
- Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, hg. v. Reinhold BRINKMANN u. Christoph WOLFF, Kalifornien 1999.
- Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden 1 (A-G), hg. v. Eberhard JÄCKEL, Peter LONGERICH u. Julius SCHOEPS, München-Zürich 1995.
- Herbert FLEISCHER, Musikkongress in Florenz, in: *ÖMZ* 4.8 (August 1949), S. 238 -239.
- Manfred FLÜGGE, Wider Willen im Paradies, Deutsche Schriftsteller im Exil in Sanary-sur-Mer, Berlin 2001².

- Claude FRANCIS u. Fernande GONTIER, Simone de Beauvoir. Die Biographie, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Lion FEUCHTWANGER, Der Teufel in Frankreich. Tagebuch 1940. Briefe, Berlin 2000¹
- Michael GARLEFF, Die baltischen Länder, Estland, Lettland, Litauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg 2001.
- Susanne GÄRTNER, La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns, Basel 1996.
- Susanne GÄRTNER: Pierre Boulez bleibt, aber bleibt auch René Leibowitz? in: *Basler Zeitung* 245, Mittwoch, 21. Oktober 1998, S. 45 u. 47.
- Susanne GÄRTNER: Komposition als klingende Analyse. René Leibowitz' Sonate op. 12 in ihrer Beziehung zu Weberns Variationen op. 27, in: *La Svizzera, terra d'asilo - Die Schweiz als Asylland* (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 19), Bern 2000, S. 319-335.
- Manuel GERVINK, Arnold Schönberg und seine Zeit, Laaber 2000.
- Antoine GOLEA, Rencontres avec Pierre Boulez: avec trois hors-texte, hg. von Martine CADIEU, Paris/Genf 1982.
- Peter GRADENWITZ, Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925-1933, Wien 1998.
- Arnold GREISSLE-SCHÖNBERG, Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis. Erinnerungen seines Enkels, Wien/Köln/Weimar 1998.
- Jeanpierre GUINDON, Sanary-sur-Mer - „Hauptstadt der deutschen Literatur“, in: Zone der Ungewissheit. Exil und Internierung in Südfrankreich 1933-1944, hg. v. Jacques GRANDJONC u. Theresia GRUNDTNER, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Anton HAEFELI, Die internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982.
- Claude HELFFER, Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 19.
- Hans-Werner HENZE, Das neue „Marienleben“, in: *Melos* 16.3 (März 1949), S.75-76.
- DERS., Reiselieder in böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995, Frankfurt am Main 2001.
- Oliver HILMES, Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel, München 2004.
- Theo HIRSBRUNNER, Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert, Laaber 1995.
- Arthur HOEREE, Arnold Schoenberg a Paris, in: *Musique* 1 (1927/28), S. 214-223.
- Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 17-19.
- Friedrich HOMMEL, „...die Sache interessiert mich sehr...“. Arnold Schönbergs Briefwechsel mit Wolfgang Steinecke 1949-1951, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S.28-36.

- Friedrich HOMMEL, Trümmerlandschaft und ein ungewöhnlich schöner Frühling. Von den Anfängen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S.12-16.
- Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, hg. v. Gianmario BORIO u. Hermann DANUSER (Dokumentation 3), Freiburg im Breisgau 1997.
- Dominique JAMEUX, Pierre Boulez, Paris 1984.
- DIES., „Leibowitz, René“, *The New Grove Dictionary of Music an Musicians* 10 (1980), S. 627-628.
- Rudolf JAWORSKI, Christian Lübke u. Michael G. Müller, Eine kleine Geschichte Polens, Frankfurt am Main 2000.
- Reinhard KAPP, Die Schatten des Urbilds des Doubles - Vorsichtige Annäherung an eine Figur: René Leibowitz, in: *Musiktheorie* 2.1 (1987), S. 15-31.
- DERS., Shades of the double's original : René Leibowitz's dispute with Boulez, in: *Tempo* 4.166 (Juni 1988), S. 2-16.
- DERS., Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz, in: *Musiktheorie* 2.3 (1987), S. 275-283.
- DERS., Zu René Leibowitz, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, S. 77-85.
- Christoph KELLER, Zum Klavierwerk Erich Schmid, in: Arnold Schönbergs „Berliner Schule“, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Musik-Konzepte 117/118), München 2002, S.27.
- Herwig KNAUS/Wilhelm SINKOVICZ, Alban Berg. Zeitumstände-Lebenslinien, St. Pölten/Salzburg 2008.
- Rudolf KOLISCH, Tempo und Charakter in Beethovens Musik, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 76/77), München 1992.
- Inge KOVÁCS, Wege zum musikalischen Strukturalismus: René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950, hg. v. Andreas BALLSTAEDT (Sonus 7), Schliengen 2004.
- DIES., Warum Schönberg sterben musste...Pierre Boulez' musikhistorische Selbstberortung um 1950, in: Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg- Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten, hg. v. Andreas Meyer u. Ulrich Scheiderle, Stuttgart 2001, S. 323-350.
- Ernst KRENEK, Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne, Hamburg 1998.
- Karine LABERNÈDE, Jüdischer Widerstand und jüdische Fluchthilfeorganisationen in Marseille 1940-1944, in: Zone der Ungewissheit. Exil und Internierung in Südfrankreich 1933-1944, hg. v. Jacques GRANDJONC u. Theresia GRUNDTNER, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Maurice LE ROUX, Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 18.
- Jeshajahu LEIBOWITZ/Michael SHASHAR, Gespräche über Gott und die Welt, Frankfurt am Main 1990.

- René Leibowitz, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 10, Kassel 2003, S. 1514-1518.
- René Leibowitz, in: Riemann Musik Lexikon 3, Schott Musik International, 1995, S. 25 f.
- René Leibowitz, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians 10, London 1980, S. 627.
- René Leibowitz. 1913-1972. A register of his music and writings, hg. von Jacques-Louis MONOD (New York 1983).
- René Leibowitz. Un musicien d'aujourd'hui, in: *Polyphonie* 4 (1949), S. 81-83.
- Michel LEIRIS, Bacon, Picasso, Masson, Frankfurt am Main 1989.
- DERS., Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts, hg. v. Hans-Jürgen HEINRICHS, Frankfurt am Main u.a. 1981.
- DERS., Tagebücher. 1922-1989, hg. v. Jean JAMIN, Graz/Wien 1996.
- Yvonne LEFEBURE, A propos du concerto de piano de Schoenberg, in: *Contrepoints* 2 (1946), S. 70.
- Letzte Heimkehr nach Paris. Franz Hessel und die Seinen im Exil, hg. v. Manfred FLÜGGE, Berlin 1989.
- Walter LEVIN, Immigrant Musicians and the American Chamber Music Scene, 1930-1950, in: Driven into Paradise, The Musical Migration from Nazi Germany to the United States , hg. v. Reinhold BRINKMANN u. Christoph WOLFF, Kalifornien 1999, S. 323-339.
- Rolf LIEBERMANN, Darmstadt 1947, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S. 53.
- Wolfgang LUDEWIG, René Leibowitz und die Darmstädter Schule, in: Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts, hg. v. Joachim Braun (Dokumentation des Kolloquiums von 9.-12. Januar 1993 in Dresden) Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a. 1995, S. 343-348.
- Jan MAGUIRE, René Leibowitz (1913-1972), in: *Tempo* 131 (1979), S. 6-10.
- DIES., René Leibowitz (II): the music, in: *Tempo* 132 (1980), S. 2-10.
- Erika MANN, Mein Vater, der Zauberer, hg. v. Irmela von der LÜHE und Uwe NEUMANN, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Thomas MANN, Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus, Frankfurt am Main 1967.
- Claudia MAURER ZENCK, Challenges and Opportunities of Acculturation. Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile, in: Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States, hg. v. Reinhold BRINKMANN u. Christoph WOLFF, Kalifornien 1999, S.172-193.
- DIES., Der Ausschluss der Neuen Musik, in: "Verdrängte Kultur". Österreich 1918-1938-1968-1988, hg. v. Oliver RATHKOLB u. Friedrich STADLER (Festwochen – Symposion 1988), S. 55-63.

- Sabine MEINE, Ein Zwölftoner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972), Augsburg 2000.
- DIES., Der Komponist als Interpret - Der Interpret als Komponist. René Leibowitz im Briefwechsel mit Theodor W. Adorno, in: *Musiktheorie* 11.1 (1996), S. 57-66.
- DIES., „Schönberg ist tot, es lebe Schönberg!“ René Leibowitz, ein Pionier der „Stunde Null“ im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition, in: *Das Orchester* 44.2 (1996), S. 16-21.
- Darius MILHAUD, Noten ohne Musik, München 1962.
- Hans und Rosaleen MOLDENHAUER, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich/Freiburg im Breisgau 1980.
- Jean-Marie MOREL, René Leibowitz, in: *Esprit* (Dez. 1972), S. 943-944.
- DERS., Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 17-19.
- Soma MORGENSTERN, Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe, hg. v. Ingolf SCHULTE, Lüneburg 1995.
- Ulrich MOSCH, Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“, Saarbrücken 2004.
- DERS., René Leibowitz. Musikmanuskripte (Inventare der Paul Sacher Stiftung 14), wiss. Bearb. v. Ulrich Mosch und Sabine Hänggi-Stampfli, Winterthur 1995.
- Stefan MÜLLER-DOOHM, Adorno. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2003.
- Dika NEWLIN, Arnold Schönberg in Amerika, in: *ÖMZ* 7 (Mai/Juni 1952), S. 160-163.
- Ein österreichisches Quartett bereist die Welt, in: *Musikblätter des Anbruch*, 19.6 (Juni 1937), S. 172-173.
- Wilbur OGDON, Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2.1 (Oktober 1977), S. 34-41.
- DERS., Series and Structure. An Investigation into the purpose of the Twelve-Note Row in selected works of Schoenberg, Webern, Krenek and Leibowitz, Diss. Indiana 1955.
- Joan PEYSER, Pierre Boulez, New York 1976.
- DIES., René Leibowitz 1913-72, *The New York Times*, 10.9.1972.
- Michel PHILIPPOT, Hommage à René Leibowitz, in: *Musique de tous le temps* (Februar/März 1973), S. 17.
- Jean-Pierre RAMPAL, Erinnerungen, Zürich [u.a.] 1995.
- Willi REICH, Alban Berg, Wien 1937.
- DERS., Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär, Wien 1968.
- DERS., Alban Berg. Leben und Werk, Zürich 1963.
- Alexander L. RINGER, Arnold Schönberg. Das Leben im Werk, Stuttgart 2002.
- Josef RUFER, Arnold Schoenberg, in: Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, hg. v. Gianmario BORIO u. Hermann DANUSER (Dokumentation 3), Freiburg im Breisgau 1997, S. 45.

- Jean-Paul SARTRE, Briefe an Simone de Beauvoir und andere, hg. v. Simone DE BEAUVOIR (Gesammelte Werke 2), Reinbek bei Hamburg 1985.
- DERS., Der Künstler und sein Gewissen, in: DERS., Proträts und Perspektiven, Reinbek bei Hamburg 1968, (Vorwort zu René Leibowitz: L'Artiste et sa conscience, Paris 1950, S.15-31).
- André SCHAEFFNER, Variations Schoenberg, in: Pierre Boulez/ André Schaeffner, Correspondance. 1954-1970, hg v. Rosângela PEREIRA DE TUGNY, Paris 1998, S. 163-196.
- Hermann SCHERCHEN, Die gegenwärtige Situation der modernen Musik, in: *Melos* 16.10 (Oktober 1949), S. 257-273.
- Wolfgang SCHMALE, Geschichte Frankreichs, Stuttgart 2000.
- Harold C. SCHONBERG, Wilhelm Furtwängler, in: Die großen Dirigenten, Bern/München/Wien 1970, S. 242-250.
- Arnold SCHÖNBERG. Ausgewählte Briefe, hg. v. Erwin STEIN, Mainz 1958.
- Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichten in Begegnungen, hg. v. Nuria NONO-SCHOENBERG, Klagenfurt 1992.
- Arnold SCHOENBERG, Style and Idea, hg. v. Dika NEWLIN, New York 1950.
- A. SPITZMÜLLER-HARMERSBACH, Musik in Paris, in: *Musikblätter des Anbruch* 19.1 (Jänner 1937), S. 29-31.
- DERS., Der musikpädagogische Kongress, *Musikblätter des Anbruch* 19.7 (Juli 1937), S. 202-203.
- Peter STADLEN, 50 Jahre danach, Peter Stadlen, in: *ÖMZ* 43.4 (April 1988), S. 196.
- Louis STANLEY, The Warsaw Ghetto. Schoenberg Score Recalls Survivors of Battle, in: *New York Times*, 9.4.1950, S. X 9.
- Wolfgang STEINECKE, Drei Jahre Kranichstein (1948). Internationale Ferienkurse für Neue Musik, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S. 26-28.
- DERS., Sieben Jahre Kranichstein (1952). Eine Auswahl von Statements aus dem Darmstädter Programmheft des Jahres 1952, in: Darmstadt-Dokumente, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte, Sonderband 1), München 1999, S.49-69.
- Edward STEUERMANN, The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann, hg. v. Clara STEUERMANN/ David PORTER/Gunther SCHULLER, Lincoln/London 1989.
- Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Zürich 1974.
- DERS., New German Composers. Influences and Styles of younger group, in: *New York Times*, 15.5.1949.
- Bernhard USKE: Moderne Maßstäbe. Hans Rosbaud und René Leibowitz auf Schallplatten, in: *Fonoforum*, Bielefeld (1991)12, S. 54-59.
- Ludwig VAN BEETHOVEN, Violin-Konzert D-Dur, op. 61. Werkmonographie mit Partitur, Einführung und Analyse v. Wulf KONOLD, Originalausgabe, Mainz 1986.

- Vivre à Gurs. Un camp de concentration français, hg. v. Hanna SCHRAMM u. Barbara VORMEIER, Paris 1979.
- Robert WANGERMEER, André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle, Liège 1995.
- DERS., André SOURIS. La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme. Conseil de la musique de la Communauté française de Belgique, hg. v. Robert WANGERMEER, Liège 2000.
- Sozialistischer Realismus, in: *Brockhaus Enzyklopädie* 17, 17. Aufl., Wiesbaden 1973, S. 630.
- Anton WEBERN, Briefe an Heinrich Jalowetz, hg. v. Ernst LICHTENHAHN (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), Mainz/London/Madrid u.a. 1999.
- Webern studies, hg. von Kathryn BAILEY, Cambridge 1996.
- Ernst WEISENFELS, Frankreichs Geschichte seit dem Krieg. Von de Gaulle bis Mitterand, München 1982².
- WGD., Kompositionskritik. Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg, *Musikblätter des Anbruch*, 12.1 (Jänner 1930), S. 35-38.
- Wirkungen des wilden Denkens. zur strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss, hg. v. Michael KAUPPERT u. Dorett FUNCKE, Frankfurt am Main 2008.
- Achilles ZIAKRIS, In search of certitude: René Leibowitz and the Schoenbergian legacy, Univ., Diss., Toronto 2005.
- Barbara ZUBER, Komponieren-Analysieren-Dirigieren, in: Pierre Boulez, hg. v. Heinz-Klaus METZGER u. Rainer RIEHN (Musik-Konzepte 89/90), München 1995, S. 29-46.

Internetquellen und Datenbanken

- Atti del III congresso internazionale di Studi Verdiani. Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. (Mailand, 12.-17.6.1972)
online unter URL:
http://www.studiverdiani.it/pubbl_3.html (19.3.2010).
- Ludwig VAN BEETHOVEN, "The Complete Symphonies". René Leibowitz und das Royal Philharmonic Orchestra
online unter URL:
<http://www.arte.tv/de/jahrhunderaufnahmen-der-Klassik/946998.html>
(19.3.2010).
- Bibliothèque des Archives, Paris
online unter URL :
http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6035&document_type_id=5&document_id=12923&portlet_id=13533 (15.3.2010).
- British Library Sound Archive's catalogue

online unter URL:

<http://cadensa.bl.uk/uhtbin/cgiirsi/7jKiKwpi4t/WORKS-FILE/48330022/123>
(3.3.2010)

Francis BURT, *The Skull*. Kantate für Chor und Orchester, revidierte Fassung op. 6

online unter URL:

<http://www.mica.at/composerdb/details/musicalwork/musicalwork2108.asp>
(18.3.2010).

Datenbank der Berliner Adressbücher der Zentral- und Landesbibliothek Berlin

online unter URL:

<http://adressbuch.zlb.de/> (18.2.2010).

Datenbank der Mémorial de la Shoah. Musée, Centre de documentation juive contemporaine, online unter URL:

<http://www.memorialdelashoah.org/> (29.1.2010).

René Leibowitz (1913-1972)

online unter URL:

<http://www.angelfire.com/music2/reneleibowitz/rl.html> (3.3.2010)

René LEIBOWITZ, *Tempo and character in the music of Verdi*, in: *Atti del I congresso internazionale di Studi Verdiani*, Venezia (31.7.-2.8.1966)

online unter URL:

http://www.studiverdiani.it/pubbl_3.html (19.3.2010).

Therese MUXENEDER, Arnold Schönberg. *Ode to Napoleon Buonaparte (Lord Byron) for String Quartet, Piano and Reciter* op. 41 (1942), Einführung online unter URL:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=222&Itemid=386&lang=de (22.4.2010).

Therese MUXENEDER, *Ethik des Bewahrens. Exil und Rückkehr des Schönberg-Nachlasses*, online unter URL:

http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/ethikbewahrens.pdf (22.4.2010).

Therese MUXENEDER, Arnold Schoenberg. *A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra* op. 46, Einführung online unter URL:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=224&Itemid=391&lang=de (22.4.2010).

ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, Arnold Schönberg. *Drei Lieder für tiefe Stimme (und Klavier)* op. 48 (1933), Einführung online unter:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=226&Itemid=393&lang=de (22.4.2010).

ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, Schönberg spricht. Diskussion im Berliner Rundfunk, Transkription der Diskussion mit Eberhard Preussner und Heinrich Strobel im Berliner Rundfunk

online unter URL:

http://we7dww.schoenberg.at/6_archiv/voice/voice1.htm (17.2.2010).

Arnold SCHOENBERG, A Survivor from Warsaw, opus 46, (Dirigent René Leibowitz über die europäische Erstaufführung am 15.1.1949 in Paris)

online unter URL:

<http://www.uni-oldenburg.de/musik-for/klezmer/politbildung/blatt8.htm>
(3.3.2010).

Arnold SCHOENBERG, Die Jakobsleiter (nach einer Dichtung des Komponisten) für Soli, Chöre und Orchester), online unter URL:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=234&Itemid=403&lang=de (22.4.2010).

UNIVERSAL EDITION, Die Musikblätter des Anbruch, Halb./Monatsschrift für moderne Musik, online unter URL:

<http://www.universaledition.com/anbruch> (14.3.2010).

WIKIPEDIA, Manifest der 121

online unter URL:

http://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_121 (19.3.2010).

12. SIGLEN- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Siglenverzeichnis

ASC	Arnold Schönberg Center, Wien
ECSC	Edward and Clara Steuermann Collection
EIKP	Erich Itor Kahn Papers
EKI	Ernst- Krenek-Institut, Krems an der Donau; Österreich
HL, HU	The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA
IMD	Internationales Musikinstitut Darmstadt
LOC	The Library of Congress Music Division, Washington D.C.
MD	Music Division
MMM	Médiathèque Musicale Mahler, Paris
NES	Nachlass Erich Schmid
NYPL	The New York Public Library of Performing Arts
PDA	Paul Dessau Archiv, Berlin
PSS	Paul Sacher Stiftung, Basel
RKP	Rudolf Kolisch Papers
RL	Sammlung René Leibowitz
TWA	Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main
UE	Universal Edition, Wien
ZBZ	Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung

Abkürzungsverzeichnis

A	Alt
Aufl.	Auflage
B	Bariton
Bar.	Baß
Bearb.	Bearbeitung
Dir.	Dirigent
Dipl.	Diplomarbeit
Diss.	Dissertation

Etc.	Et cetera
f.	folgende
Fl	Flöte
hg. v.	herausgegeben von
Hr	Horn
Kl	Klavier
Klar	Klarinette
o.A.	ohne Autor
Ob	Oboe
op.	Opus
o. J.	ohne Jahr
o.D.	ohne Datum
o.O.	ohne Ort
Pos	Posaune
Sax	Saxophone
S.	Seite
Tsax	Tenorsaxophon
Trp	Trompete
u.a.	und andere
Univ.	Universität
Va	Viola
Verf.	Verfasser/in
Vgl.	Vergleiche
VI	Violine
VN	Vorname
wiss.	wissenschaftliche

13. ZUSAMMENFASSUNG/ABSTRACT

Zusammenfassung

René Leibowitz (*17.02.1913, Warschau – 28.08.1972, Paris) war in seinen Tätigkeiten als Komponist, Dirigent, Musiktheoretiker, Pädagoge maßgeblich an der Verbreitung der Dodekaphonie nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa beteiligt und übte dadurch entscheidenden Einfluss auf die dortige Entwicklung der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts aus. Seit 1925/26 in Paris ansässig, war Leibowitz aufgrund seiner jüdischen Herkunft gezwungen, zwischen den Jahren 1940 bis 1944 in Frankreich versteckt zu leben. Bestärkt durch dieses Schicksal engagierte er sich für die Komponisten der Zweiten Wiener Schule als Interpret und Verfasser musikwissenschaftlicher Schriften - im speziellen für Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg, aber auch für Komponisten aus deren Umkreis wie Edward Spinner, Erich Itor Kahn, Edward Steuermann, Artur Schnabel und viele mehr. Als Dirigent unternahm Leibowitz zahlreiche Aufnahmen, wie etwa die Gesamteinspielung der neun Beethoven-Symphonien. Leibowitz' Intention war es, die in den Partituren niedergeschriebenen Angaben der Komponisten in höchstem Maße zu verwirklichen. Diesem Ziel blieb er bis zu seinem Lebensende treu. Das kompositorische Schaffen René Leibowitz', das bislang nahezu unbekannt ist, umfasst 92 Werke aller musikalischen Gattungen - darunter 5 Opern.

Abstract

As composer, conductor, musicologist and pedagogue, René Leibowitz (*17.02.1913 Warsaw – 28.08.1972 Paris) has made immense contribution to the diffusion of the twelve-tone-technique (dodecaphony) throughout Europe after World War II; in that capacity, his influence over the development of 20th century music history is notable.

He lived in Paris since the age of thirteen (1925/26). However, his Jewish origins forced him to go underground between the periods 1940-1944. This bitter destiny, far from discouraging him, inspired him to devote a great part of his life to composers of the Second Viennese School. As an interpreter and author of musicological writings his particular focus was on the works of Arnold Schoenberg, Anton Webern and Alban Berg. Other musicians of interest were Edward Spinner, Erich Itor Kahn, Edward Steuermann, Artur Schnabel and many more. As conductor he has undertaken numerous recordings, prominent among which is the entire nine symphonies of Beethoven.

Leibowitz's most important goal in life is to faithfully interpret music as indicated in the composer's scores. Towards this goal, he remained true to the end of his life. His compositional oeuvres, unfortunately hardly known, include 92 works of various musical genres and 5 operas.

14. LEBENSLAUF

Yvonne Schürmann-Zehetner, 1972 in Wien geboren, erhielt ihre erste musikalische Ausbildung im Fach Klavier. Nach der Matura studierte sie IGP I und IGP II-Klavier mit Schwerpunkt Musiktheorie und Musikgeschichte an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, das sie als Mag. art. mit ausgezeichnetem Erfolg abschloss. Bereits während des Studiums nahm sie an zahlreichen Meisterkursen für Zeitgenössische Klaviermusik in Österreich und Italien teil und bekräftigte ihr starkes Interesse an Neuer Musik mit ihrer Diplomarbeit zum Thema *René Leibowitz – Fantaisie op. 27*.

Dieser Komponist und Musiker ist auch Thema der vorliegenden Dissertation, die seit 2004 mit dem Doktoratsstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien bei ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary einherging und im Rahmen der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaften als Vortrag vorgestellt wurde. Im Zuge dieser Arbeiten betrieb Yvonne Schürmann-Zehetner rege Forschungs- und Recherchetätigkeiten in anerkannten nationalen und internationalen Archiven wie etwa der *Library of Congress Washington D.C.*, der *Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien*, der *New York Public Library for the Performing Arts*, der *Paul Sacher Stiftung Basel*, der *Médiathèque Musicale Mahler Paris* oder der *Houghton Library Massachusetts*. Zusätzliche Schwerpunkte ihrer Forschung sind die Internationale Exilgeschichte, Zeitzeugenforschung, Erinnerungskultur und Kulturtransfer, womit sie sich besonders seit 2003 in ihrer Arbeit als Referentin beim *Allgemeinen Entschädigungsfonds für Opfer des Nationalsozialismus* beschäftigt. Weiters ist sie Mitglied am *Institut für Historische Intervention* und wurde als Mentee im Mentoring-Programm *mu4* der Universität Wien gefördert.