

Erich Schmid: Lebenserinnerungen

Band 1: Autobiographie

Herausgegeben von Lukas Näf

Erich Schmid ist von Peter Gradenwitz als »Chronist seiner Zeit«¹ bezeichnet worden. Gradenwitz wählte seine Worte über Erich Schmid – bewusst oder intuitiv – absolut richtig. In seiner in Prosa abgefassten Lebensschilderung folgt Schmid streng dem zeitlichen Ablauf und versucht nicht, die Geschehnisse zu systematisieren. Die Erinnerungen schrieb Schmid für seine Familie, verweist er doch wiederholt auf familiäre Belange. So ergänzen sich Erinnerungen an Privates und die Rückschau auf den beruflichen Werdegang. In der Autobiographie beschreibt Schmid sein Leben von der Geburt bis zum Beginn der 1970er Jahre, danach brechen die Aufzeichnungen ab. Allerdings eignen sich die Aufzeichnungen zu den Jahren 1959–70 nicht für eine Publikation, da sie nur in Stichworten skizziert und sprachlich nur ansatzweise ausgearbeitet sind. Darum beschränkt sich die vorliegende Edition auf die ersten 51 Lebensjahre bis 1958.

Schmid stützte sich bei der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen auf Briefe, Konzertprogramme und -kritiken. Daraus zitiert er nicht nur in meist zuverlässiger Weise – Ausnahmen sind vermerkt –, sondern er verwahrte diese Dokumente auch sorgfältig in seinem Nachlass. Die zahlreichen von Schmid zitierten Briefe fanden (in Auswahl) Eingang in den Band 2 dieser Edition, welcher nicht nur die Zuschriften der Musikerkollegen, sondern auch Schmids Schreiben an seine Eltern zugänglich macht. Sämtliche Programme zu Schmids Konzerten finden sich in Band 3, der auch ein Verzeichnis der Radioaufnahmen bietet. Auf eine Edition weiterer Dokumente aus dem Nachlass, etwa der zahllosen Konzertrezensionen, wurde aus praktischen Gründen verzichtet; gegebenenfalls wird daraus in den Anmerkungen und Kommentaren zitiert.

¹ Peter Gradenwitz, »Erich Schmid – Chronist seiner Zeit«, in: Peter Gradenwitz, Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933, Wien: Peter Zsolnay Verlag 1998, S. 74–86.

Jugendjahre und Studienzeit

Familiäre und musikalische Wurzeln

Erich Schmid war ein neugieriger, gegenüber Neuem offener Mensch nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch was Kontakte zu anderen Menschen anbelangte. In seiner Autobiographie bietet er vielfältige Einblicke in seine Herkunft, die viele seiner späteren Entscheidungen, Handlungen und Äusserungen verständlich machen. Sein Grossvater väterlicherseits, Karl Schmid-Linder, stammte aus Süddeutschland, gründete dann aber in Basel die Frauenarbeitsschule. Beide Söhne hatten ausgesprochen künstlerische Interessen. Heinrich Alfred Schmid war ein angesehener Kunsthistoriker, und Emil Schmid, Erich Schmids Vater, war der erste protestantische Pfarrer in Balsthal, daneben Laienmusiker und nach der Pensionierung sogar Musikkritiker. Die Weltoffenheit hatte Schmid wohl vor allem von den Vorfahren mütterlicherseits geerbt, war doch seine Mutter Margarethe (geb. Hartmann) die Tochter eines Basler Missionars, der in Indien wirkte.

Im Balsthaler Pfarrhaus, das von der besonderen Situation einer Diasporagemeinde im katholischen Umfeld geprägt war, erlebte Schmid eine Mischung aus tiefverwurzelter Frömmigkeit und künstlerischer Entdeckerfreude. Der Vater wirkte in der Balsthaler Dienstagsgesellschaft mit, hielt dort Vorträge über Maler, Dichter und natürlich Musiker und lud immer wieder bekannte Künstler wie etwa Albert Schweitzer nach Balsthal ein, wo Schmid sie im Konzert erleben durfte. Frühe musikalische Erlebnisse reichten ausserdem bis nach Basel, wo Hermann Suter wirkte, der mit Vater Schmid eng befreundet war. Besuche von Konzerten unter Suters Leitung gehörten wie selbstverständlich zu Schmids Leben.

Neben der schulischen Ausbildung (Primarschule, Bezirksschule und Lehrerseminar) stand die musikalische Ausbildung dank der elterlichen Förderung an vorderster Stelle. Schon bald erhielt Schmid Klavier- und Orgelunterricht sowie erste Unterweisungen in Harmonielehre; als 13-Jähriger war er in Balsthal Organist, eine Tätigkeit, die er später in der Glarner Stadtkirche fortsetzen konnte. Ab Frühling 1922 belegte Schmid als Student des Lehrerseminars Solothurn auch Klavier- und Orgelstunden sowie Musiktheorie bei Erich Schild (S. 43). Privatunterricht in Komposition wollte ihm dieser aber nicht geben, und so wandte sich Schmid an den aus Frankfurt stammenden Dirigenten Max Kaempfert (S. 44), der ihn unterrichtete und das Interesse am Komponieren weckte. Ab 1925 konn-

ten erste Resultate im Rahmen von Privatkonzerten ($\rightarrow K2$ und $\rightarrow K3$) präsentiert werden (S. 54). Nach dem Abschluss des Lehrerseminars bestand der Plan, beim befreundeten Hermann Suter zu studieren (S. 61), aber dieser war im Mai 1926 unerwartet verstorben. So reifte auf Anregung von Max Kaempfert, der die dortigen musikalischen Verhältnisse als ehemaliger Universitätsmusikdirektor genau kannte, der Entschluss, die weitere musikalische Ausbildung in Frankfurt am Main zu absolvieren (S. 68).

Integration und Ausgrenzung: Schmid in Frankfurt und Berlin

Schmid hatte sich also dafür entschieden, nicht in der Schweiz, sondern in Deutschland zu studieren. Er wurde im Sommer 1927 am Hoch'schen Konservatorium, das nicht selten Schweizer Studierende aufzunehmen pflegte, freundlich empfangen und nach drei gesonderten Bewerbungsverfahren in die Kompositionsklasse von Bernhard Sekles sowie in die Dirigierklasse von Hermann von Schmeidel aufgenommen; Klavier studierte er bei Fritz Malata (S. 72). Über Schmids Erlebnisse, seine kompositorischen Resultate und die Fortschritte als Dirigierstudent geben neben der Autobiographie auch die Briefe an die Eltern ($\rightarrow B$ 378–472) Auskunft, pflegte er doch getreulich nach Balsthal zu berichten. Diese Dokumente beleuchten die gesamte Studienzeit bis zur Rückkehr in die Schweiz und bieten auch einen Einblick in das Konzertleben Frankfurts während der Weimarer Republik. Durch die Frankfurter Eindrücke erweiterte sich Schmids musikalischer Horizont rasch und nachhaltig.

Im Zentrum der Ausbildung stand zwar die Komposition. Die Dokumente beweisen aber, dass Schmid schon sehr bald den Schwerpunkt auf das Dirigieren legte.² Dies zeigte sich auch darin, dass er nach musikalischen Leitungsfunktionen strebte, etwa in einer Arbeitsgemeinschaft (S. 95), die sich Aufführungen von Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zum Ziel gesetzt hatte. Weitere Erfahrungen als Chorleiter sammelte Schmid mit einem Arbeiterchor oder bei der Aufführung von Bach'scher Vokalmusik in Prag, wohin ihn Hermann von Schmeidel mitgenommen hatte (S. 85).

² Lukas Näf, »Wege zum reifen Musiker: Zur Ausbildung von Erich Schmid in Frankfurt und Berlin (1927–1933)«, in: Erich Schmid (1907–2000) Symposium zum 100. Geburtstag des Schweizer Komponisten Zürich, 20. Januar 2007 (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 26), Bern: Lang 2007, S. 15–39.

Die professionelle musikalische Ausbildung am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt bedeutete für Schmid als Zugereisten materielle Einschränkung. Zwar konnte er von einer Solidaritätsaktion Schweizer Gönner profitieren, doch waren solche Zuwendungen insgesamt zu gering (S. 68). So bewarb sich der junge Musiker im Frühling 1928 um ein Stipendium des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV). Nach absolvierter Prüfung erfolgte das zwiespältige Verdikt: Schmid konnte nur mit Unterstützung rechnen, wenn er an einem schweizerischen Konservatorium studieren würde (S. 89). Trotz begründeten Einwänden blieb der STV hart und Schmid musste auf das Geld verzichten. Dass die Entscheidung des STV nicht ganz uneigennützig war, zeigt das Engagement des Schweizer Chorleiters Fritz Indermühle, der den Verdacht äusserte, der Vorstand des STV, in dem vorwiegend Direktoren der schweizerischen Konservatorien sassen, wolle gute Studierende nicht ans Ausland verlieren (S. 90). Diese nationalistische Haltung des STV enttäuschte Schmid, spornte ihn aber auch an, sich in Frankfurt zu beweisen. Ein Stipendium aus Basel konnte die Enttäuschung ein wenig mildern (S. 92).

Einen starken Gegenpol zur weltabgewandten Haltung des Schweizerischen Tonkünstlervereins bildete das Frankfurter Hoch'sche Konservatorium in zweifacher Weise: Einerseits existierte eine dem Konservatorium assoziierte Stiftung, die Mozart-Stiftung Frankfurt, die »begabte Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist«3, förderte, andererseits sicherten die Frankfurter Lehrer Schmid zu, ihn für die Treue zum Hoch'schen Konservatorium finanziell zu entschädigen, d.h. ihm einen Freiplatz am Konservatorium zu gewähren (S. 94). Schmid schlug in Frankfurt sozusagen eine Welle der Sympathie entgegen.

In der Autobiographie zeichnet Schmid auch seine kompositorische Entwicklung der Frankfurter Jahre nach, die sich ab 1929 von den ästhetischen Vorstellungen seiner Lehrer entfernte. Besonders das zunehmende Interesse für das Schaffen Arnold Schönbergs und in noch stärkerem Masse für Anton Webern führte zu einer inneren Distanzierung von Bernhard Sekles (S. 101). Im Januar 1930 hatte sich Schmid dazu entschlossen, in Arnold Schönbergs Berliner Kompositionsklasse einzutreten, was die Statuten der Mozart-Stiftung durchaus zuliessen.4 So wurde er ab Oktober

³ Ulrike Kienzle, Neue Töne braucht das Land. Die Frankfurter Mozart-Stiftung im Wandel der Geschichte (1838-2013) (Mäzene, Stifter, Stadtkultur 10), Frankfurt am Main: Frankfurter Bücherstiftung 2013, S. 349. 4 Kienzle, Neue Töne braucht das Land, S. 351.

Einleitung XI

1930 Meisterschüler von Schönberg in Berlin, und das Komponieren stand für ein gutes halbes Jahr ganz im Mittelpunkt (S. 123). Erst im Abschlusskonzert vom 2. Juni 1931 ($\rightarrow K$ 24), bei dem Schönberg nicht mehr zugegen sein konnte, wirkte er als Dirigent der Kompositionen seiner Studienkollegen (S. 139).

Schmid fragte sich im Verlauf des Studiums wiederholt, ob er als Ausländer eine Anstellung in Deutschland erreichen können würde (S. 128). In Berlin schien dies aussichtslos, hatte er doch dort zu wenige Anknüpfungspunkte. Schmid wollte aber keinesfalls Deutschland verlassen, er fühlte sich im pulsierenden Musikleben deutscher Städte wohl. Wie sollte er diesem Dilemma begegnen? Nach Frankfurt zurückgekehrt, traf Schmid auf eine veränderte Stadt. Das politische Klima in der letzten Phase der Weimarer Republik war vergiftet und undurchschaubar geworden, und selbst Schmid fragte sich, ob vielleicht sogar der Kommunismus eine Lösung der anstehenden Probleme bieten könnte (S. 145). Ein erneuter Aufenthalt in Berlin stand spätestens nicht mehr zur Diskussion, als klar wurde, dass Ausländern keine Freistellen mehr zugesprochen werden würden. In Frankfurt erschien die Situation vielversprechender, hatte dort der Studienfreund Erich Itor Kahn doch eine Stelle beim Südwestdeutschen Rundfunk angetreten (S. 147). Auch Schmid fand eine Beschäftigung beim Rundfunk und hoffte, über eine Vermittlungsstelle für junge Kapellmeister eine Anstellung als Korrepetitor an einem Theater zu bekommen (S. 155).

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 liess sich nicht mehr übersehen, dass Juden und Ausländer in Deutschland unerwünscht waren. Die fristlose Entlassung Kahns beim Rundfunk und die kurz darauf erfolgte Freistellung von Schmid (S. 168), der als Ausländer Kahn nicht ersetzen durfte, waren deutliche Warnzeichen. Selbst Konzerte mit eigenen Werken zu veranstalten, wie es Theodor W. Adorno im Januar 1933 geplant hatte, schien brandgefährlich. Die Musiker hätten ihre Arbeitsstelle riskiert, wäre dieses Konzert nicht abgesagt worden (S. 163). Wäre Schmid nicht mit der Frankfurter Sängerin Henny Schmitt liiert gewesen, hätte er mit der Ausreise in die Schweiz wohl kaum bis Sommer 1933 gewartet. Schmid war vom willkommenen Schweizer zum Vertriebenen geworden.

Glarus - Zwischen Aktivdienst, Anbauschlacht und Konzertsaal

Vereinswesen

Kaum in die Schweiz zurückgekehrt, bot sich Schmid die Möglichkeit, Musikdirektor in Glarus zu werden, eine Gelegenheit, die der junge Schönberg-Schüler aus pragmatischen Gründen gerne ergriff. Schmids Beschreibung der folgenden Jahre in Glarus (1934-49) gewährt Einblick in den Alltag eines im Zweiten Weltkrieg mobilisierten Intellektuellen, der die soldatischen Pflichten mit künstlerischer Arbeit und familiären Aufgaben in Einklang zu bringen versuchte. Als Erich Schmid Glarner Musikdirektor wurde, hatte er die musikalische Verantwortung für Vereine zu übernehmen, wie sie für das damalige Schweizer Musikwesen typisch waren. Dazu zählte ein Frauenchor (Cäcilienverein), ein Männerchor (»Frohsinn«) und ein Bläserensemble (Harmoniemusik-Gesellschaft Glarus). Als Besonderheit leistete sich der Männerchor ein Instrumentalensemble (Kammerorchester des Männerchors »Frohsinn«), das die Chorarbeit bei Bedarf begleitete. Bei Vertragsabschluss in Glarus wurde Schmid als zusätzliche Verdienstmöglichkeit auch eine Stelle als Gesangslehrer an der Höheren Stadtschule in Aussicht gestellt, die er erst nach dem Rücktritt seines Vorgängers Jacob Gehring übernahm.

Harmoniemusik-Gesellschaft Glarus. Die Leitung der Harmoniemusik-Gesellschaft übernahm Schmid nicht sofort, sondern erst 1935, nach dem Rücktritt ihres langjährigen Leiters. Die Anfrage kam für Schmid zwar überraschend, aber es ist anzunehmen, dass er diese Aufgabe 1) aus Interesse an spieltechnischen Fragen, 2) aus finanziellen Überlegungen und 3) auch wegen der Möglichkeit, im Rahmen der »Landsgemeinde« (ab 1937) einen Beitrag zu den demokratischen Gebräuchen von Glarus zu leisten, übernehmen wollte (S. 197). Die Landsgemeinde, die alljährlich am 1. Sonntag im Mai stattfand, eröffnete Schmid einen tiefen Einblick in ein politisches System, das Offenheit und Toleranz in der Meinungsäusserung förderte. Die Abstimmung im »Ring« verlangte von den stimmberechtigten Glarnern Mut, ihre politische Meinung offen zu vertreten. Diese Haltung unterschied sich fundamental von den Verhältnissen, die Schmid in den letzten Monaten seiner Frankfurter Studienzeit erlebt hatte. Natürlich hatte er auch bei den Konzerten der Harmoniemusik-Gesellschaft hohe Ansprüche, und gelegentlich bereicherte er das Repertoire durch eigene Arrangements klassischer Werke (S. 236). Die alljährlichen Konzerte in der Nachweihnachtszeit behagten Schmid weniger, und so ergriff er die



Erich Schmid: Lebenserinnerungen

Band 2: Briefe

Herausgegeben von Iris Eggenschwiler und Lukas Näf

Erich Schmid hat die Dokumente seiner Musikerlaufbahn sorgfältig gesammelt und aufbewahrt. Von besonderem musikhistorischem Wert ist seine Korrespondenz mit den verschiedensten Persönlichkeiten des nationalen und internationalen Musiklebens. Sie bietet Einblick in die unterschiedlichsten musikalischen Bereiche: vom Studium in Deutschland vor und während der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten über kompositorische und musiktheoretische Fragen bis hin zu seinen Dirigaten zeitgenössischer Musik oder der Organisation von Konzerten. Etablierte Komponisten wie Wladimir Vogel und Anton Webern, einflussreiche Mäzene wie Werner Reinhart und Paul Sacher zählen ebenso zu Schmids Briefpartnern wie der Avantgardist Hermann Meier oder der heute weitgehend unbekannte, damals aber durchaus erfolgreiche Cellist Alexander Molzahn. Auch Schmid muss den Ouellenwert der Briefe erkannt haben. Seine Autobiographie beruht zu einem grossen Teil auf diesen Zeugnissen, die sich heute in seinem Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich befinden und im vorliegenden Band in weiten Teilen veröffentlicht werden.

Berücksichtigt wurden alle Briefpartner, die Komponisten oder Musiker waren und mit Schmid in einem anhaltenden Briefwechsel standen. Ebenso miteinbezogen wurden die Briefe der Mäzene Werner Reinhart und Paul Sacher in ihrer Rolle als wichtige Schweizer Konzertveranstalter. Keinen Eingang fand dagegen der umfangreiche Bestand an geschäftlicher Korrespondenz und Schreiben von Bewunderern, die im Nachlass in grosser Zahl vorhanden sind.

Nicht zu den Musikerbriefen im engeren Sinn gehört Schmids Briefwechsel mit seinen Eltern, der sich ebenfalls im Nachlass befindet. Da er die zentrale Quelle zu Schmids Studienzeit darstellt, wurden Schmids Briefe an die Eltern im Zeitraum von 1927 bis 1933 dennoch in die Edition aufgenommen. Die Gegenbriefe wurden jedoch bis auf eine Ausnahme nicht berücksichtigt, da sie Schmids Berichten aus musikgeschichtlicher Perspektive keine neuen Informationen beifügen. VIII Briefe

Wo möglich, wurden die Schreiben an Schmid um dessen Gegenbriefe ergänzt. Der Briefwechsel mit den jeweiligen Adressaten wurde also möglichst vollständig rekonstruiert. In Ausnahmefällen erfolgte eine Erweiterung um einzelne Briefe anderer Personen wie Verleger, Funktionäre oder Witwen, wenn sich diese als besonders aussagekräftig erwiesen.

Die Dokumente sind alphabetisch nach Briefpartner angeordnet. Folgende Tabelle bietet einen Überblick über Zeitraum und Umfang der edierten Briefwechsel (Br. = Briefe, Gbr. = Gegenbriefe).

Korrespondent	Zeitraum	Br.	Gbr.	Zusätzliche Korrespondenten
Robert Blum	1940–1980	7	I	-
Luigi Dallapiccola	1949-1974	6	_	_
Karl Amadeus Hartmann	1949-1957	ΙΙ	3	-
Klaus Huber	1957–1968	2 I	_	Wolfgang Timaeus ($\rightarrow B$ 33), Martin Flämig ($\rightarrow B$ 34), Società Italiana Musi-
Erich Itor Kahn	1928–1956	41	24	ca Contemporanea ($\rightarrow B$ 35) Emil Schmid ($\rightarrow B$ 50, 89), Alice Gurwitsch ($\rightarrow B$ 99), Frida Kahn ($\rightarrow B$ 118)
René Leibowitz	1938–1964	ΙΙ	IO	_
Michael Mann	1947-1977	26	5	Gret Mann (→B 171)
Hermann Meier	1942-1990	18	23	_
Marcel Mihalovici	1968–1984	24	3	_
Alexander Molzahn	1928–1949	13	_	_
Paul Müller-Zürich	1940-1992	IO	5	_
Willi Reich	1936–1949	28	_	_
Werner Reinhart	1933–1948	2 I	29	Hermann Komarek (→ <i>B</i> 306, 311, 325)
Paul Sacher	1938–1950	14	7	Hans Ehinger ($\rightarrow B$ 349)
Peter Schacht	1931–1938	7	_	_
Emil Schmid und Margarethe Schmid-Hart- mann	1927–1933	I	88	Georges Humbert ($\rightarrow B$ 399, 400, 401), Emile Lauber ($\rightarrow B$ 402), Fritz Indermühle ($\rightarrow B$ 426, 430)
Arnold Schönberg	1930-1942	5	5	Gertrud Susanne Schönberg (→B 482)
Mátyás Seiber	1934-1957	Ι ς	6	-
Ernst Toch	1932-1964	10	_	Lilly Toch $(\rightarrow B 515, 516)$
Wladimir Vogel	1943-1984	43	41	Edizioni Suvini Zerboni ($\rightarrow B$ 556, 557),
	713 7°T	19	-1	Idmarie Vogel-Tschudi (→B 603)
Anton Webern	1939-1944	7	_	_

Einleitung IX

Lehrzeit, Frankfurt am Main und Berlin

Briefe an die Eltern

Erich Schmids Briefe an die Eltern sind die Hauptquellen zu seiner Studienzeit in Frankfurt am Main und Berlin. Bevor Schmid den Frankfurter Mozartpreis erhielt, konnte sein Studium nur dank finanzieller Zuwendungen von Solothurner Bekannten ermöglicht werden. Es verwundert deshalb nicht, dass besonders die ersten Briefe Rechenschaftsberichten gleichen, die Schmids Integration, seinen Fleiss und seine Fortschritte belegen sollen. Schmid schrieb während der Semester ungefähr alle zwei bis drei Wochen nach Hause. Diese Kontinuität ist aus heutiger Sicht sehr wertvoll, werden doch Schmids persönliche Entwicklung und die kulturpolitischen Veränderungen auf diese Weise detailliert nachgezeichnet. Auch Schmid selbst griff später gerne auf diese Dokumente zurück, wenn es darum ging, über seinen Werdegang zu berichten. Trotz eines gewissen Rechtfertigungsbedürfnisses sind die Briefe an die Eltern stets aufrichtig und bieten keine beschönigenden Darstellungen. Schwierigkeiten wie künstlerische Einsamkeit (→B 384) oder Differenzen mit seinem Lehrer Sekles ($\rightarrow B$ 405, 413) werden nicht verheimlicht.

Die Briefe sind Zeugnisse des anregenden geistigen Umfeldes in Frankfurt und Berlin. Sie geben Aufschluss über die Eindrücke, die der Student empfing. Das reichhaltige Konzertleben und der progressive Frankfurter Rundfunk prägten Schmid nachhaltig. Zahlreiche Konzertberichte zeigen seine musikalischen Bezugspunkte: die anhaltende Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach, die neue Faszination für Bruckner ($\rightarrow B_3 8_5$), erste vorsichtige Annäherungen an Schönbergs Musik ($\rightarrow B_3 8_9$) oder die einschneidende Erfahrung der Webern'schen Orchesterstücke op. 10 ($\rightarrow B_4 1_3$). Die Briefe dokumentieren die Entstehung von Schmids Frühwerken und gewähren Einblick in den Unterricht bei Bernhard Sekles, Hermann von Schmeidel und Arnold Schönberg.

Musikerlaufbahnen

Auch die ersten Freundschaften mit Musikerkollegen gehen auf die Studienzeit zurück. Das gemeinsame Studium bot jedoch kaum Anlass zur Korrespondenz, da anzunehmen war, dass man sich bald wieder persönlich sprechen können würde. Eine briefliche Kontaktaufnahme erfolgte oft erst nach der gemeinsamen Studienzeit.

X Briefe

Ein solches Beispiel ist Schmids Briefwechsel mit dem Cellisten Alexander Molzahn. Die beiden Musiker hatten sich am Konservatorium in Frankfurt kennengelernt und trafen in Berlin wieder aufeinander. Schmid hatte zudem regelmässigen Kontakt mit Molzahns Eltern. Molzahns erste Briefe stammen bereits von 1928 und berichten von den neuen Impulsen, die er in Berlin empfing. 1934 entschloss sich Molzahn, nach Frankfurt zurückzukehren, und legte Schmid seine Beweggründe dar ($\rightarrow B$ 242). Weitere Schreiben dokumentieren, wie Molzahn mit den politischen Verhältnissen zurechtkam. Ausserdem belegen die Briefe seine äusserst rege Unterrichts- und Konzerttätigkeit als gefragter Kammermusiker während und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Dem Komponisten Peter Schacht fiel der Umgang mit den politischen Verhältnissen deutlich schwerer als dem Interpreten Molzahn. Schacht war von 1928-32 Schüler Schönbergs in Berlin, wo er sich mit Schmid anfreundete. Nachdem dieser in die Schweiz zurückgekehrt war, berichtete Schacht ihm ausführlich von seinen Kompositionen und ihrer Wirkung auf das Publikum. In einem Brief von 1933 beschrieb Schacht den eigentlichen Wendepunkt seiner Karriere: Er hatte sein Streichquartett (1930) beim Dortmunder Tonkünstlerfest eingereicht und war damit auf politischen Widerstand gestossen. Im Gegensatz zu Webern, der seine Orchesterstücke op. 6 daraufhin zurückzog, setzte Schacht seine Aufführung durch und gab damit gleichzeitig seine unfreiwillige »Abschiedsvorstellung in Deutschland« ($\rightarrow B375$). Trotz intensiver Bemühungen konnte er danach im Musikbetrieb nicht mehr richtig Fuss fassen.

Schmids jüdischen Bekannten blieb meist nur der Schritt in die Emigration. Mátyás Seiber vollzog diesen 1935 und konnte sich in London etablieren. Als er sich 1948 erneut mit Schmid in Verbindung setzte, war er ein renommierter Chorleiter, Komponist und Lehrer geworden. Es entwickelte sich ein regelmässiger Briefwechsel, in dem besonders von den gegenwärtigen Projekten der beiden Briefpartner in Zürich respektive in London die Rede ist.

Auch mit Arnold Schönberg, der 1933 emigriert war, blieb Schmid nach seiner Rückkehr in die Schweiz in Kontakt. Die aussagekräftigeren Briefe stammen allerdings von Schmid, der Schönberg mehrmals seine »treue Gefolgschaft« bekundete ($\rightarrow B$ 477, 483). Schönberg hielt sich gewohnt kurz, auch als er 1941 versuchte, über Schmid ein Lebenszeichen von seinem in Wien lebenden Sohn zu erhalten ($\rightarrow B$ 480). Über Studieninhalte erfährt der Leser wenig, dafür aber umso mehr über Schmids Be-

Einleitung XI

weggründe, das Studium bei Schönberg bereits nach einem Jahr zu beenden ($\rightarrow B$ 476).

Briefe aus der Werkstatt. Erich Itor Kahn

Erich Itor Kahn war der einzige Kommilitone, mit dem Schmid fundiert über Instrumentation, Analyse und Komposition korrespondierte. Kahn studierte bis 1928 am Hoch'schen Konservatorium und war danach als Pianist am Frankfurter Rundfunk tätig. Die ersten Briefe wechselten Kahn und Schmid bereits während der Frankfurter Semesterferien, die Schmid meist zusammen mit seinen Eltern in der Schweiz verbrachte. Schmid verspürte offenbar ein Bedürfnis, auch während seiner Abwesenheit mit Kahn in Verbindung zu bleiben. Dies dürfte ansonsten nur für seine damalige Freundin Henny Schmitt gegolten haben, deren Briefe in Schmids Nachlass allerdings nicht mehr vorhanden sind. Kahn war zudem der erste Studienkollege, der Schmid das »Du« anbot $(\rightarrow B\,397)$. Die Briefe sind Dokumente einer engen Künstlerfreundschaft und zeichnen sich durch die Bandbreite ihrer Themen sowie die Tiefe der Diskussionen aus.

Die Korrespondenz von Schmid und Kahn beschränkte sich anfänglich auf die Semesterferien, die Schmid in der Schweiz verbrachte. Als er 1931 nach Berlin zog, musste der briefliche Austausch das mündliche Gespräch fast gänzlich ersetzen. In dieser Zeit war das Erlebnis »Schönberg« das vorherrschende Briefthema, das den Anstoss zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit verschiedenen kompositorischen Problemen gab. 1933 waren sowohl Schmid als auch Kahn gezwungen, Deutschland zu verlassen. Hans Rosbaud, Leiter des Frankfurter Rundfunks, führte kurze Zeit später die Six Epigraphes antiques von Claude Debussy in einer von Schmid und Kahn gemeinsam erarbeiteten Instrumentation am Sender auf. Die Aufnahme war Anlass, sich intensiv über die Bearbeitung auszutauschen. Ausführliche Diskussionen über die Wiedergabe und die Instrumentation bieten einen einzigartigen Einblick in die kompositorische Werkstatt. Erfolglos endeten dagegen die Versuche, einige Unterhaltungsstücke für einen Pariser Verlag zu schreiben. Die Briefe zeugen von dem Versuch, das kompositorische Ethos für einmal zu vernachlässigen, um etwas Geld zu verdienen.

Die Zweite Wiener Schule blieb der ästhetische Bezugspunkt für Schmid wie auch für Kahn, auch wenn sie an den neuen Aufenthaltsorten der Korrespondenten wenig populär war. Kahn berichtete Schmid von seinen Schwierigkeiten, als Immigrant in Paris Fuss zu fassen, die ihn

XII Briefe

manchmal in eine fast apathische Schweigsamkeit trieben ($\rightarrow B76$, 77). Schmid versuchte seinerseits, Schönbergs Musik in der Schweiz bekannt zu machen. Als er bei seiner Analyse des Streichquartetts op. 7, die in der Schweizerischen Musikzeitung erscheinen sollte, an Grenzen stiess, bat er Kahn um Rat ($\rightarrow B67$, 68).

Zu Beginn des zweiten Weltkriegs wurde das Ehepaar Kahn mehrfach interniert, bevor beide schliesslich 1941 nach New York fliehen konnten. Dieser Schritt führte dazu, dass der Briefwechsel sporadischer wurde. Dies hatte zwar keine emotionale Entfremdung zur Folge – die Briefe nach Kahns Aufenthalten in der Schweiz belegen dies ($\rightarrow B$ 105, 115) –, doch bedeutete es viel Aufwand, dem Freund über alles Erlebte zu berichten. Der Briefwechsel endet mit Kahns plötzlichem Tod 1956. Mit Kahns Witwe Frida blieb Schmid danach in lebenslangem brieflichem Kontakt.

Glarus - Winterthur - Orselina. Neue Musik in der Schweiz

Neue Musik aus der Schweiz

Schmid kehrte 1933 nur widerwillig in die Schweiz zurück. Die Metropolen Berlin und Frankfurt hatten dem jungen Musiker trotz aller wirtschaftlicher und politischer Schwierigkeiten ein anregendes musikalisches Umfeld geboten. Zunächst wandte er sich nach Zürich, das ihm die besten Möglichkeiten versprach, sich als Dirigent zu etablieren ($\rightarrow B$ 469). Ein längerfristiges Engagement ergab sich aber nicht, und die wirtschaftlichen Verhältnisse liessen es nicht zu, wählerisch zu sein. So bedeutete es für Schmid eine Erleichterung, als er 1934 die Stelle als Musikdirektor in Glarus antreten durfte. Resignation über den Schritt in die vermeintliche Provinz war Schmid nicht anzumerken. Er fand sich schnell zurecht und war erfreut über die Qualität der Chöre, besonders des Cäcilienvereins.

Nach einigen konventionellen Programmen wandte sich Schmid der Neuen Musik zu. Die Kompositionen von Schönberg oder Webern waren für die Glarner Ensembles wohl zu anspruchsvoll, so dass sich Schmid in der Schweizer Komponistenlandschaft umsah und beispielsweise Robert Blum und Paul Müller-Zürich um Chorwerke anfragte. Die Möglichkeit, aufgeführt zu werden, war für Blum Anreiz genug, ein neues Stück zu schreiben, ohne eine Bezahlung zu fordern $(\rightarrow B \, 2)$. Weiter belegen die Briefe das hohe Niveau der Glarner Aufführungen. Blum zeigte sich ehrlich überrascht über die Uraufführung seiner Lamentatio angelorum



Erich Schmid: Lebenserinnerungen

Band 3: Konzertprogramme und Radioaufnahmen Herausgegeben von Lukas Näf unter Mitarbeit von Othmar Wüthrich

Im ersten Teil der vorliegenden Dokumentation (Konzertprogramme) wurden alle Konzerte von Erich Schmid, die dieser in seiner Autobiographie erwähnt hat, zusammengetragen. Der zweite Teil des Bandes (Radioaufnahmen) bezieht sich auf Schmids Wirken beim Radio-Orchester Beromünster beziehungsweise beim Radio-Sinfonieorchester Basel der Jahre 1958 bis 1978. Im Rahmen eines Inventarisierungsprojektes in Zusammenarbeit mit Memoriav, dem nationalen Netzwerk für die Erhaltung des audiovisuellen Kulturguts der Schweiz, konnten alle Radioaufnahmen von Schmid, die sich in den regionalen Studios – Zürich, Basel, Bern, Lausanne, Lugano – von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) befinden, zusammengetragen werden.

Ab den späten 1960er Jahren war Schmid vermehrt als Gastdirigent in England tätig. Er leitete verschiedene Orchester der British Broadcasting Corporation (BBC) und war Principal Guest Conductor beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1978–82). Die Tätigkeit als Gastdirigent zahlreicher weiterer Orchester (Berner Symphonie-Orchester, English Chamber Orchestra, Orchestra della RSI, Orchestre de la Suisse Romande, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Symphonie-Orchester des RTV Ljubljana und Tonhalle-Orchester Zürich), die bis 1987 dauerte, wird durch zahlreiche Tonbänder, die sich im Nachlass Schmid in der Zentralbibliothek Zürich befinden, dokumentiert.

Konzertprogramme

Allgemeines. Das Verzeichnis präsentiert eine Auswahl von Schmids Dirigaten, von Konzerten, in denen er als Begleiter oder Organist mitwirkte, sowie von Konzerten, in deren Rahmen Schmids Kompositionen aufgeführt wurden (1921 bis 1990). Alle in der Autobiographie erwähnten Konzerte wurden in das Inventar aufgenommen. Nicht erwähnte Konzerte der

VIII Einleitung

Glarner und Zürcher Zeit (1934–49 beziehungsweise 1949–58), die Schmid leitete, wurden ebenfalls erfasst. Da eine vollständige Sammlung der Konzertprogramme des Radio-Orchesters Beromünster in den 1940er Jahren fehlt und in diesem Bereich auch die Unterlagen im Nachlass Schmid unvollständig sind, ist hier mit gewissen Lücken im Inventar zu rechnen.

Quellen. Die Quellen zu den Konzerten (z.B. das zugehörige Abendprogramm) werden nicht in diesem Inventar, sondern an entsprechender Stelle in der Autobiographie genannt. Die Konzertprogramme sind zumeist im Nachlass Schmid vorhanden und werden mit der abgekürzten Signatur (z.B. V:CH 22) nachgewiesen. Wo keine Signatur angegeben ist, wurde das Programm auf Grundlage anderer Quellen, etwa der Schweizer Radio-Zeitung oder der Schweizerischen Musikzeitung, erhoben. Wenige Konzertprogramme wurden aufgrund von Zeitungsrezensionen rekonstruiert, da dazu keine Programmhefte oder -zettel vorlagen.

Darstellung. Die Konzerte wurden chronologisch sortiert und mit einer Nummer versehen, auf die in der Autobiographie wie folgt verwiesen wird: $\rightarrow K$. Die Angaben zum Zeitpunkt einer Veranstaltung werden vereinheitlicht wiedergegeben. Dieser Information folgt der Titel der Veranstaltung, etwa »Nachweihnachts-Konzerte« oder »Konzert (Slavische Musik)«, der diplomatisch übernommen wurde. Anschliessend werden Aufführungsort (O), Veranstalter (V), Musikalische Leitung (L) und Ensembles (E) genannt. Ein Verzeichnis aller Aufführungsorte und Ensembles findet sich im Register. Grundsätzlich wurden die Angaben zu den aufgeführten Werken und gegebenenfalls weitere Aktivitäten im Konzerte, etwa Ansprachen, diplomatisch übertragen. Daher können Werkangaben unvollständig sein. Zur Identifizierung der Werke dient das Werkregister, das alle Werke erfasst und das auf die jeweilige Konzertnummer verweist. Die Komponistennamen wurden vereinheitlicht, um eine Vergleichbarkeit innerhalb der drei Bände sicher zu stellen. Besonders in der Glarner Zeit, zum Beispiel in den Konzerten der Harmoniemusik-Gesellschaft Glarus, waren die Programme mit Nummerierungen kompliziert strukturiert. Diese Systeme wurden nicht übernommen. Bei einigen Konzerten wurden hingegen Werkgruppierungen, wie »Vier Lieder für Alt-Solo mit Klavier-Begleitung« ($\rightarrow K$ 56), die nicht zu den Werktiteln gehören, dennoch abgebildet, um die Programmidee kenntlich zu machen.

Interpreten. Den einzelnen Werken wurden Solisten oder sonstige Interpreten zur Festlegung einer eindeutigen Besetzung direkt zugewiesen. Wenn die Besetzung innerhalb einer Werkgruppe (z.B. »Drei Lieder für

Tenor und Orgel« ($\rightarrow K$ 146) unverändert bleibt, wurde auf eine Wiederholung der Angaben bis zum Besetzungswechsel verzichtet.

Register. Alle Referenzen in den Registern beziehen sich auf die Nummern der Konzertprogramme, nicht auf Seitenzahlen. Im Register Komponisten und Werke erscheinen alle Werke nach Komponisten geordnet. Zur Identifizierung der Werke wurde ein Einheitssachtitel definiert, der aus dem Bibliothekswesen stammt und der für jedes Werk einen standardisierten Titel in der Mehrzahl festlegt. Erkennbar sind diese Registereinträge durch eine gerade Schrift. Wo eine Identifizierung aufgrund unvollständiger Angaben nicht möglich oder ein Einheitssachtitel nicht festlegbar war, wurde ein angepasster Werktitel verwendet und kursiv ausgezeichnet. Bearbeitungen werden mit der Abkürzung Arr. gekennzeichnet. Im Register Solisten werden alle Einzelpersonen erwähnt, die bei einem Konzert mitgewirkt haben. Dies betrifft Instrumentalsolisten in einem Solokonzert, zum Beispiel Isaac Stern in einem Violinkonzert ($\rightarrow K$ 301), oder auch Pianist und Sängerin in einem Liederabend, wie Erich Schmid und Marguerite Gradmann-Lüscher ($\rightarrow K60$). Das Register Ensembles listet Orchester, Chöre (z.B. Cäcilienverein) usw. auf, die bei einem Konzert mitgewirkt haben. Das Register Veranstalter gibt Aufschluss über die Organisatoren der Konzerte, die besonders in den Konzerten der Glarner Zeit nicht immer erkennbar waren, da mehrere Vereine zusammenarbeiteten ($\rightarrow K$ 37). Das Register *Orte* zeigt, wo Schmid die Konzerte dirigierte. Ein Verzeichnis der von Schmid geleiteten Uraufführungen beziehungsweise die Uraufführungen seiner eigenen Werke, dokumentieren Schmids Einsatz für das zeitgenössische Musikschaffen.

Radioaufnahmen

Allgemeines. Grundlage der inventarisierten Radioaufnahmen von Schmid waren die Bestände in den Radioarchiven von Schweizer Radio und Fernsehen (SRF). Die Dirigate und die aufgeführten Kompositionen von Schmid, soweit sie in Findmitteln innerhalb der Radiostudios verzeichnet waren, wurden möglichst lückenlos erfasst. Das Inventar beruht zu einem grossen Teil auf den Daten eines digitalen Archivsystems von SRF, das auf Stammdaten bei der Namensansetzung von Interpreten, Komponisten und weiteren Beteiligten zurückgreift. Diese Daten wurden den Ansetzungen der Bände 1 und 2 dieser Edition angepasst. Es wurden folgende Tondokumente inventarisiert: Eigenproduktionen in den SRF-Archiven

von Zürich, Basel, Bern, Lausanne sowie Lugano; Industrieproduktionen, die ebenfalls in den Archiven vorhanden waren, sowie gelöschte Tondokumente. In einem zweiten Schritt wurden auch die Tonbänder, die sich im Nachlass Schmid (Mus NL 37) befinden, in das Inventar integriert. Da Schmid auch Kopien aus den SRF-Archiven besass, existieren Duplikate, die identifiziert wurden.

Darstellung. Die Aufnahmen wurden nach Komponisten sortiert und innerhalb dieser Reihung alphabetisch nach Werktiteln angeordnet. Den Radioaufnahmen wurde eine Nummer zugeteilt, auf die in der Autobiographie wie folgt verwiesen wird: $\rightarrow R$. Neben dem Komponistennamen werden ein standardisierter Werktitel, die Ausführenden in der Abfolge Leitung, Ensembles und Solisten sowie Angaben zu Entstehungszeit und Entstehungsort präsentiert. Ebenfalls finden Produzenten und technische Mitarbeiter Erwähnung. Die Signatur liefert den Hinweis auf den Fundort; die Anmerkungen informieren über den Zustand einer Aufnahme (»gelöscht«) oder über fehlende Informationen wie Solisten usw.

Archivierungsort. Der Aufbewahrungsort einer Aufnahme lässt sich anhand der Signatur eruieren. Die Aufnahmen aus den Radio-Studios tragen die Signaturen ZH (Zürich), BS (Basel), BE (Bern), LA (Lausanne) und LU (Lugano). Die Aufnahmen aus dem Nachlass Schmid tragen Signaturen des Formats CH-Zz, Mus NL 37:VII. Wo es sich um klar identifizierte Duplikate handelt, wurden zwei Signaturen erfasst. War die Identifizierung unsicher, etwa aufgrund abweichender Datierung, wurde wie folgt darauf hingewiesen: »entspricht wahrscheinlich CH-Zz, Mus NL 37:VII:161; abweichende Datierung: 23.2.1978«.

Register. Die Referenzen im Register Interpreten beziehen sich auf die den Radioaufnahmen zugewiesenen Nummern. Da die Aufnahmen alphabetisch sortiert sind, entfällt ein auf die Komponisten bezogenes Personen- und Werkregister. Nur die Interpreten (Solisten und Ensembles) wurden erfasst. Ein chronologisches Verzeichnis der Radioaufnahmen bietet das Register Chronologie.

Einleitung XI

Dank

Zur vorliegenden Dokumentation haben verschiedene Personen wichtige Beiträge geleistet. Ihnen allen sei für Ihre Mitarbeit herzlich gedankt. Die Konzertprogramme des Tonhalle-Orchesters Zürich wurden in einem ersten Schritt von Christian Jost erfasst. Für die Revision dieser Daten waren Iris Eggenschwiler und Iso Fuchs zuständig.

Kurt Deggeller und Rudolf Müller (Memoriav) haben das Projekt der Inventarisierung aller Radioaufnahmen von Schmid angeregt. Diese wurden von Othmar Wüthrich zusammengetragen und redigiert. Ohne die Erfassungsarbeit von Othmar Wüthrich sowie regionaler Mitarbeiter in Bern, Basel, Lausanne und Lugano, wäre die Erschliessung der Aufnahmen nicht möglich gewesen. Die erhobenen Daten wurden zudem von Severin Kolb geordnet und weiter aufbereitet.