

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)

Artikel: Deshalb oder Dennoch : drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil : Rudolf Semmler, Max Ettinger, Will Eisenmann
Autor: Imobersteg, Sara
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835171>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Deshalb oder Dennoch

Drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil: Rudolf Semmler, Max Ettinger, Will Eisenmann

Sara Imobersteg

In Anbetracht der in der Schweiz erst während der letzten Jahre zäh anlaufenden Auseinandersetzung mit den Vorkommnissen um den Zweiten Weltkrieg, die mehr dem äusseren Druck als einem echten Bedürfnis zu entspringen scheint, erstaunt es wenig, dass eine so marginale Angelegenheit wie Musik in die Diskussion bisher kaum Eingang fand. Ein Blick auf den aktuellen Forschungsstand zur Musik im Exilland Schweiz fällt entsprechend ernüchternd aus. So fehlen nicht nur weitgehend Untersuchungen zu den Rahmenbedingungen, die emigrierte Musiker in der Schweiz zu erwarten hatten¹, auch an Fallstudien² ist wenig vorzuweisen. Es muss infolgedessen als eine der dringlichsten Aufgaben angesehen werden, zunächst das Feld abzustecken, das Musik im Schweizer Exil überhaupt ausmacht, d. h. Namen von Komponisten wie Will Eisenmann, Rudolf Semmler und Max Ettinger ins Bewusstsein zu rufen, die – ausser vielleicht derjenige Eisenmanns – den wenigsten geläufig sein dürften. Dieser Notwendigkeit stattgebend, soll hier auf eine ausführliche Darstellung eines einzelnen verzichtet werden zugunsten von gleich drei vornehmlich biographischen Skizzen.

Dem Leben der drei Komponisten im Exil gemeinsam ist, dass alle drei bereits in den allerersten Jahren des Nationalsozialismus in der Schweiz Zuflucht suchten, zumindest die Kriegsjahre im Kanton Tessin verbrachten und auch nach dem Krieg in der Schweiz blieben. Das Erwerbsverbot, dem ebenfalls alle unterlagen, und die nur zögernde oder gar nicht erfolgte Integration in das

1 Die Länderdarstellung bei Stephan Stompor, „Künstler im Exil“, Ffm/Bern 1994, S. 173–231, ist insofern unergiebig als sie fast ausschliesslich Bühnenschaffende berücksichtigt. Aufgrund ihrer Kürze vermag auch die Darstellung bei Habakuk Traber/Elmar Weingarten (Hrsg.), „Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil“, Berlin 1987, S. 33, nur anzudeuten, nicht zu konkretisieren. Ebenso wie Walter Labhart, „Die Schweiz. (K)ein Exil für Komponisten“, in: *Musik und Theater* Juni 1988, St. Gallen 1988, S. 48–52.

2 Erwähnt sei hier immerhin die neueste Auseinandersetzung mit Wladimir Vogel von Friedrich Geiger, „Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984“ (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 5.) Hamburg 1998.

schweizerische Musikleben bilden die unmittelbar berufsbezogenen Gemeinsamkeiten ihres Exils. Dessen ungeachtet gestaltete sich der Umgang mit Erwerbsverbot und Exilsituation bei allen völlig unterschiedlich.

Kaum beirren auf seinem Weg liess sich Will Eisenmann (3.3.1906 Stuttgart – 20.8.1992 Luzern). Er befand sich 1933 zum Studium bei Paul Dukas und Charles Koechlin in Paris. Seine wiederholt in der Öffentlichkeit geäusserte pazifistische Haltung und seine Weigerung, sich den Forderungen der Reichsmusikkammer zu unterstellen, machten eine Rückkehr nach Deutschland unmöglich.

Zwar erwies sich die Schweiz im Nachhinein als sicherer Zufluchtsort; die ersten Jahre dürften für Eisenmann und seine Familie aber nicht leicht gewesen sein, und es ist schleierhaft, wie sie trotz Erwerbsverbot ihr finanzielles Auskommen finden konnte. Dass Eisenmanns berufliche Vorstellungen nicht allein dem Komponieren galten, bekunden seine Tätigkeit als Regieassistent und Dramaturg noch in Deutschland und besonders sein pädagogisches Wirken als Gesangslehrer und Gründer von Opernstudios in Zürich und Luzern. Dies war allerdings erst ab 1950 möglich, nachdem Eisenmann endlich eine Niederlassungsbewilligung erhalten hatte und dadurch das Erwerbsverbot aufgehoben wurde³. Bis dahin sah er sich ganz aufs Komponieren zurückgeworfen und obwohl viele der in dieser Zeit entstandenen Werke erst nach dem Krieg oder sogar bis heute noch nicht aufgeführt wurden, stellt sich das erste Jahrzehnt in der Schweiz tatsächlich als seine produktivste Schaffensperiode heraus. Eisenmann schrieb in diesem Zeitraum nicht nur vergleichsweise am meisten, sondern auch seine drei grossen Bühnenwerke *Der König der dunklen Kammer*⁴, *Bethsabé*⁵ und *Leonce und Lena*⁶. Daneben entstanden auch vier Kompositionen für Alt-Saxophon und Orchester, respektive Klavier⁷, teils Aufträge des Saxophonisten Sigurd Rascher, der sie unter anderem in New York zur Aufführung brachte. Weitere Aufträge und Aufführungen verdankte Eisenmann der unentwegten Förderung durch

3 Vgl. Akte E 4264 1982/2, Band 27, Will Eisenmann, Bundesarchiv Bern.

4 Will Eisenmann, *Der König der dunklen Kammer*. Oper in 13 Bildern, Schott's Söhne Mainz, ohne Jahr [ca. 1953].

5 Ders., *Bethsabé*, Drame-pantomime-oratorio in 3 Szenen, Schott's Söhne Mainz 1953.

6 Ders., *Leonce und Lena*, Lyrische Komödie in 3 Akten, Schott's Söhne Mainz, ohne Jahr [ca. 1953].

7 Ders., *Concerto op. 24* für Alt-Saxophon und grosses Orchester, Selbstverlag Hanna Eisenmann, Schwarzenberg [HESch]; *Kleine Ballade/Nevermore op. 28* für Alt-Saxophon und Klavier (oder Orgel), Selbstverlag [HESch]; *Duo Concertante, op. 33* für Altsaxophon und Klavier, Carl Fischer-Verlag New York 1966; *Concerto da camera op. 38* für Alt-Saxophon und Streichorchester, Universal Edition Wien, ohne Jahr.

Hermann Scherchen. Mehr und mehr überwogen aber Werke für eine Singstimme mit Begleitung, für kleine Instrumentalensembles mit Klavier und für Orgel. Der Grund für die vermehrte Hinwendung Eisenmanns zur Kammermusik dürfte massgeblich in der Berücksichtigung von Aufführungsmöglichkeiten zu suchen sein. Seine Gesangsschüler sowie sein Sohn, Olivier Eisenmann, der als Klavierbegleiter und Organist auftrat, wurden die Ausführenden zahlreicher seiner Werke.

Wenn dies als Reaktion auf die gegebenen Umstände verstanden werden kann, so zeigt hingegen die stilistische Entwicklung Eisenmanns, dass der Komponist kontinuierlich die einmal eingeschlagene Richtung weiterverfolgte. Ungeachtet er selbst vom Einfluss der Impressionisten sprach, wollte er sich keiner Schule zugeordnet sehen.⁸ Nicht gerade ablehnend, aber auch nicht begeistert, stand er der Dodekaphonie gegenüber.⁹ Mit Ausnahme seines op. 66, den *Konstellationen*¹⁰, hat er die Reihentechnik denn auch nicht verwendet. Von noch jüngeren Tendenzen, wie elektronischen oder seriellen Kompositionstechniken, hat er sich hingegen entschieden distanziert¹¹. Eine eindeutige Zuordnung wäre zwar tatsächlich verfehlt, doch lässt sich die starke Prägung Eisenmanns durch den französischen Neoklassizismus nicht leugnen. Sein geradliniger, schlanker Stil ohne Pathos und Schnörkel entspricht doch vor allem der neoklassizistischen Forderung nach Beschränkung auf das Wesentliche.

Schriftlich festgehaltene oder mündlich überlieferte Aussagen Eisenmanns zu einer Auseinandersetzung mit dem Exil oder den herrschenden Zuständen in Europa sind rar. Wohl erkannte er den durch den Nationalsozialismus erzeugten Bruch in der europäischen Musikentwicklung, blieb in seinen Ausführungen jedoch dem Allgemeinen verhaftet¹². Auch kann mit ziemlicher Sicherheit von der Hand gewiesen werden, dass politisches Engagement Eingang in seine Musik fand. Einer solchen Vermutung stehen unmissverständlich Eisenmanns eigene Worte entgegen: „Ein politischer Musiker wie etwa Eisler hätte ich nie sein können“¹³.

8 Vgl. Walter Labhart/Hans Steinbeck (Hrsg.), *Schweizer Komponisten unserer Zeit*, Zürich/Freiburg 1975, S. 111.

9 Vgl. Eisenmann, „Zur Sache Hauer“, in: SMZ Heft 8/9, September 48, S. 353ff. und „Vorrede zu einem Abend zeitgenössischer Musik im Rahmen der Veranstaltungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft in Luzern“, Typoskript ohne Ort und Datum [HESch].

10 Ders., *Konstellationen* op. 66 für Klavier, Heinrichshofen-Verlag Wilhelmshaven, ohne Jahr.

11 Vgl. ders., „Typoskript zur Sendung von Radio DRS am 3.3.1971“, ohne Ort und Datum, S. 1f. [HESch].

12 Vgl. ebd.

13 Zitiert nach Linus David, „Veränderung ist kein Muss von aussen her“, in: *Luzerner Nachrichten*, Nr. 49, 28.2.1981, S. 12.

Auch Rudolf Semmler (31.10.1904 Dortmund – 27.1.1988 Waldenhausen) trieb es nicht unmittelbar aus politischen, sondern aus weltanschaulichen Gründen aus Deutschland fort. Bereits während und nach seinen Gesangs- und Kompositionsstudien in München entwickelte sich eine rege und vielseitige Tätigkeit sowohl als Begleiter und Korrepetitor an Opern- und Ballettschulen, als auch als Interpret kleinerer Gesangsrollen im „Studio für moderne Opernkunst“. Zudem übernahm er die musikalische Leitung der „Rampe“, eines Forums für junge Künstler, und des von ihm mitbegründeten Kabarets „Künstlerbrett XY“, welchem er auch als Komponist zur Verfügung stand.

Aus jener Zeit sind nur sehr wenige Kompositionen erhalten, möglicherweise sind sie auch nur teilweise schriftlich festgehalten worden. Mit Ausnahme der später bei Hug als op. 1 erschienenen *Fünf Lieder*¹⁴ dürften die meisten für das Programm des Kabarets entstanden sein.

Dass sich Semmler 1933, „als die von der NSDAP verordnete Kulturpolitik (Goebbels) ein weiteres Verbleiben in Deutschland unmöglich machte“¹⁵, der Schweiz zuwandte, lag wahrscheinlich in erster Linie an der Verbindung mit der Schweizerin Ida Hardmeyer. Ida Hardmeyer war unter dem Pseudonym Elve Hard als Tänzerin im „XY“ aufgetreten und organisierte 1933 eine Tournee unter anderem auch in die Schweiz, zu deren erfolgreicher Durchführung – wie sie den Schweizer Behörden plausibel machen konnte – Rudolf Semmler als Begleiter unentbehrlich war.¹⁶ Nach Ablauf der allein zu diesem Zwecke ausgestellten dreimonatigen Arbeitserlaubnis unterlag Semmler ab 1934 genau wie die meisten anderen Emigranten dem Erwerbsverbot. Daran änderte auch die Heirat mit Ida Hardmeyer im selben Jahr nichts. Eine Tätigkeit als ausführender Künstler war Semmler somit verwehrt, was das Ehepaar jedoch keineswegs in eine materielle Notlage versetzte, da die Familie Hardmeyer über reichliche finanzielle Mittel und Güter verfügte. So widmete sich Rudolf Semmler von nun an hauptsächlich der Bewirtschaftung und Modernisierung des landwirtschaftlichen Betriebes in Breganzona. Künstlerische Betätigung war offenbar nur noch in mehr oder weniger privatem Rahmen möglich. Nichtsdestoweniger fanden 1937

14 Rudolf Semmler, *Fünf Lieder* für eine hohe Singstimme und Klavier op. 1, Hug Zürich, ohne Jahr; ders., *Dryade* für Klavier, Autograph im Besitz von Erika Moral-Semmler, Sulz/Rickenbach [MSRi]; ders., *Hänsel und Gretel*. Märchenoper in 2 Aufzügen, Autograph des Klavierauszuges [MSRi].

15 Ders., „Biographische Notiz“, ohne Ort und Datum, S. I, Typoskript: [MSRi].

16 Die meisten biographischen Daten sind rekonstruiert aus der Akte E 4264 1989/146, Band 695, Rudolf Semmler, Bundesarchiv Bern.

Freilichtaufführungen der wohl noch bestehenden Tanztruppe und die Ur-aufführung von Semmlers Oratorium *Torquato Tasso*¹⁷ in Lugano statt. Welche Kompositionen während der Kriegsjahre entstanden, liess sich bisher nicht restlos klären, denn das erste Werk nach *Torquato Tasso*, das op. 4, *Amor Nuovo*¹⁸, trägt das Entstehungsdatum 1948. Somit hätte Semmler während der Kriegsjahre kein einziges Werk komponiert. Dazu im Widerspruch steht jedoch Semmlers eigene Aussage: „Alle äussere Wirksamkeit wurde durch den Krieg weitgehend behindert oder sogar gänzlich aufgehoben. Aus jener Zeit stammen viele Lieder, auch nach Texten in verschiedenen Sprachen, sowie vorwiegend Kammermusik.“¹⁹ Aufgrund dieses Widerspruchs liesse sich die Frage stellen, ob die Kompositionen vielleicht im Hinblick auf das Arbeitsverbot mit höheren Opuszahlen auf später datiert worden sind. *Lieder in verschiedenen Sprachen*²⁰ erscheinen nämlich beispielsweise als op. 8 und 8a im Werkverzeichnis, was allerdings das Entstehungsjahr 1953 bedeuten würde. Hier könnte nur eine akribisch genaue Analyse aller in Frage kommender Quellen – eventuell – für Aufklärung sorgen.

Nach der Einbürgerung in die Schweiz 1946 ist jedenfalls ein regelmässiges kompositorisches Schaffen verzeichnet. Schriften zur Musik²¹ und Musik-Novellen²² kamen dazu. Semmler selbst sprach von drei wesentlichen Einflüssen in seinem Werk²³. Als wichtigster kann zweifellos die Beschäftigung mit der Kultur Italiens genannt werden, was sich nicht nur in der Wahl italienischer Texte, sondern auch in der weitläufigen Bezugnahme auf Techniken der Madrigalkomposition äussert.

17 Semmler, *Torquato Tasso*. Oratorio da camera secondo il „Diario degli ultimi anni di vita di Torquato Tasso 1579–1595“ di Paul Hardmeyer, 1937. Autograph: [Schweizerische Landesbibliothek, Bern, FR 659 Res, Mikrofilm].

18 Ders., *Amor Nuovo*, Cantata per pianoforte e Mezzosoprano. Selbstverlag, Masescha Liechtenstein 1954, Autograph: [SLB FR 648 Res, Mikrofilm].

19 Ders., „Biographische Notiz“, S. II.

20 Ders., *Lieder in verschiedenen Sprachen*, Selbstverlag Masescha Liechtenstein 1955, Autograph: [SLB FR 660 Res Mikrofilm].

21 Ders., *Vom Einklang der Reihen. Die Superskala*, Zürich 1954 und ders.: *Mùsiché tèchné. Aus Tagebüchern eines Lebens mit Musik*, ohne Ort, entstanden 1980.

22 Ders., *Drei Musik-Novellen*, Zürich 1976.

23 Vgl. ders., „Biographische Notiz“, S. Iff.

Ein längerer Aufenthalt 1949/50 in den USA schlug sich ebenfalls in programmatischer wie musikalischer Hinsicht nieder²⁴. Blues-Einflüsse beispielsweise in den *Tre poesie di Giuseppe Ungaretti*²⁵ sind nicht zu überhören. Eine äusserst intensive Auseinandersetzung zog zudem die erst in den USA erfolgte Berührung mit der Dodekaphonie²⁶ nach sich. Semmler entwickelte eine eigene Technik, welche er in seinem Buch *Vom Einklang der Reihen. Die Superskala*²⁷ darlegte.

Als weiteres Vorbild gab Semmler das Œuvre Johann Sebastian Bachs an, vornehmlich dessen *Wohltemperiertes Klavier*²⁸. Bezüge zu Mozart und Chopin sind aber mindestens ebenso häufig festzustellen.

Das vordergründig auffälligste Merkmal von Semmlers Schaffen dürfte in der Offenheit und Neugier liegen, mit welcher er den unterschiedlichsten musikalischen Richtungen entgegentrat, und deren Techniken er in seinen eigenen Kompositionen verwendete. So finden sich Bezüge zu den verschiedensten Stilmerkmalen der Musikgeschichte, von der Renaissance bis zu den zeitgenössischen Neoklassizisten und Zwölftönern, von der Operette über den Jazz bis hin zu Einflüssen aus der Anthroposophie. Solche Rückgriffe auf ältere Gattungen oder Elemente der Unterhaltungsmusik sind keine Seltenheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Semmler bewegte sich damit ganz im Geiste seiner Zeit. Charakteristisch für ihn scheint jedoch das breite Spektrum der ‚Anleihen‘ und die Tatsache, dass er sich auf keine Richtung spezialisiert und festgelegt hatte.

Die äusserst lückenhafte Dokumentation von Semmlers Biographie gestaltet nicht nur die Beweisführung für den Exilantenstatus schwierig, sondern lässt auch die meisten Einzelheiten seines weiteren Lebens im Unklaren. So sind keine Kommentare zu seiner Lage in der Schweiz überliefert. Auch scheinen sich keine direkten Bezüge von Semmlers Musik zu den politischen Zuständen in Europa zu ergeben. Eindeutig erkennbar ist jedoch, dass mit der Auswanderung die Entwicklung des Musikers Semmler eine grundlegend andere Richtung nahm, indem der ausführende Musiker dem Komponisten und Musikschriftsteller das Feld räumen musste, was ursprünglich mit Sicherheit eine Folge der fehlenden Arbeitserlaubnis war. Keine von den in München ausgeübten Tätigkeiten erfährt eine Fortsetzung.

24 Ders., *Amerikanisches Tagebuch*, Suite für Klavier op. 7, ohne Ort und Datum, Autograph: [LBS FR 656 Res Mikrofilm].

25 Ders., *Tre poesie di Giuseppe Ungaretti*, Selbstverlag Masescha Liechtenstein 1954, Autograph: [LBS FR 653 Res Mikrofilm].

26 Vgl. ders., „Biographische Notiz“, S. IIff.

27 Zürich 1954.

28 Vgl. ders., „Cenni biografici“, ohne Ort und Datum, S. 3, Typoskript: [MSRi].

Ohnehin ist ein öffentliches Wirken Semmlers in der Schweiz – ob gezwungenermassen oder freiwillig – kaum feststellbar. Weder bei Veranstaltern, noch bei Verlegern, noch beim breiten Publikum stellte sich grösseres Interesse ein. Sowohl Drucklegungen wie Aufnahmen der Werke scheinen grösstenteils auf Semmlers Privatinitiative und -finanzierung zu beruhen. Im Dunkeln bleibt aber auch, welche Gründe für die meines Erachtens über das notwendige Mass hinausgehende Vorsicht und Isolation Semmlers verantwortlich gemacht werden könnten. Von einer Integration in das schweizerische Musikleben kann jedenfalls keine Rede sein. Die Zeichen deuten vielmehr darauf hin, dass Rudolf Semmler so gut wie nicht wahrgenommen wurde.

Max Ettinger (27.12.1874 Lemberg – 19.7.1951 Basel) schliesslich unterschied sich von seinen beiden bisher besprochenen Kollegen in zwei wesentlichen Dingen: Erstens war er Jude (was das nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz zu bedeuten hatte, kann hier nicht weiter ausgeführt werden), womit seine Emigration weder mit politischen noch weltanschaulichen Gründen in Verbindung gebracht werden muss. Zumindest in seinem Fall dürften solche Gründe zunächst auch tatsächlich nicht relevant gewesen sein. Zweitens gehörte Ettinger einer älteren Generation an als Eisenmann und Semmler. Standen die beiden Jüngeren zum Zeitpunkt der Emigration erst am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn und sahen sich durch das Exil um die Profilierung im Musikleben betrogen, so hatte Ettinger diese Hürde bereits erfolgreich genommen.

In dem Jahrzehnt vor seiner Emigration 1933 war es ihm durchaus gelungen, im deutschen Musikleben fest Fuss zu fassen. Ausser seiner Oper *Dolores*²⁹, die zwar 1936 in Österreich noch mit dem Emil-Hertzka-Preis ausgezeichnet, aber bereits nicht mehr aufgeführt worden war, gelangten seine Bühnenwerke mit Erfolg in Nürnberg und Leipzig zur Uraufführung und wurden von weiteren deutschen Bühnen übernommen. Die Verlagsrechte von deren drei erwarb die Universal-Edition Wien³⁰. Weitere Anerkennung erlangte Ettinger mit der *Alt-Englischen Suite nach Meistern des 16. Jahrhunderts*³¹ für grosses Orchester. Wilhelm Furtwängler hatte sie nicht nur in

29 Max Ettinger, *Dolores*. Oper in 3 Akten, ohne Ort und Datum. Das Material befindet sich, wie die übrigen nicht edierten Werke des Komponisten in der Bibliothek der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich [ICZ, Nachl. Ettinger].

30 So von *Judith*, Wien [ca. 1921] ; *Juana*, Wien/New York [ca. 1926]; *Clavigo*, Wien/New York [ca. 1926].

31 Ettinger, *Alt-Englische Suite nach Meistern des 16. Jahrhunderts*, op. 30, F. E. C. Leuckart, Leipzig [ca. 1932].

Hamburg und Berlin erstmals aufgeführt, sondern auch in das Programm seiner England-Tournee 1932 aufgenommen³². Zudem war Ettinger 1930 als Lehrer an das Sternsche Konservatorium in Berlin verpflichtet worden, wo er unter anderem Kurse für Filmkomposition abhielt.³³ Man kann also davon ausgehen, dass er zwar nicht zu den Grossen, und schon gar nicht zu den aufrührerischen Neuerern der damaligen mitteleuropäischen Musik zählte, sich jedoch genügend Achtung erworben hatte, um in Deutschland seinen festen Platz als Komponist behaupten zu können. Mit dem 1933 erfolgten Rückzug nach Ascona vollzog sich nicht nur ein Bruch in Ettingers beruflicher Laufbahn, sondern auch in seinen kompositorischen Absichten, denn angesichts der akuten Bedrohung des Judentums sah er sich dazu veranlasst, sich in seiner Kunst bewusst zur jüdischen Kultur zu bekennen und damit einen Beitrag zu deren Überleben zu leisten. Statt Opern entstanden Oratorien und vermehrt wieder Lieder, deren Texte nun vorwiegend jüdischen Ursprungs waren. Dass Ettinger sich aber nicht allein auf die Auswahl passender Texte beschränkte, sondern auch musikalische Mittel einsetzte, lässt beispielsweise ein Titel wie *Streichquartett über chassidische Melodien*³⁴ bereits vermuten. Es ist hier nicht der Ort und nicht die Zeit, nach einer Definition jüdischer Musik zu suchen. Sie würde sich möglicherweise auch gar nicht mit der Vorstellung decken, die Max Ettinger davon hatte. Immerhin wies der Komponist in einem Vortrag, den er 1936 zum Thema hielt³⁵, selbst auf die Schwierigkeit einer solchen Definition hin und gab gleichzeitig eine der wichtigsten Quellen für das von ihm verwendete musikalische Material an: es war die zehnbändige von Abraham Zebi Idelsohn zusammengestellte Sammlung *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*³⁶. Daraus kann geschlossen werden, dass Ettinger mit dem Rückgriff auf jüdische Stoffe und

32 Die Aufführungsorte gehen teilweise aus Zeitungskritiken hervor, die sich – leider meist mit unvollständigen Erscheinungsangaben – im Nachlass Ettingers befinden [ICZ, Nachl. Ettinger].

33 Vgl. Programm eines Sommerkurses für Tonfilmlehre von Mai bis Oktober 1931 des Sternschen Konservatoriums Berlin [ICZ, Nachl. Ettinger, Dossier Materialsammlung].

34 Ettinger, *Streichquartett über chassidische Melodien*, ohne Ort 1945, Autograph: [ICZ, Nachl. Ettinger]. Das Werk wurde dank der Offenheit von Dramaturgie und Mitgliedern des Berner Symphonie-Orchesters am 13. Oktober 1998 in Bern aufgeführt. Es ist in der Struktur der Volksliedbehandlung in Kompositionen von Zoltán Kodály oder Béla Bartók vergleichbar und dem Niveau dieser Werke durchaus an die Seite zu stellen.

35 Ders., „Jüdische Musik“, ohne Ort und Datum, Typoskript: [ICZ, Nachl. Ettinger, Dossier Materialsammlung].

36 Abraham Zebi Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*. 10 Bände, Berlin/Leipzig 1914–1932.

Dichtung, auf die hebräische und jiddische Sprache sowie auf Idelsohns Melodiensammlung Werke komponierte, die seinem Verständnis nach jüdisch waren. Die musikalischen Vorlagen hat er jedoch insofern frei behandelt, als er sie mit kompositorischen Mitteln der Kunstmusik verarbeitete, ohne sie ihr jedoch nach romantischer Manier einzuverleiben und zum Idealbild zu stilisieren. Dadurch bleibt diese Musik lebensnah, was ein Ziel Ettingers gewesen sein dürfte.

All dies legt die Feststellung nahe, dass Ettinger vom Zeitpunkt seiner Emigration an engagierte Musik schrieb. Wie politisch Verfolgte in ihrer Kunst teilweise ihre politische Haltung auszudrücken versuchten, so Ettinger, ähnlich dem späten Schönberg, jedoch konsequenter, seine jüdische Identität. Sein musikalisches Bekenntnis wird dadurch um so auffälliger, als die Werke aus den Jahren vor der Emigration keine derartigen Spuren aufweisen. Auch wenn der Gedanke an Aufführungsmöglichkeiten mit eine Rolle gespielt haben könnte – die meisten Aufführungen wurden im weitesten Sinne von der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich (ICZ) organisiert –, waren Gründe der Weltanschauung für den Wandel massgebend. Dabei sollte man indessen im Auge behalten, dass Ettinger neben jüdischer Musik der Art, wie sie oben dargestellt wurde, weiterhin auch andere in der Linie seiner früheren Werke stehende Kompositionen schrieb. Ihre Zahl bleibt jedoch verhältnismässig gering. Dass kein im Exil entstandenes Werk mehr eine Opuszahl trägt, wirft allerdings auch die Frage auf, ob im Verhältnis Ettingers zu seinen eigenen Werken eine entscheidende Veränderung eingetreten war.

Jedenfalls ging mit der Emigration Ettingers sein Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben einher, in Deutschland gezwungenermassen, in der Schweiz vorerst durch die Konzentration auf jüdische Musik, der sich nur ein enger Wirkungskreis erschloss. Für eine umfassendere Eingliederung des über Siebzigjährigen in das Schweizer Musikleben war die kurze Zeitspanne zwischen Kriegsende und Ettingers Tod 1951 gewiss zu kurz. Heute kennt Ettingers Namen kaum noch jemand. Dass dieser Komponist – hätte er noch länger gelebt – besser integriert worden wäre als Will Eisenmann und Rudolf Semmler, darf hingegen bezweifelt werden.

Damit ist ein Punkt erreicht, der heute noch nicht behandelt werden kann, da umfassende Forschungsergebnisse fehlen, der aber in Zukunft mit Sicherheit zu beschäftigen hat: der Widerstand, welcher der Integration der Exilkomponisten von Seiten der schweizerischen Kulturschaffenden und Berufsverbände entgegengesetzt wurde.

Doch wirft man den Blick nochmals zurück auf die drei Wege kompositorischen Schaffens im Exil, kann immerhin festgestellt werden, dass ‚Deshalb und Dennoch‘ – *comme les extrêmes se touchent* – näher beieinanderliegen als der normale Sprachgebrauch gemeinhin vermuten lässt. Dies zeigen die Beispiele der drei vorgestellten Komponisten. Alle wurden durch

das Erwerbsverbot in empfindlichem Masse daran gehindert, sich aktiv in der Öffentlichkeit für ihr Werk einzusetzen. Dennoch schufen sie, selbst auf die Gefahr hin, für die Schublade zu schreiben, Werk um Werk. Ja, es ist sogar mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass gerade aufgrund dieses Erwerbsverbots Will Eisenmann eine erhöhte Produktivität an den Tag legte und Rudolf Semmler sich überhaupt deshalb erst intensiv mit Komponieren zu beschäftigen begann. Noch eklatanter tritt der Sachverhalt bei Max Ettinger zutage, der, obwohl seine Musik dort, wo sie zuvor mit Beifall aufgenommen worden war, von einem Tag auf den andern verachtet und verboten wurde, dennoch an dieser Musik festhielt und sie in einer Richtung weiterführte, die das ‚Deshalb‘ in ein ‚Jetzt-erst-recht‘ wandelte.

Auch unabhängig von allen Diskussionen um die Schweiz als Exilland, wäre es an der Zeit, diesen Komponisten wenigstens posthum ein Forum zu eröffnen, so dass allein die kompositorische Qualität und die Aufnahme durch ein neugieriges Publikum darüber entscheidet, ob sie weiterhin im Dunkeln zu stehen haben oder nicht.