

Lukas Haselböck (Wien)

Józef Koffler

Ein vergessener Pionier der Zwölftonmusik

Im Kontext mit den sozialen und politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts wurden zu Lebzeiten erfolgreiche Komponisten häufig vergessen, ihre Namen verschwiegen. Ohne diese Problematik hier in aller Differenziertheit beleuchten zu können, möchte ich sie doch an einem besonderen Beispiel in Ansätzen erläutern. Der 1896 in der Ukraine geborene und in Österreich und Polen wirkende Komponist Józef Koffler war ein Schüler Arnold Schönbergs. Seine Werke wurden von der UE (Universal Edition) verlegt und bei europäischen Festivals aufgeführt, 1928 wurde für ihn in Lemberg ein Lehrstuhl für »atonale Harmonielehre und Komposition« eingerichtet, ehe seine viel versprechende Karriere abrupt beendet wurde: vorerst durch die Doktrin des sogenannten sozialistischen Realismus, schließlich durch den Rassenwahn der Nationalsozialisten.

Nach 1945 wurde der Name Józef Koffler rasch und gründlich vergessen. Dennoch: Will man die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in ihrer Vielfalt verstehen lernen, so lohnt sich die Auseinandersetzung mit seinem Schicksal.

I. Lehrzeit (1910–1924)

Hinweise auf die Biographie Kofflers sind den Beiträgen des polnischen Musikwissenschaftlers und Experten für das Œuvre Kofflers, Maciej Gołab,¹ und einem Beitrag von Klaus Linder² zu entnehmen. Koffler wurde 1896 in der Nähe von Lwów (auf deutsch: Lemberg, in der heutigen Ukraine) geboren, einer Stadt am Rande der Monarchie, die im Rahmen einer Multi-Perspektivität zwischen West und Ost, zwischen Christentum und Judentum, kulturell-religiöse Kontraste in sich vereinbarte. In dieser Vielfalt sind die frühesten Wurzeln von Kofflers europäischem Denken zu vermuten.

Der Schulzeit am Gymnasium in Stryj (1910–1914) folgte 1914–1923 ein Studium in Wien, wo er sich den Fächern Komposition (Hermann Grädener), Musikwissenschaft (Guido Adler, Egon Wellesz u. a.) sowie Dirigieren (Felix Weingartner) widmete. Eine Unterbrechung stellte der Militärdienst in den Jahren 1916–1920 dar. 1923 schloss er das Studium der Musikwissenschaft mit einer Dissertation *Über orchestrale Koloristik in den symphonischen*

1 Maciej Gołab, »Das Schaffen Józef Kofflers – Probleme einer Stilgestaltung«, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden*, hrsg. von Joachim Braun u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 205–218; Maciej Gołab, Art. »Józef Koffler«, in: *NGroveD2*, Bd. 13, London und New York 2001, S. 737–738; eine ausführliche Bibliographie und Werkliste bietet www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.1.03/GolabBBL.html 27.08.2007.

2 Klaus Linder, »Józef Koffler«, in: *Schüler der Wiener Schule. Ein ProgrammBuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge 1995*, hrsg. von der Internationalen Forschungsgesellschaft, Wien 1995, S. 95–97.

*Werken von Felix Mendelssohn-Bartholdy*³ ab. Danach arbeitete er als Korrepetitor und Dirigent am Wiener Burgtheater sowie als Korrektor bei der Universal Edition. Seine frühen Werke aus den Jahren 1917–1925, die uns leider nur fragmentarisch überliefert sind, stehen im Zeichen einer erweiterten Tonalität.

Ein zentrales Ereignis stellte für Koffler – wie für so viele Komponisten seiner Generation – die Begegnung mit der Lehrer- und Künstlerpersönlichkeit Arnold Schönberg dar. Drei Jahre lang, 1921–1924, besuchte er die Kurse Schönbergs in Mödling bei Wien. Einige Äußerungen Kofflers, die an ähnliche Stellungnahmen Bergs oder Weberns erinnern – etwa in der Festschrift zum 60. Geburtstag Schönbergs⁴ (1934) oder in der Widmung der *15 Variationen über eine Zwölftonreihe* op. 9 an Schönberg⁵ – verraten die prägende Nachhaltigkeit dieser Begegnung.

II. Dodekaphonie und Neoklassizismus (1924–1938)

Kofflers Lehrzeit war 1924 beendet. Er kehrte nach Lwów zurück und lehrte dort bis 1941 Harmonielehre, Formenlehre, Instrumentation und Komposition. 1928 wurde er an einen neu gegründeten und damals einzigartigen Lehrstuhl für »atonale Harmonielehre und Komposition« berufen. Zu seinen Schülern zählte u. a. Roman Haubenstock-Ramati.

Die Stellung Kofflers im polnischen Musikleben lässt sich dadurch charakterisieren, dass – im Unterschied zu den konservativen Post-Moniuszko-Tendenzen und den Ambitionen der *Młoda Polska*-Gruppe (z. B. Szymanowski) – für Komponisten wie Koffler, Palester oder Rathaus gerade die Wandlungsprozesse der europäischen Avantgarde vor dem Hintergrund von Quer-Beziehungen zwischen russischen, deutschen und französischen Einflüssen eine entscheidende Prägung darstellten. Über diese Wechselbeziehungen zwischen polnischen und internationalen musikalischen Tendenzen schrieb Zdzislaw Jachimecki, ein Professor an der Jagellonen-Universität, in den 1930er Jahren:

In the group of composers made up of Rathaus, Tansman, Klecki, Gradstein, Jerzy Fitelberg and Koffler, very strong progressive tendencies have become manifest, issuing from the cross-influences of the Russian, German and French schools. With the exception of the last mentioned composer, all continuously live abroad, and – while emphasizing more or less decisively their belonging to Poland, either by their birthplace being in Poland, or in the sense of being Polish – their activity is connected more with other music cultures than with that of Poland. Nonetheless, they

3 Erschienen in Wien: Musikwissenschaftliches Institut der Universität, o.J.

4 »Eines Tages bekam ich die Harmonielehre von Schönberg in die Hand. [...] die philosophischen, ästhetischen und allgemein-menschlich klugen und tiefen Gedanken haben es mir angetan. Sie nahmen mich gefangen, sie zwangen mich, den Weg der Kunst zu gehen. [...] nachher schrieb ich fünfzehn Veränderungen einer Zwölftonreihe, die ich Meister Schönberg mit einer Widmung schickte«. Zitiert nach Unterlagen des Arnold Schönberg Centers Wien.

5 »Die 15 Veränderungen über eine 12-Ton-Reihe sind Arnold Schönberg gewidmet, weil Sein Wesen und Wirken mich gelehrt was wahre echte Kunst ist, mich Blinden sehend gemacht, mir Verzweifelndem und Irrendem ein Ziel gezeigt haben. Deswegen verehere, liebe, bete ich Ihn an. Koffler, 20. April 1928.« Zitiert nach Unterlagen des Arnold Schönberg Centers Wien.

must be included within the perimeter of Polish contemporary music, since they are rightfully entitled to that, and are consistently included in Polish music by foreigners.⁶

Die von Jachimecki erwähnten Komponisten traten regelmäßig auf den Festivals der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) in Erscheinung. Von Seiten der konservativen Kritik Polens hatten sie mit Widerstand zu rechnen. Zieht man nun in Betracht, dass Koffler sich als einziger dieser Komponisten in seiner Heimat als Pionier der Zwölftontechnik exponierte, kann man die Isolation ermesen, der er in jenen Jahren ausgesetzt war.

Koffler nahm in der Frühgeschichte der polnischen Dodekaphonie über zehn Jahre hinweg eine Ausnahmestellung ein. Nach folkloristischen Einflüssen – etwa in den *40 Polnischen Volksliedern für Klavier* – bedeutete für sein Schaffen ab 1926 gerade die Zwölftontechnik ein Innovationspotential, das seine Werke über die seiner polnischen Kollegen hinausführte. Jene Traditionslinie, die er mit seiner *Musique de ballet* op. 7 (sie enthält vier Zwölftonreihen⁷) begründete, sollte Karol Rathaus erst 1936 mit seinem 3. Streichquartett fortsetzen.

Kofflers Dodekaphonie unterscheidet sich grundlegend von den Ansätzen Schönbergs, Bergs und Weberns und ist durch den Neoklassizismus geprägt. Derartige Syntheseversuche sind in den 1920er Jahren – von einigen Ausnahmen wie z. B. Hanns Eisler abgesehen – durchaus ungewöhnlich und stehen zu jener These einer strikten Opposition von Dodekaphonie und Neoklassizismus, die Adorno später in der *Philosophie der neuen Musik*⁸ formulieren sollte, im Gegensatz. Derartige Verbote kennt Koffler nicht – in origineller Weise trennt er die technischen und ästhetischen Aspekte der Dodekaphonie Schönbergs voneinander und filtert den Expressionismus gleichsam aus der Zwölftontechnik heraus.

In den späten 1920er und 1930er Jahren verstärkt sich die Dominanz des Neoklassizismus in Kofflers dodekaphonen Werken. Beinhaltet *Quasi una sonata* op. 8 (1927) noch permutative Reihen-Experimente, die auf kunstvollere strukturelle Verflechtungen hindeuten, so tendiert Koffler in späteren Jahren dazu, die Reihe als Thema zu betrachten. Als Grundlage für eine solche Kompositionstechnik dient erstens die Reihengestalt, und zwar eine »Vorliebe für leicht faßliche, zum Beispiel ganztönige Unterteilungen der Reihe«⁹, zweitens die Bevorzugung einer »variationsarmen Rhythmik und wörtlicher Sequenzen in den Stimmfortschreitungen«¹⁰ und drittens auf formaler Ebene die Übereinstimmung der Reihenverläufe mit der Länge der formalen Abschnitte. Insbesondere den dritten Punkt möchte ich nun an Hand des Streichtrios op. 10 und der *Variations sur une valse de Johann Strauss* op. 23 kurz erläutern.

6 Zdzislaw Jachimecki, »Muzyka polska 1896–1930«, in: *Polska. Jej dzieje i kultura*, Warschau o. J., S. 934–935 (Übersetzung von Maciej Gołab, siehe www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.1.03/Golab.html 27.8.2007).

7 Vgl. Gołab, »Das Schaffen Józef Kofflers«, S. 211.

8 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949.

9 Linder, »Józef Koffler«, S. 95.

10 Ebd., S. 95.

Analytischer Exkurs 1: Streichtrio op. 10

Das Streichtrio op. 10 ist 1928 entstanden, wurde ein Jahr später von der UE publiziert¹¹ und 1931 im Rahmen eines Festivals in Oxford aufgeführt. Das Opus 10 stellte somit Kofflers ersten internationalen Erfolg dar, der durch Aufführungen in Amsterdam (*15 Variationen über eine Zwölftonreihe für Streichorchester* op. 9A, 1933) und London (3. Symphonie für Blas- und Schlaginstrumente op. 21, 1938) prolongiert wurde, und eröffnete zudem eine intensiviertere organisatorische Tätigkeit.¹²

Eine neoklassizistische Charakteristik lässt sich in Opus 10 bereits aus den Sequenzierungen und quasi-tonalen Elementen innerhalb der Reihengestalt erahnen (siehe Notenbeispiel 1): Die Intervallik kleine Sekunde/große Terz (Reihentöne 1–3) wird in den Tönen 4–6 sequenziert.¹³ Mit den Reihentönen 6–9 folgt die Zerlegung eines Dur- bzw. Molldreiklangs, die auf der Position 10–12 durch eine chromatische Tonfolge ergänzt wird.

Notenbeispiel 1: Koffler, Streichtrio op. 10, Reihe: O(a), U(fis)

Ein weiteres zentrales Merkmal von Kofflers dodekaphonem Neoklassizismus besteht, wie bereits angedeutet, in der Identität der Reihensyntax mit der musikalischen Syntax. In Opus 10 beschränkt sich Koffler vor allem auf die Reihenformen O(a), O(es), O(e), U(es), die wichtige Phrasen und formale Abschnitte eröffnen. Dadurch werden quasi-tonale »Zentrenbildungen« auf D an zentralen Schnittstellen reproduziert. Dies kann z. B. anhand des Rondo-Finales konkretisiert werden (siehe Notenbeispiel 2):

11 József Koffler, Trio für Geige, Bratsche und Violoncell op. 10, Wien und Leipzig: UE 9770, 1929. Die Notenbeispiele 1–3 stützen sich auf diese Ausgabe.

12 Koffler setzte sich u. a. in seiner Heimat für die Werke Schönbergs ein. Vgl. dazu einen Brief vom 27. April 1930 an Schönberg, der im Arnold Schönberg Center Wien aufbewahrt wird. Zwei Briefe Kofflers an Schönberg, darunter auch der genannte, können im Internet eingesehen werden. Vgl. http://www.schoenberg.at/lettersneu/search_result.php?UID=6337708175fce944a6fe064e84e265a1&max_result_reached=26.10.2007

13 Das Prinzip der Sequenzierung äußert sich z. B. in T. 19–23 und T. 60–63 des 2. Satzes in ausgedehnten Sequenzketten: T. 19–23, von O(a) ausgehend: T. 19 »g-Moll«, T. 20 »f-Moll«, T. 21 »es-Moll«, T. 23 »des-Moll« (vgl. mit 1. Satz, T. 64–66); T. 60–63 (= die analoge Passage zu T. 18–24): Hier bildet sich erneut eine über die Ganztonleiter abwärtsführende Akkordkette: T. 60 »cis-Moll-Sextakkord«, T. 61 »h-Moll-Sextakkord«, T. 62 »a-Moll-Sextakkord«, T. 64 »g-Moll-Sextakkord«.

Allegro molto vivace

Violine *senza sord.* O(a) D [0, 3, 8] Fis [0, 4, 10]

Viola *senza sord.* 1 *mf* 2 3 4 5 O(a) 6

Violoncello *senza sord.* *p* 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4

h [0, 3, 7] 5 *mf* 4 3 2 1 12

Krebs von O(a) 7

7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 *p* 6

5 6 7 8 9 10 11 12 1 2

11 10 9 7 6 5 4 3

7 8 6 *p* 7 5 4 3 O(a) 3 5 6

8 6 *p* 7 4 3 1 2 4 6

8 6 7 8 9 10 11 12

rit. a tempo

O(a) *p* 5 4

1 2 4 8 7 6 10 11 12 1 O(a) *mf* 4

3 5 9 1 O(a) *p* 2 3

6 7 8 9

[0, 4, 7] D

The score is for a string trio (Violin, Viola, Cello) in 3/4 time, marked 'Allegro molto vivace'. It features complex fingering and dynamic markings. The Violin part starts with a 'senza sord.' instruction and includes a box highlighting a fingering sequence [0, 3, 8] for a D note and [0, 4, 10] for a Fis note. The Viola part includes a 'senza sord.' instruction and a 'p' dynamic marking. The Cello part includes a 'senza sord.' instruction and a 'p' dynamic marking. The score is divided into several systems, with a 'rit.' (ritardando) section followed by 'a tempo'. The final system includes a box highlighting a fingering sequence [0, 4, 7] for a D note.

Notenbeispiel 2: Koffler, Streichtrio op. 10, 3. Satz, T. 1–12

U(fis) → U(c) → U(e) → U(b)

pp *spiccato*

11 9 8 6 7 3 5 4

pp *v* 12 *v* 10

pp *v* 2 *v* 1

Harmonik: [0, 3, 8] → [0, 3, 8] → [0, 3, 8] → [0, 3, 8]

D → As → C → Ges

O(as) → O(ges) → O(d) → O(des) →

11 9 8 6 7 3 5 4

pizz. 12 10

2 1

O(es) 1-3 4-6 7-9 10-12

mf

[0, 4, 7, 10] [0, 3, 5, 9] [0, 4, 7, 10] [0, 3, 5, 9] [0, 4, 7, 10] [0, 2, 8, 10]

Es → As → Des → Ges → A → E

O(h) O(a) O(h) O(cis)

11 9 8 6 7 3 5 4 12 11 10 9 7 6 5 4

12 10 *arco* 3 2 1

pp *poco a poco cresc.*

7 8 9 10 11 12

pp *poco a poco cresc.*

f *sf* 8

pp *poco a poco cresc.*

[0, 3, 5, 9] [0, 3, 8] [0, 4, 10] [0, 3, 7] [0, 3, 7]

H → Des → F → fis → gis

Notenbeispiel 3: Koffler, Streichtrio op. 10, 1. Satz, T. 59–64

Das Rondo-Finale beschränkt sich an den zentralen formalen Einschnitten auf $O(a)$ und die analoge Krebsform $K(b)$. In T. 2 setzt $O(a)$ ein und wird mit den Tönen *Fis* (Violoncello) und *D* (Viola) zum Akkord *Fis-D-A* ergänzt – in der Dur-Moll-Tonalität würde man von einem Sextakkord mit dem Grundton *D* sprechen. Diese Konstellation kehrt beim nächsten Einsatz des Rondothemas in T. 12 wieder – diesmal jedoch im Stimmtausch: Der Grundton *D* steht im Cello, der Reihenverlauf in der Viola und die Liegestimme in der Violine. Reihensyntax und musikalische Syntax werden daher erneut zur Übereinstimmung gebracht.

Ein Vorteil der Beschränkung zentraler Bezugspunkte auf einfache Ausgangsmaterialien liegt auch im Potential der Reihenverarbeitung, das weiterführenden Abschnitten – Überleitungen oder durchführungsartigen Teilen – somit zur Gänze offen bleibt. Dies zeigt sich in Notenbeispiel 3: In T. 59–60 der Durchführung des 1. Satzes werden $U(fis)$ und $U(c)$ (T. 59) sowie $U(e)$ und $U(b)$ (T. 60) nach einem permutativen Muster in quasi-tonale Akkordsequenzen transformiert. Resultat sind quasi-tonale Anklänge auf den Zählzeiten $\succ 2$ und \prec und $\succ 4$ und \prec – ein Prinzip, das sich in den Takten 61–64 fortsetzt.

Ein zweiter, kurzer analytischer Exkurs soll nun zeigen, dass Kofflers Experimente sich in den bisher geschilderten Ansätzen keineswegs erschöpfen.

*Analytischer Exkurs 2: Variations sur une valse de Johann Strauss*¹⁴

1935 komponierte Koffler eine Variationsreihe über Johann Strauß' *Kaiserwalzer*, die – noch deutlicher als sein Opus 10 – den Traum einer Synthese symbolisiert. Ohne die Differenziertheit von Alban Bergs Violinkonzert (1935) auch nur ansatzweise zu erreichen, reiht sich Kofflers Opus 23 doch in die wenigen tonal-dodekaphonen Syntheseversuche jener Zeit ein und ist vom Denken Bergs zugleich meilenweit entfernt. Ähnlich wie jene durch Nikolaj Roslavec, Efim Golyšev oder Nikolaj Obuchov in der Skrjabin-Nachfolge bereits um 1914 begründete dodekaphone Kompositionstechnik basiert auch Kofflers Opus 23 nicht auf einer Reihe, sondern auf zwölftönigen, je nach Bedarf modifizierten permutativen harmonischen Feldern. Zur Konkretisierung ein kurzer Blick auf den Beginn der zehnten Variation (\succ Tempo di Tango \prec , siehe Notenbeispiel 4): Die Akkorde *As-C-E-Fis* (ganztöniger Akkord), *Es-G-B-Des-F* (Sept-Nonenakkord) und *Ces-D-E-A* bilden ein vollständiges zwölftöniges Feld, wobei der oberste Ton des dritten Akkordes (*E*) die einzige Tonwiederholung darstellt. Auch in die folgende zwölftönige Konstellation sind quasi-tonale Assoziationen integriert.

14 Józef Koffler, *Variations sur une valse de Johann Strauss* op. 23, Wien: UE 10796, 1936. Das Notenbeispiel 4 stützt sich auf diese Ausgabe.

Klavier

zwölfönige Felder

Notenbeispiel 4: Koffler, *Variations sur une valse de Johann Strauss* op. 23, Variation X, T. 1–3

III. Im Bannkreis totalitärer Regime (1939–1943/44)

Als im September 1939 die Westukraine der UdSSR zufiel, nahm das Eingreifen der Politik in Kofflers Leben seinen Lauf. Das Konservatorium der Polnischen Gesellschaft für Musik wurde geschlossen, ein sowjetisches gegründet. Nach Kofflers Brandmarkung als ›Formalist‹ durch die Ästhetik des sozialistischen Realismus wurden seine Zwölftonwerke nicht mehr aufgeführt. In seinen letzten Lebensjahren offenbart sich eine erzwungene Anpassung an die Ästhetik der Machthaber – z. B. in Kofflers *Uwertura radosna* (Fröhliche Overture) op. 25 (ca. 1940), die er zum Jahrestag der Annexion von Lwów durch die Rote Armee schrieb oder in den *Ukrainski eskizy* (Ukrainische Skizzen), entstanden vor 1941. Kofflers Ende liegt im Dunkeln. Es gilt als wahrscheinlich, dass er und seine Familie nach der deutschen Attacke auf Lwów 1941 in das Ghetto Wieliczka deportiert und dort 1943 oder 1944 ermordet wurden.

Aufgrund der Kunst-Doktrin der Kommunisten setzte die Rezeption von Kofflers Werken erst in den 1960er Jahren ein und blieb seither vor allem auf Polen beschränkt. Gerade heute ist es aber (mehr denn je) notwendig, die Genese der Dodekaphonie auch als gesamteuropäisches Phänomen zu verstehen und die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Spielarten der Zwölftontechnik über die jeweiligen nationalen Grenzen hinaus konsequent zu verfolgen. Vielleicht ist es auf diese Weise möglich, nicht nur historische Verflechtungen differenzierter wahrzunehmen, sondern auch vergessener Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.