

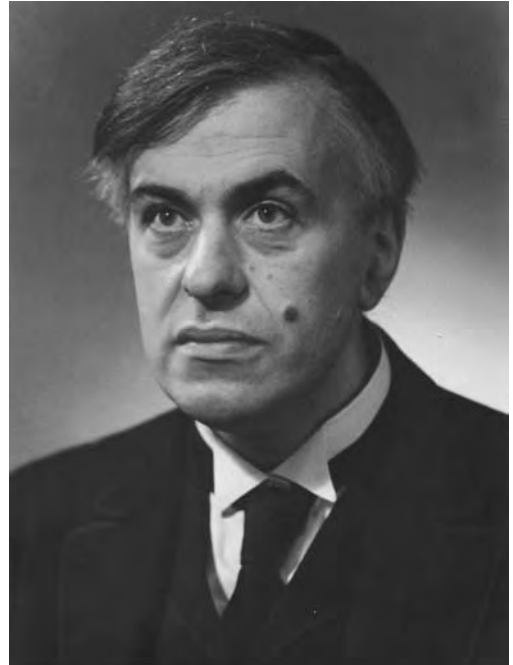
EDUARD ERDMANN (1896–1958) LEBEN UND WIRKEN EINES DEUTSCHBALTISCHEN KÜNSTLERS

Marek Bobéth

Vorbemerkung

Der weltberühmte Pianist Artur Schnabel schrieb in seiner Autobiographie *My Life and My Music* (1961) über seine Begegnung mit dem jungen Erdmann Anfang der 20er Jahre in Berlin: *Dann gab es ... einen jungen Mann aus dem Baltikum, Eduard Erdmann, ein Lette deutscher Abstammung, Pianist und Komponist – ein Mann von genialer Begabung* [Bitter, Schlösser 1972 : 259]. Als Erdmann 1914 Riga verließ und nach Berlin zog, war er russischer Staatsbürger, denn die baltischen Ostseeprovinzen gehörten zum russischen Imperium. 1918 wurde die Republik Lettland ausgerufen mit Riga als Hauptstadt. Folglich sah man den Rieger Erdmann als Letten an. Er war aber weder Russe, noch Lette, sondern Deutschbalte. Es scheint, dass er keinen großen Wert darauf gelegt hat, Staats- und Nationalitätszugehörigkeit zu dokumentieren, denn erst 1932 bemühte er sich um einen deutschen Pass. 1924 bat er Hans Pfitzner, Erich Kleiber und Artur Schnabel um eine Befürwortung für seine Befreiung vom Militärdienst in Lettland, offensichtlich mit Erfolg, denn in seinem Skizzenbuch vermerkte er bei dem Entwurf des *Stampfchores* für seine Operette *Die entsprungene Insel* folgendes: *Meiner Zeit in Reserve gewidmet!* [Eduard Erdmann Archiv] Er war und blieb Deutschbalte mit Affinität zu seiner Heimat, eben seit 1918 Lettland, die er auf Konzertreisen gern besuchte. Am 18. April 1925 gab er ein Konzert anlässlich der Gründung des Vereins lettischer Staatsbürger in Deutschland.

Erdmanns deutschbaltische Herkunft blieb zeitlebens unverkennbar und äußerte sich in seiner typisch baltischen Sprechweise und in vielen Charakteristika seiner Persönlichkeit, Geisteshaltung und Lebensweise, wie Zeitgenossen berichten. In dem dünn besiedelten Baltikum lebten die Deutschen seit Jahrhunderten in einem multiethnischen und multikulturellen Umfeld. Die Deutschbalten fühlten sich häufig eher ihren regionalen Nachbarn verpflichtet und verbunden als den fernen *Reichsdeutschen*. Man wuchs mehrsprachig auf, pflegte gesellschaftliche Kontakte, wobei man auch umständliche Fahrten in Kauf nahm, liebte das Gespräch, die Diskussion, war bodenständig, aber durchaus reiselustig, kultivierte ausgiebige Gastlichkeit mit spezifisch baltischer Küche



inklusive *Schnaps und Sakuska*, war großzügig, trachtete nicht nach Geld und Gut, sondern genoss das Leben, die Landschaft, das Meer, ließ sich nicht hetzen, kleidete sich leger bis elegant, hatte aber auch selbstbewusst seine Meinung, die man nachdrücklich, ja hartnäckig vertrat, womit auch Eigensinn, Egozentrik und Uneinsichtigkeit einhergehen konnten; Originalität konnte leicht in Skurrilität umschlagen. Singen war ein Bedürfnis: zu Hause, im Gottesdienst, bei Geselligkeiten, in Chören, darin der Liebe der Letten zum Gesang verwandt. Für Kunst und Wissenschaft bestand Interesse; Theater und Konzerte erfreuten sich vieler Besucher, bedeutende Künstler aus europäischen Ländern wirkten vor allem in der Metropole Riga; deutschbaltische Gelehrte, Juristen und Mediziner, vereinzelt auch Künstler, genossen hohes Ansehen weit über die Landesgrenzen hinweg. Eduard Erdmann verlebte die ersten 18 Jahre seines Lebens im Baltikum; hier wurde er geformt und geprägt, hier wurden die Grundlagen seiner Entwicklung gelegt.

Der Lebensweg

Eduard Erdmann wurde am 5. März 1896 in der kleinen Stadt Wenden/Cēsis im damaligen Livland geboren, datiert nach dem im zaristischen Russland gültigen Julianischen Kalender. Er feierte seinen Geburtstag in Deutschland am 18. März, also 13 Tage später, wie es dem Gregorianischen Kalender entspricht. Eduard hatte zwei ältere Brüder: Hans, der als Arzt in Lettland blieb, und Gori, Diplomingenieur und späterer Sowjetbürger, den Krieg und Revolution für elf Jahre nach Sibirien verschlugen. Mutter Wilma Erdmann gelang es, ihm zur deutschen Staatsbürgerschaft zu verhelfen und ihren Sohn nach Deutschland zu holen. Dann gab es noch einen jüngeren Bruder namens Harry. Vater Georg Piers – promovierter Rechtsanwalt und Notar – entstammte einer deutschbaltischen Gelehrtenfamilie aus dem so genannten Literatenstand. Der Großvater Johann Erdmann war Professor für Medizin an der Universität Dorpat/Tartu, u.a. Lehrer des bedeutenden deutschbaltischen Chirurgen Ernst von Bergmann. Der Onkel Karl Erdmann lehrte Jurisprudenz ebenfalls an der dortigen Universität. Eduard erhielt seinen Vornamen nach seinem Großonkel Johann Eduard Erdmann, Professor für Philosophie an der Universität Halle. Die Mutter Wilma, geborene Kiparski – möglicherweise slawischer Herkunft – pflegte daheim ihre musikalische Neigung. Schon der dreijährige Eduard lauschte ihrem Vortrag Brahms'scher Lieder, wurde zu eigenen Improvisationen angeregt, hörte mit Begeisterung Schallplatten, zeigte Interesse für Noten. Als Fünfjähriger erhielt er den ersten Klavierunterricht und brachte alsbald eigene musikalische Einfälle zu Papier. Er verlebte eine unbeschwerte Kindheit in Wenden, wie *Neddis selbst erlebtes Bilderbuch* [Eduard Erdmann Archiv] zeigt. Angelehnt an die besonders in der russischen Sprache gern verwendeten Diminutive von Vornamen, wurde schon sehr früh Eduard zu Neddi oder Ned, vertrauliche Kurzformen, die Erdmann sein ganzes Leben begleiteten.



Familie Erdmann am Ostseestrand
 Das Wasser rauscht und lockt uns her,
 der Neddi schwimmt schon drin und denkt:
 Wie herrlich ist das Meer,
 wie schön, daß ich hier bin.
 In Wenden ist das Haus nun leer,
 wir sind am wunderschönen Strand.



Hauskonzert bei Erdmanns in
 Wenden
 Still sitzt Ned, doch voller Lust,
 bei der herrlichen Sonate
 pocht das Herz ihm in der Brust.
 „Wenn ich groß bin, will ich spielen
 so wie dieser da.
 Künstler möchte ich wohl werden –
 Künstler! aber auch Papa!“

1902 übersiedelte die Familie nach Riga. Dort besuchte Eduard ab 1903 ein Privatgymnasium und legte im Frühjahr 1914 das Abitur ab. In den baltischen Ostseeprovinzen wurden die verbrieften Rechte der deutschen Bevölkerungsgruppe, zu denen auch der Besuch deutscher Schulen gehörte, durch den russischen Gouverneur eingeschränkt, der die Politik der verstärkten Russifizierung, die Zar Alexander III. angeordnet hatte, gewaltsam umsetzte. Neben Friedrich Wilhelm I. war es Alexander III.,

den der historisch interessierte und gebildete Erdmann zeitlebens verabscheute. Die Amtssprache russisch wurde als für alle Schulen verbindlich erklärt, so dass Erdmann die Abiturprüfungen in den 14 Fächern in russischer Sprache ablegen musste. Er lernte gründlich russisch zu sprechen und zu lesen und genoss sein Leben lang die russische Literatur im Original. In der Familie unterhielt man sich deutsch; lettisch lernte er im Umgang mit dem Hauspersonal, beim Einkaufen auf dem Markt, auf der Straße; Latein, Griechisch und Französisch wurde in der Schule unterrichtet. In seinem Tagebuch, das er seit 1906 führte, findet man auch Bemerkungen in russischer, lettischer und französischer Sprache. Der junge Erdmann erlebte 1905/06 in Riga Auswirkungen der russischen Revolution und machte sich darüber Notizen. Die Familie war reiselustig. Schon als Junge lernte Erdmann manche Städte und Gebiete in Deutschland und Russland kennen wie Rostock, Berlin, den Harz, Preobraschensk; er reiste mit den Eltern nach Italien, Frankreich, Tunesien, Spanien, Italien, in die Schweiz. Erdmann beendete seine Tagebucheintragungen schließlich mit der Bemerkung: *Wer sein ganzes Fühlen und Denken sein Leben lang in ein Tagebuch schreibt, muss wohl ein blödsinniger oder langweiliger Mensch sein!* [Eduard Erdmann Archiv]

Erdmann hat zeitlebens nicht viel geschrieben, weder Fachliches, noch Persönliches, der Briefwechsel ist überschaubar. Sein Medium war von Anfang an die Musik. Eine Cousine, die bei Alfred Reisenauer studiert hatte, übte großen Einfluss auf den Knaben aus, 1907 wurde er dem berühmten Pianisten vorgestellt. Erdmann notierte in seinem Tagebuch zahlreiche Programme, die bedeutende Pianisten in Riga vortrugen: Leopold Godowski, Ignaz Paderewski u.a. Besonders begeisterte ihn Joseph Hoffmann, dem er seine Aufwartung machen durfte. In seinen Aufsätzen im Deutschunterricht behandelte der Gymnasiast Erdmann gern Themen aus der Musik, z.B. *Die Schauer im Don Giovanni* oder *Ein merkwürdiges Konzert*. Im häuslichen Familienkreise wurde gesungen und musiziert, der Besuch von Konzerten war selbstverständlich.



Eduard Erdmann in Riga, um 1910

Im Januar 1905 wurde er während eines Deutschlandbesuches dem Preußischen Hofkapellmeister Robert Radecke vorgestellt, der ihn wohl einer kleinen musikalischen Prüfung unterzog. Im Herbst 1905 wurde Eduard Klavierschüler des in Riga wirkenden angesehenen schwedischen Pianisten und Pädagogen Bror Möllersten, der bei dem bedeutenden Pianisten Theodor Leschetitzky studiert hatte. Das war eine besondere Auszeichnung, denn Möllersten unterrichtete in der Regel keine Kinder. An der pianistischen Begabung des jungen Erdmann bestand offensichtlich schon damals kein Zweifel. Aber

Erdmann bezeichnete sich als einen faulen Schüler, der wenig Freude an Etüden und technischen Übungen hatte, dafür lieber viel zu schwere Stücke *klimperte* wie Liszts *Liebestraum* und Chopins Scherzo in b-Moll. Möllersten muss ihn in strenge Zucht genommen haben, grüßte er ihn doch in einem Brief an seinen Schüler als dessen *Quälgeist*, was immerhin dazu führte, dass der Vierzehnjährige in einem öffentlichen Konzert Robert Schumanns *Aufschwung* aus *Phantasiestücke* op. 12 vortragen konnte. Er nahm als jüngster Kandidat am allrussischen Klavierwettbewerb in Moskau teil. 1913/14 erhielt er Unterricht in Musiktheorie bei dem hoch angesehenen Rigaer Domkantor und Komponisten Harald Creutzburg, der bei Hugo Riemann in Leipzig studiert hatte, und von 1912 bis 1914 Klavierunterricht bei Jean de Chastain.

Die Mutter hatte von Riga aus arrangiert, dass ihr Sohn an Klavierkursen Conrad Ansores, des bedeutenden Schülers Franz Liszts, in Königsberg teilnehmen konnte. Als der Vater 1913 gestorben war, veranlasste sie, dass Neddi 1914 nach Berlin zog, um bei Ansores studieren zu können, was von 1914 bis 1917 der Fall war. Von 1915 bis 1918 hatte er Kompositionsunterricht bei Heinz Tiessen, der ihn auch in das Schaffen Arnold Schönbergs und weiterer zeitgenössischer Komponisten einführte. Erdmann arbeitete besessen, vervollkommnete seine pianistische Technik und vergrößerte sein Repertoire unter Einbeziehung der Neuen Musik. Die in Riga begonnenen Lieder op. 2 und op. 3 und die Klavierbagatellen op. 5 beendete er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin. Nach den *Fünf Liedern* op. 7 beschäftigte er sich auf Empfehlung Tiessens mit Christian Morgenstern und komponierte 1915 dessen Gedicht *Himmel und Erde* op. 8, *Frau Elisabeth Tiessen zur Erinnerung an die lustigen Morgenstern-Abende gewidmet* [Eduard Erdmann Archiv].

1916 ergab sich die erste Gelegenheit für ein öffentliches Konzert: Eva Lissmann, Schülerin des berühmten deutschbaltischen Sängers und Gesangspädagogen Raimund von Zur-Mühlen, gab am 28. April einen Abend mit Liedern Schumanns und Schuberts und dazu Lieder Tiessens und Erdmanns Lieder op. 3. Erdmann begleitete auf dem Flügel im Beethovensaal. Das als letztes vorgetragene Lied *Die Insel der Glücklichen* auf den heiteren Text Detlev von Liliencrons musste nach stürmischem Applaus wiederholt werden. Bereits zwei Wochen später wurde Erdmann von der Mezzosopranistin Maria Schultz-Birch um solistische Mitwirkung in einem Konzert mit Werken seines Lehrers Heinz Tiessen in Leipzig gebeten. Eva Lissmann engagierte ihn erneut als Pianisten für ihren Liederabend am 29. April 1918 mit neuzeitlichen Werken, darunter zwei Liedern Erdmanns aus op. 7 und op. 11. Erdmann hatte sich zu einem vorzüglichen Klavierpartner entwickelt und wurde u.a. ständiger Begleiter von Eva Lissmann. Er hatte sich in wenigen Jahren ein umfangreiches Klavier-Repertoire besonders mit Musik des 20. Jahrhunderts erarbeitet, das er – begabt mit phänomenalem Gedächtnis – auswendig vortrug. So spielte er am 21. Juni 1918 in Königsberg ein Programm mit Stücken von

Claude Debussy, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Alban Berg und Heinz Tiessen. Inzwischen galt Erdmann in Berlin als der einzige Pianist, der solch anspruchsvolle Programme meisterhaft beherrschte.

In das Jahr 1919 fiel die Bekanntschaft mit Hermann Scherchen, der sich als Dirigent besonders für Schönberg und weitere Zeitgenossen einsetzte. Er gründete die *Neue Musikgesellschaft* und die Zeitschrift *Melos*. Scherchen übertrug Erdmann den Klavierpart der 1916 komponierten und 1917 in Wien uraufgeführten Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente von Franz Schreker bei der Berliner Erstaufführung am 28. Februar 1919. Der zweite von Scherchen veranstaltete *Abend zeitgenössischer Musik* fand am 28. März 1919 statt. Erdmann spielte Tiessens *Natur-Trilogie*, ein gewaltiges Werk von fast 30 Minuten Dauer, Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, die Uraufführung seiner eigenen *Fünf Klavierstücke* op. 6 und die Sonate op. 1 von Alban Berg. Der Abend verlief für Erdmann als Komponist und Pianist gleichermaßen erfolgreich und machte ihn weithin bekannt.

Nun folgte Konzert auf Konzert: im Mai 1919 Liederabend mit Molly Hagemann mit Liedern von Ansgore, Tiessen und Erdmann; am 11. Dezember 1919 Aufführung der 5. Sonate op. 55 von Alexander Skrjabin, der *Drei Klavierstücke* op. 11 von Arnold Schönberg und der *Fantasia contrappuntistica* von Ferruccio Busoni in der äußerst anspruchsvollen Urfassung; am 2. Februar 1920 Sonatine von Busoni, Suite op. 14 von Béla Bartók und *Musik für Klavier* von Hans Jürgen von der Wense. Maria Schultz-Birch und Erdmann musizierten 1920 in mehreren Städten Deutschlands Lieder Schönbergs, Tiessens und Erdmanns. In weiteren Konzerten spielte Erdmann Musik von Paul Hindemith, Alois Hába, Ernst Křenek, Josef Suk, Igor Strawinsky, Carl Nielsen, Artur Schnabel u.a. und das mit unerbittlichem Eifer. Schnabel berichtete z.B., dass Erdmann 1925 auf dem Festival der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* in Venedig eine Sonate des als Pianist berühmten, als Komponist jedoch umstrittenen Artur Schnabel spielte. Im Saal saßen auch zwei Musiker, die oppositionell eingestellt waren und laut riefen: *Allora basta!* [Bitter, Schlösser 1972 : 259] Erdmann ließ sich nicht aus der Ruhe bringen, er verfügte über ein Höchstmaß an Konzentration.

Im Privatleben Erdmanns gab es ein Ereignis: Am 30. Juni 1919 heiratete er Irene von Willisch, die er seit der gemeinsamen Kindheit in Wenden kannte; beide waren glänzende Pianisten. Über die Musik waren sie sich in Berlin wieder näher gekommen. Erdmann spielte bei einer privaten Begegnung Beethovens Bagatellen op. 126, Irene revanchierte sich mit einer eigenen virtuoson Bearbeitung eines Bachschen Orgelkonzertes. Erdmann bewunderte ihre pianistische Virtuosität, sie war fasziniert von seinem Gestaltungsvermögen. Irene stellte sich fortan in den Dienst ihres Mannes unter Vernachlässigung ihrer eigenen Begabung, auch als Komponistin von Liedern und Klaviermusik, als Autorin und bildende Künstlerin. Sie war ihm Beraterin und gelegentlich auch pianistische Mentorin. Das Ehepaar hatte vier Kinder: Jolanthe, Piers, Jobst und Judith. Nach der

Heirat wohnten Erdmanns vier Jahre in Berlin, zunächst in der Kaiserallee, dann im Grunewald. 1923 kauften sie in Langballigau an der Flensburger Förde ein Haus, das bis zum Lebensende Erdmanns Domizil und Refugium war.

Erdmann lernte bedeutende Persönlichkeiten kennen. Er war ein kompetenter, anregender und temperamentvoller Gesprächspartner, nicht nur im Kreise von Komponisten und Interpreten, auch in Diskussionen mit Malern, Schriftstellern und Wissenschaftlern. Der Kulturpolitiker, Pianist und Musikpädagoge Leo Kestenberg, Ministerialrat im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, berief den österreichischen Komponisten Franz Schreker zum Direktor und den Musikwissenschaftler Georg Schönemann als dessen Stellvertreter in die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik. Kestenberg konnte seinen Lehrer Busoni, eine Erdmann ähnliche geniale Doppelbegabung als Komponist und Pianist, für die Leitung der bisher von Richard Strauss betreuten Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste gewinnen. Erdmann wurde ein kompetenter Interpret Busonischer Werke, darunter des Klavierkonzertes, und der Kuss Busonis nach einer Aufführung coram publico war gleichsam der Ritterschlag. Nach Busonis Tod wurde Schönberg 1925 der Nachfolger. Zu einer persönlichen Begegnung zwischen Schönberg und Erdmann kam es wohl nicht, da letzterer im gleichen Jahr nach Köln berufen wurde. Mit Ernst Křenek tauschte Erdmann neue Kompositionen aus, Schnabel und Erdmann spielten sich gegenseitig vor, mit Walter Gieseking konzertierte er meisterhaft als Klavierduo, Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler wurden seine Partner, mit Max Planck musizierte Erdmann im Hause Max Friedländers Klavier vierhändig, Albert Einstein begleitete er zu dessen Violinspiel. Die Maler Emil Nolde, Erich Heckel, Hans Holford und Olaf Gulbransson porträtierten ihn, die Bildhauerin Anna Mahler, Tochter Gustav und Alma Mahlers und seit 1923 die Frau Křeneks, die Bauhaus-Exponenten Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, der Brücke-Maler Otto Müller, der Komponist Leo Spies und der Philosoph Nicolai Hartmann, ebenfalls aus dem Baltikum stammend, gehörten in den Kreis.



Emil Nolde: Irene und Eduard Erdmann (Aquarell, um 1925)



Emil Nolde: Eduard Erdmann [singend] (Aquarell, um 1930)

1921 wurde Erdmann gemeinsam mit Joseph Haas in die Jury des Ersten Kammermusikfestes in Donaueschingen berufen. Er traf mit Paul Hindemith, Philipp Jarnach und Alois Hába zusammen, deren Werke aufgeführt wurden. Erdmann spielte dort die Sonate op. 1 von Alban Berg. 1920 begann die Partnerschaft mit der kongenialen australischen Geigerin Alma Moodie, die 1921 Erdmanns *Sonate für Violine allein* op. 12 uraufführte und danach häufig spielte. Beide Künstler gaben Duo-Abende und gemeinsam mit dem Cellisten Karl-Maria Schwanberger Trio-Konzerte bis zum frühen Tod der erst 43-jährigen Künstlerin. Der Ruhm des Pianisten Eduard Erdmann strahlte weit über Berlin hinaus. 1921 begannen die Konzertreisen, die in viele Länder Europas führten. Die USA mied er, obwohl Schnabel ihm zuriet, da man dort gute Einnahmemöglichkeiten hätte. Dieser Gesichtspunkt war Erdmann suspekt; jeglicher Merkantilismus war ihm fremd. 1922 traf er mit dem Komponisten Edgar Varèse in Berlin zusammen. Am 17. Oktober 1922 konstituierte sich dort im Bechsteinsaal die Sektion Deutschland der *International Society for Contemporary Music* (ISCM), Erdmann wurde in den Musikausschuss berufen.

Am Tag nach der Gründung gab er ein Konzert mit der Uraufführung von Křeneks ihm gewidmeter Toccata und Chaconne über den Choral *Ja, ich glaub' an Jesum Christum* mit Anhang, den Křenek für Irene Erdmann komponiert hatte. Dieser bestand aus einer suitenartigen Folge mit Allemande, Sarabande, Gavotte, Walzer, Fuge und Foxtrott, wodurch ein Skandal ausgelöst wurde: ein Foxtrott über einen Choral! Dabei handelte es sich um einen Spaß, denn den so bezeichneten Choral gibt es nicht. Erdmann musste viel üben, was ihm zuweilen langweilig wurde. Während Arthur Rubinstein bei solchen Übungen Romane las, improvisierte Erdmann rhythmisch passende Texte, z.B. zum Bass der Chaconne Křeneks, der überhaupt nicht einem Choralbass ähnelt: *Ja, ich glaub an Jesum Christum, Gottes eingebornen Sohn*. Aus Jux wählte man diesen Text als Titel für die Komposition.

Am 28. März 1923 spielte Erdmann im Rahmen der Sektion Deutschland der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* dieses Stück noch einmal ohne die Suite, dazu u.a. Schnabels Tanzsuite, die er bereits 1922 erfolgreich uraufgeführt hatte. Křeneks Klavierkonzert op. 18 brachte er 1924 in Winterthur unter dem Dirigat Hermann Scherchens zur Uraufführung und ging dem Freund zur Hand bei der Komposition der Oper *Orpheus und Eurydike* nach dem Drama von Oskar Kokoschka.

Nicht nur als exzellenter Interpret zeitgenössischer Klaviermusik machte sich Erdmann einen Namen, auch als Komponist wurde er bekannt. Scherchen hatte bereits im Februar 1920 dem Heft I seiner Halbmonatsschrift *Melos* Erdmanns 1918 komponiertes und Irene gewidmetes Lied *Es gilt fast* auf einen Text Christian Morgensterns als Notenbeilage hinzugefügt. Das Interesse war groß, als am 9. Juni dieses Jahres in Weimar

im Rahmen des Tonkünstlerfestes des von Liszt gegründeten *Allgemeinen Deutschen Musikverein* die Uraufführung von Erdmanns 1919 komponierten 1. Symphonie op. 10 unter Leitung von Peter Raabe, Generalmusikdirektor des Weimarer Nationaltheaters, stattfand und einen Sensationserfolg errang. Erdmann widmete seine 1. Symphonie Alban Berg, der sich am 23. Dezember bedankte:

Ihre Widmung hat mich aufs Äußerste überrascht und mich wirklich innigst gefreut. Ich danke Ihnen herzlichst und aufrichtig dafür ... Ich begrüße die Anerkennung, die ich darin erblicke, daß ein Komponist Deutschlands, von dem ich ... so viel Schönes und Sympathisches gehört habe, mich mit der Widmung eines großen Werkes vor der musikalischen Welt öffentlich ehrt. Ich bin ungemein begierig Ihre Symphonie kennenzulernen ... Was ich bei oberflächlicher Betrachtung bis jetzt gelesen habe, hat mich sehr interessiert und sympathisch berührt [Bitter, Schlösser 1972 : 284–285].

Berg hatte sich bereits 1919 für Erdmanns Aufführung seiner Klaviersonate op. 1 freundlich bedankt. Er regte auch die Aufnahme von Kompositionen Erdmanns in das Verlagsprogramm der Universal Edition an, wo ab 1924 mehrere Werke erschienen. 1921 erfolgte in Berlin die Uraufführung von Erdmanns Rondo op. 9 durch die Berliner Philharmoniker unter Leitung ihres Chefdirigenten Arthur Nikisch und 1924 in Bochum die Uraufführung der Ernst Křenek gewidmeten 2. Symphonie unter Rudolf Schulz-Dornburg, der sie im gleichen Jahr auch in Prag auf dem Festival der ISCM dirigierte. 1925 hörte man die 1. Symphonie unter dem Dirigat Peter Raabes in Berlin. Alfred Einstein verstieg sich sogar zu der Äußerung, dass Erdmann zu dem fortschrittlich gesinnten Kreis der Křenek, Jarnach und Hindemith gehöre, den er an stürmischem Temperament noch übertreffe. In der Tat waren Werke Erdmanns auf Internationalen Musikfesten zu hören: in Salzburg (1923), Prag (1924) und Wien (1932). Erdmann ließ sich auch von der unterhaltenden Musik der *Goldenen Zwanziger Jahre* in Berlin mitreißen; er schätzte Friedrich Hollaender und Leo Fall, lernte bei Heinz Tiessen den später berühmt gewordenen Filmkomponisten Richard Heymann kennen, interessierte sich für George Gershwin und den Jazz und ließ sich zu eigenen Kompositionen inspirieren: dem *Dollarlied* (1921), dem *FOX TROT* (1923), der Operette *Die entsprungene Insel* (1925–1927).

Die lebendige geistige und musische Atmosphäre im Berlin der zwanziger Jahre wurde durch primitive Adepten des erstarkenden Nationalsozialismus getrübt. Am 7. Oktober 1922 kam es zu beschämenden Störungen der Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* unter Hermann Scherchen im Konzertsaal der Hochschule



Erich Heckel: Pianist [Eduard Erdmann] (Radierung, 1924)

für Musik. Begriffe wie *artfremd*, *bolschewistisch*, *Kakophonie*, *Futurismus* wurden in das Auditorium geschleudert. Auch der *Neutöner* Erdmann sollte bald als nicht genehmer Komponist zum Schweigen verurteilt werden. Zu einem folgenschweren Eklat kam es 1934 in der Hochschule für Musik Köln, deren Direktor Hermann Abendroth, Kölner Generalmusikdirektor, Erdmann 1925 zum Leiter der Klavier-Meisterklasse berufen hatte. Erdmann schrieb dem Ortsgruppenleiter der Reichsmusikkammer Köln, dass er und weitere Kollegen gegen Maßnahmen der Stadtverwaltung und der NSDAP protestiert hätten. Daraufhin riefen in einer Lehrerversammlung vier SS-Männer und ein Zivilist, offensichtlich Mitarbeiter der Gestapo, die beiden beteiligten Professoren Emge (Gesang) und Boell (Orgel) in einen Raum, aus dem diese blutig geschlagen und getreten herauskamen.

Erdmann, der bereits 1933 die Entlassung von Jalowetz als Kapellmeister der Kölner Oper wegen dessen jüdischer Abstammung angeprangert hatte, kündigte am 15. Juni 1935 seinen Dienst an der Hochschule, deren Direktor Abendroth schon 1934 aus dem Amt gedrängt worden war. Erdmann ahnte nach der Machtergreifung durch Hitler, dass eine dunkle Zeit bevorstünde, und ließ Kinder und Mobiliar nach Langballigau bringen; in Köln bewohnte das Ehepaar nur zwei Zimmer. Die Attacken des Propagandaministers Goebbels gegen die moderne Musik, die Reaktion auf Furtwänglers Eintreten für Hindemith, die Entlassung jüdischer Musiker und der Aufführungsboykott zahlreicher zeitgenössischer Komponisten bedrückten Erdmann. Als Pianist – vom Kriegsdienst befreit – war er zu berühmt, als dass man ihn hätte ausschalten können. Aber als Komponist und Hochschullehrer wurde er geächtet. Auch auf seinen Konzertreisen wurde er beobachtet. So musste er sich 1938 in Amsterdam anlässlich eines Konzertes mit seinem ebenfalls anwesenden Freund Křenek, der *als Kulturbolschewik dekadent, jüdisch verseucht, entartet und sonst untragbar gebrandmarkt war* [Bitter, Schlösser 1972 : 83], heimlich treffen, denn Erdmann wusste, dass er vom *Braunen Haus* überwacht wurde. Er war ein umworbener Reispianist, freute sich aber stets auf sein Refugium an der Förde und seine erlesene Bibliothek dort, die er ständig durch kostbare Raritäten erweiterte. Tage und Nächte verbrachte er an seinem Flügel und mit seinen *Bücherchen*. Erdmann zog sich zurück.

Umso erstaunter ist man, wenn auf Nachfrage vom Bundesarchiv, das die personenbezogenen Sammlungen des ehemaligen Berlin Document Center (BDC) verwahrt, die Auskunft erteilt wird, dass Erdmann am 1. Mai 1937 der NSDAP beigetreten ist. Hier liegt offensichtlich eine ähnliche Situation vor wie bei Erdmanns späterem Schwiegersohn Emil Nolde, der zwar Mitglied der Partei war, aber dennoch als entartet mit Berufsverbot belegt wurde. Erdmann wollte die für die Existenz seiner Familie lebenswichtige Tätigkeit als Pianist nicht gefährdet wissen, Angst und Sorgen bedrückten ihn.

Als Komponist stand er unter dem gleichen Verdikt wie der geniale Maler Nolde. Parteifunktionäre hatten Erdmann unter Druck gesetzt: Er

solle an die Zukunft seiner Kinder denken und der NSDAP beitreten. Er tat es widerwillig, hat niemals das Parteiabzeichen getragen und wurde nach Kriegsende von den Behörden der Britischen Besatzungsmacht problemlos entnazifiziert.

Erdmann hatte in Köln anregende Jahre verlebt. Das Unterrichten entsprach seiner besonderen Neigung. Die aus Berlin bekannten Gesprächsrunden waren in Köln mit neuen Partnern fortgesetzt worden: dem Philosophen Max Scheler, dem Komponisten Philipp Jarnach, dem Dirigenten Heinrich Jalowetz, Schüler und Freund Schönbergs, dem Schriftsteller Max Rychner, dem Kardinal Aloysius Münch u.a. Abendroth dirigierte am 15. Januar 1929 in einem Konzert des Kölner Gürzenich-Orchesters die Uraufführung von Erdmanns Klavierkonzert op. 15 mit dem Komponisten am Flügel. In der Kroll-Oper Berlin spielte Erdmann sein Konzert am 3. Oktober 1929 mit der Staatskapelle unter Otto Klemperer, der Furtwängler zuvorgekommen war, und am 4. Dezember 1930 im Gewandhaus Leipzig unter Bruno Walter. Am 21. Januar 1931 brachte Jalowetz in Köln Erdmanns *Ständchen* op. 16 zur Uraufführung und wiederholte es im Juni 1932 in Wien im Rahmen des Festivals der ISCM. Im Dezember 1931 arbeitete Erdmann mit Nadja Boulanger, Ernest Ansermet, Alois Hába und Anton von Webern in der Programmkommission für dieses Festival. Sein Streichquartett op. 17 entstand in den Jahren 1932 bis 1937 in Langballigau, konnte aber erst 1967 uraufgeführt werden. Erdmann widmete es seinem *verehrten Freunde Emil Nolde*, gewiss aus Respekt vor dessen *ungemalten Bildern*. Das Quartett hat durch Momente des Aufbegehrens und des Verstummens bekenntnishaft Züge – Protest gegen die Willkür der Herrschenden.

Es wurde still um den Komponisten Erdmann. Hatte er zunächst noch alles etwas auf die leichte Schulter genommen, indem er z.B. – und das geht auf deutschbaltische Traditionen zurück – humorige Schüttelreime verfasste und zwar auf die Nazi-Machthaber, allerdings nicht in deutsch, sondern in altgriechisch, so sprach er nun von der Entmutigung, dem friedlichen Einschlafen, ja Entschlummern seiner geliebten Kinder beim Gebrüll des *erwachenden Deutschland*. Die Konzerttätigkeit setzte er in begrenztem Umfang fort. Es gab musikalische Höhepunkte wie die Duo-Abende mit Walter Giesecking bis 1943 oder die Aufführung von Johann Sebastian Bachs Konzert für 3 Klaviere und Orchester im Rahmen der Festlichen Musiktage im Sommer 1938 in Potsdam gemeinsam mit Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler, der vom Flügel aus dirigierte, für die eine unüberschaubare Zuhörerschaft bis weit in den Park hinaus mit nicht enden wollendem Beifall dankte, so dass das ganze Werk



Irene Erdmann: Eduard Erdmann
(Zeichnung, 1946)



Eduard Erdmann im Konzert, 1954

wiederholt werden musste und Applaus von nahezu einer halben Stunde hervorrief. Aber die befohlene Einschränkung der geistigen Freiheit, der erzwungene Verzicht auf kreative Entfaltung, der traurige Verlust vieler Freunde durch Emigration und Tod, Entságungen und Entbehrungen in der Kriegszeit hinterließen Spuren; Erdmann lebte abgeschieden in seinem Haus, in seiner Bibliothek. Er widmete sich in dieser Zeit dem intensiven Studium der Werke Beethovens.

Es war schwer, nach Kriegsende an die früheren Erfolge anzuknüpfen. Erdmann fühlte sich in der Pflicht, den Menschen zunächst Musik zu spielen, die sie während des *Tausendjährigen Reiches* nicht hören durften. Er konzipierte einen Zyklus von vier Klavierabenden mit Stücken *geächteter* Komponisten von Felix Mendelssohn Bartholdy bis Erwin Schulhoff und verlangte von den Konzertveranstaltern, diesen Zyklus komplett anzubieten. 1946 realisierte er das gewaltige Projekt u.a. mit Klaviermusik von Berg, Hindemith, Křenek, Dukas, Milhaud, Strawinsky in Hamburg und weiteren Städten Deutschlands.

Diese bewundernswerte Leistung – wie immer trug der Pianist das Programm auswendig vor – war wegweisend: Erdmann war wieder im Gespräch, die Konzerteinladungen häuften sich, man jubelte ihm zu. Viel schwieriger war es, als Komponist einerseits den Anschluss, andererseits den neuen Weg zu finden. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen kam es zu einer Eruption des Schaffensdranges. Erdmann komponierte bereits 1946 ein Konzertstück für Klavier und Orchester op. 18, das der Widmungsträger Paul Baumgartner am 28. April 1948 mit dem Städtischen Orchester Duisburg unter Georg-Ludwig Jochum uraufführte; Erdmann spielte es eine Woche später selbst in Göttingen, Dirigent war Fritz Lehmann. 1947 entstand die 3. Symphonie op. 19, gewidmet seiner Frau Irene, uraufgeführt am 25. September 1951 durch das Städtische Orchester Essen unter Gustav König. Am 24. Oktober 1952 fand in Krefeld die Uraufführung von *Capricci – Ein kleines Kaleidoskop für Orchester* op. 21 statt, das Erdmann in diesem Jahr beendet hatte. Es spielte das Orchester der Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach unter Leitung von Romanus Hubertus. 1951 wurde die 4. Symphonie beendet, die Hans Schmidt-Isserstedt, dem sie auch gewidmet ist, am 30. Mai 1954 mit dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg uraufführte.

Man erinnerte sich der erfolgreichen Lehrtätigkeit Erdmanns in Köln und versuchte, ihn für Berlin und München zu gewinnen, doch vergebens, da die Konzerttätigkeit ihn stark beanspruchte. Erst Philipp Jarnach, dem von Erdmann geschätzten Komponisten und neu berufenen Direktor der

Hochschule für Musik Hamburg, gelang es 1951, ihn zur Übernahme einer Meisterklasse an dieser Hochschule zu überreden – ein Glückstreffer. Erdmann war ein genialer Pädagoge aus Berufung. Die Schülerinnen und Schüler strömten von weit und breit zu ihm nach Hamburg, nur die besten wurden nach einem strengen Auswahlverfahren in seine Meisterklasse aufgenommen. Ihnen jedoch gab Erdmann alles, er verzehrte sich in dieser Arbeit. Gesundheitlich ging es ihm schlecht. Am 9. Juni 1954 erlitt er einen Herzinfarkt, den er leider nicht nach Vorschrift im Sanatorium ruhend ausheilte, sondern gleich wieder Konzertreisen unternahm. Er musste allerdings seine pianistische Tätigkeit einschränken und konnte nur Stücke spielen, die ihn physisch nicht zu sehr belasteten. Einladungen, sein pianistisch anspruchsvolles Klavierkonzert selbst aufzuführen, lehnte er ab. Im August 1957 erlitt er den zweiten Infarkt. Dennoch realisierte er im April 1958 einen lang gehegten Traum: eine Exkursion nach Süditalien und Sizilien mit seiner Frau, seinem Kölner Schüler Sava Savoff und dessen Frau Marianne in deren Auto. Er hatte sich akribisch vorbereitet und studierte leidenschaftlich die Baudenkmäler und Kunstwerke, Land und Leute, Fauna und Flora vor Ort. Nach Deutschland zurückgekehrt gab er am 5. Juni 1958 in München einen Klavierabend in Vertretung der erkrankten Clara Haskil, es sollte der letzte sein. Die 1955 wiedergegründete Akademie der Künste in Berlin (West) ließ in ihrem dritten Konzert am 11. Juni 1958 die 3. Symphonie Erdmanns von den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Richard Kraus aufführen, der Komponist konnte persönlich den lebhaften Beifall entgegennehmen. Erdmann wurde als Mitglied in die Akademie aufgenommen.

Am 17. Juni fuhr er von Langballigau nach Hamburg; obwohl er kaum noch gehen konnte, wollte er seinen Unterricht nicht absagen. Er verließ das Auto mit Mühe und taumelte auf eine Bank im Vestibül der Hochschule. Der herbeigerufene Arzt veranlasste die sofortige Überführung ins Krankenhaus. Dort starb Eduard Erdmann am 21. Juni 1958 nach seinem dritten Herzinfarkt. Die große Schar der Weggefährten, Kollegen, Freunde, Schüler und Konzertbesucher trauerte um einen Meister der Musik, um eine außergewöhnliche Persönlichkeit.

Der Pianist

Man trifft heute noch Musikfreunde, die Erdmann im Konzert erlebt haben und das bestätigen, was Zeitgenossen schriftlich fixiert haben: Erdmann war ein Künstler mit einer faszinierenden Ausstrahlung. Er musizierte nicht nur – und das hervorragend, er durchlebte und durchlitt die Musik. Seine Mimik und Gestik, seine Art des Auftretens und der Entgegennahme des Beifalls zeigten, dass er nur auf die Musik konzentriert und in die Musik vertieft war, bemüht, die Tiefen auszuloten, sie hörbar zu machen und alle nebensächlichen Äußerlichkeiten auszuschalten. Man nannte ihn den Philosophen am Klavier. *Ich bin kein Pianist, ich bin Mensch am Klavier!* – war seine Einstellung. Vergleiche seien erlaubt zu dem Dirigenten, Pianisten und Komponisten Wilhelm Furtwängler, mit

dem Erdmann gut harmonierte. Sie musizierten z.B. am 30. Januar 1922 mit den Berliner Philharmonikern das 2. Klavierkonzert von Sergej Rachmaninow. Aber es gab auch durchaus unterschiedliche Positionen: Furtwängler hatte Erdmann eingeladen, zur Eröffnung der Saison der Berliner Philharmoniker 1938 das Klavierkonzert von Gerhard Maaß zu spielen, was dieser ablehnte, wahrscheinlich nicht nur deshalb, weil Maaß zu den genehmen und geförderten Komponisten in dieser Zeit gehörte, sondern primär wegen Bedenken hinsichtlich der musikalischen Qualität, was übrigens kein Gegensatz zu sein braucht. Erdmann schlug Furtwängler das Klavierkonzert Max Regers vor, wofür sich letzterer nicht entscheiden konnte. Man einigte sich auf das Klavierkonzert von Hermann Goetz, das Erdmann sehr gern spielte.

Erdmann ging stets mit schnellen Schritten zum Flügel und spielte in vornüber geneigter Haltung, das energische Kinn und den Charakterkopf mit Haarmähne und Pendellocke vorgereckt, so als ob er in das Instrument versinken wolle. Beifall empfand er fast als störend und nahm ihn mit knappen, eckigen Bewegungen entgegen. Es muss beeindruckend gewesen sein zu erleben, welche feine Nuancen dieser doch recht massige Mensch dem Klavier entlockte, zu welchen Momenten höchster Sensibilität und Intensität er fähig war. Die Stücke, die er spielte, wirkten wie im Entstehungsprozess begriffen, so als ob er im Moment einen schöpferischen Akt vollzöge. Nachschaffen bedeutete für Erdmann jedesmal wieder neu schaffen, auch das ein Charakteristikum, welches man Furtwängler zuschreibt; in beiden Fällen handelt es sich um Künstler, die sowohl Interpreten als auch Komponisten waren.

Um solch inspirierte Konzerte dem atemlos lauschenden Publikum bieten zu können, bedurfte es exorbitanter Vorbereitung und exzessiven Übens. Für Erdmann war die Partitur heilig. Jede, aber auch jede Einzelheit des Notentextes, der Vortragsbezeichnungen und der verbalen Angaben des Komponisten wurde beherzigt und umgesetzt. Es war nicht nur der Urtext, den Erdmann auswendig lernte und wiedergab, es war die spezifische Aura des Komponisten und seines Werkes, die er zu erfassen suchte. Sein Schüler Alfons Kontarsky erinnert sich, dass er Erdmann einst auf einen offensichtlichen Schreibfehler in einem Stück Franz Schuberts aufmerksam machte, worauf ihn der Professor anfauchte: *Ham Se ihn jefragt?* [Kontarsky 2000] Handelt es sich hier gewiss um ein pointiertes Aperçu, so wird jedoch die Intention Erdmanns deutlich: Das Autograph ist die Grundlage aller Erkenntnisse und deren Deutung. Erdmann verband Werktreue und Werkdeutung zu modellhafter Interpretation. Diese Einstellung erwartete er auch von den Interpreten seiner Werke. In dem autographen Klavierauszug seiner 4. Symphonie z.B. finden sich zahlreiche Bemerkungen analytischer und interpretatorischer Art, die seine Auffassung verdeutlichen sollen.

Er machte sich unermüdlich die pianistische Technik zu Eigen. Gab es Probleme, so suchte er gezielt nach Lösungen. Gute Grundlagen hatte

er bei Conrad Ansoerge, dem Exponenten der Liszt-Schule, erworben. Erdmann partizipierte auch an der Klaviertechnik, die Irene meisterhaft beherrschte. Sie verfügte wohl über außergewöhnliche manuelle Fertigkeiten und methodische Fähigkeiten, da sie bereits mit dem jungen Pianisten so intensiv gearbeitet hatte, dass dieser z.B. die von Liedbegleitern gefürchteten Triolenbewegungen im Klavierpart der Ballade *Erkönig* von Franz Schubert *in vollem Tempo viele Male hintereinander spielte ohne jede Ermüdung!* [Eduard Erdmann 1997]

Es ging Erdmann nicht um die virtuose Präsentation seiner pianistischen Fertigkeiten, sondern um ihren Einsatz zur größtmöglichen Gestaltung des Ausdrucks, der Aussage des Stückes. Er arbeitete minutiös an seiner Anschlagskultur, um sie der klanglichen Differenzierung dienstbar zu machen. Seine Schüler Alfons und Alois Kontarsky, selbst weltberühmt gewordene Pianisten, beschreiben die von ihm entwickelte Methode,

die Artikulation einer Phrase durch eine analoge Bewegung darzustellen. Zunächst spielen die Finger ganz vorn an der Taste, nutzen also deren Hebelwirkung soweit wie möglich. Die Finger sind stark gekrümmt, und die Hand hängt herunter. Das Gewicht des Armes und der Hand belastet die Taste indirekt, indem es die gekrümmten Finger nach unten zieht. Im Verlauf des Bogens hebt sich die Hand, am Ende steht sie über den Tasten. Die Finger sind jetzt gestreckt und spielen mehr in der Mitte der Tasten, von denen sie sich am Ende der Phrase leicht abheben [Bitter, Schlösser 1972 : 210].

Er kreierte auch eine Anschlagsart, um Sforzati optimal ausführen zu können, indem er die Taste nach einem äußerst kurzen Forteanschlag schnell losließ und danach sofort stumm niederdrückte, so dass der Ton in deutlich reduzierter Lautstärke weiterklang. Die gleichmäßige Ausbildung des Fingerspiels, der nahtlose Daumenuntersatz u.v.m. waren Übungsziele. Erdmann war ein Fanatiker im Befolgen von Tempo- und Pedalangaben der Komponisten. Er richtete sich nach den authentischen Metronomangaben, auch wenn man immer wieder behauptete, dass das Metronom des betreffenden Komponisten nicht richtig funktioniert hätte und man gar nicht so schnell oder so langsam spielen könne, wie es gefordert werde. Erdmann spielte nach der Metronombezeichnung, oder er spielte das Stück überhaupt nicht. Allerdings waren die Metronomangaben für ihn nur Grundlage, Richtwerte – wie übrigens auch in seinen eigenen Kompositionen –, die durchaus im Sinne der Agogik differenziert umgesetzt wurden. Schüler berichten, dass Erdmann das Metronom während des Übens ticken ließ, aber innerhalb der Phrasen leichte Beschleunigungen und dann wieder Verlangsamungen vornahm, wenn es stilistisch und musikalisch notwendig und richtig war. Seine Pedalbehandlung war äußerst differenziert und reichte vom Vibratopedal bis zur strikten Anwendung des Haltepedals, z.B. im zweiten Satz des Klavierkonzertes c-Moll von Beethoven, so wie es der Komponist vorgeschrieben hatte.

Erdmann besaß ein phänomenales Gedächtnis dank kontinuierlichen Trainings. Bewusst auswendig lernte er etwa umfangreiche Abschnitte aus der Literatur (z.B. Teile aus Dantes *Divina Commedia* in der Originalsprache des Trecento), lateinische Termini für Pflanzen und Tiere, chemische Symbole u.a., um auch Noten gut behalten zu können. Dabei bediente er sich der visuellen Möglichkeit, also des Einprägens durch Lesen, ähnlich wie Walter Giesecking es perfektioniert hatte. Bescheiden formulierte Erdmann, dass seine Wiedergabe eines Musikstückes lediglich in der Dar- und Klarstellung des innerlich gehörten Lesebildes einer Komposition bestehe. Wie Giesecking und andere große Pianisten, z.B. Hans von Bülow, lernte er auf seinen Reisen im Zug Werke auswendig und war in der Lage, ein Stück, das er auch längere Zeit nicht gespielt hatte, aus dem Kopf mit allen Phrasierungs- und Vortragsbezeichnungen notengetreu niederzuschreiben. Das führte zur inwendigen Beherrschung der Partitur, die in sichere und deutliche Interpretation auf dem Instrument umgesetzt wurde. Selbstverständlich war das Einprägen der kompositorischen Struktur, der musikalischen Entwicklung des zu erlernenden Werkes in allen Einzelheiten eine Prämisse der Einstudierung. Erdmann hat immer wieder auf diese Aspekte hingewiesen [Bitter, Schlösser 1972 : 245].

Der Konzertpianist hatte sich ein umfangreiches Repertoire erarbeitet. Von der Beherrschung vieler zeitgenössischer Werke war schon die Rede. Als Kontrast dazu studierte und interpretierte er Musik altenglischer Virginalisten, italienischer Meister der Renaissance, der alten Niederländer, Spanier, Franzosen und deutscher Komponisten aus der Zeit vor Bach bis hin zu den Söhnen Bachs. Er formulierte treffende Analysen gedruckt vorliegender Stücke und spielte sie mit einem besonders feinen Fingeranschlag und zum Teil mit dem Dämpfungspedal, um den historischen Instrumentalklang anzudeuten. Er hatte auch ein gutes Gespür für wertvolle Kompositionen des 19. Jahrhunderts, die selten zu hören waren, wie das Klavierkonzert von Hermann Goetz oder die Klaviersonate des Universalgenies E. T. A. Hoffmann. Für den Konzertalltag stand das klassische Repertoire in repräsentativer Auswahl zur Verfügung. Erdmann pflegte keine Gesamtdarstellung etwa aller Sonaten Beethovens oder Mozarts öffentlich zu präsentieren wie es z.B. Claudio Arrau praktizierte. Hinsichtlich Beethovens hielt er sich zu Lebzeiten des 14 Jahre älteren Artur Schnabel zurück, da er dem, was Schnabel in seinen Beethoven-Interpretationen aussage, nichts hinzufügen könne. Einen Schwerpunkt bildete die Aufführung von Sonaten Franz Schuberts, besonders der posthumen, die noch nicht für den Konzertsaal erschlossen waren, da sie als zu lang, als zu spröde galten. Erdmann bewies das Gegenteil. Er interessierte sich auch für die unvollendete Sonate in C-Dur (D 840), die Schubert nur in zwei Sätzen vollständig ausgeführt, die beiden letzten Sätze jedoch nur als Skizzen hinterlassen hat. Er bat Křenek um Ergänzung nach Schuberts Notizen und führte diese Sonate erstmals viersätzig am 5. Januar 1922 in Berlin auf. Er setzte sich generell mit besonders anspruchsvollen Werken

auseinander, die im Konzertleben seiner Zeit im Allgemeinen gemieden wurden, wie Beethovens *Diabelli-Variationen*, Regers Klavierkonzert, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* oder Bachs *Goldberg-Variationen*. Bei diesem schwierigen Stück gelang es ihm, ohne Konzessionen an die konsequente Umsetzung des Notentextes zu machen, durch die unterschiedliche Gewichtung der Finger auch in unbequemer Lage, etwa dort wo die Hände unmittelbar übereinander liegen, ein hörbar transparentes polyphones Spiel zu erreichen, was seinen berühmten Kollegen Artur Schnabel zu großem Lob veranlasste und einen Schüler zu der Bemerkung hinriss, dass sich Erdmann noch vor Gott werde verantworten müssen, dass er die *Goldberg-Variationen* nicht auf Platte eingespielt habe.

Die erste Aufnahme Erdmanns fand noch auf Klavierrollen statt. 1928 folgten Einspielungen für die Grammophon Gesellschaft, 1935 in England für Parlophone, 1937 für Telefunken und 1940 wiederum für Grammophon, damals stets Pressungen auf Schellackplatten. Nach dem Kriege entstanden keine Originalaufnahmen mehr, aber etliche Überspielungen von Rundfunkaufnahmen und -mitschnitten in Kunststoff gepresst. Der Pianist war kein Anhänger der umständlichen Aufnahme-prozedur. Die Mikrophone lenkten ihn ab, die Unterbrechungen und Wiederholungen störten ihn. Er bevorzugte Mitschnitte oder Aufnahmen *in einem Stück* unter Inkaufnahme von eventuellen lapidaren Fehlern. Erdmann wollte kein Perfektionist sein. Dennoch vermitteln die erhaltenen Tondokumente trotz der noch begrenzten Wiedergabequalität pianistische Sternstunden, wenn auch die Aura des Unmittelbaren, Spontanen nur erahnt werden kann.

Erdmann war ein großartiger Liedgestalter, der den Sängerinnen und Sängern beim Einstudieren wertvolle Hinweise geben konnte. Nicht genug, dass er sich den Klavierpart eines jeden Liedes bis in alle Einzelheiten zu Eigen machte, er beherrschte ebenso die Singstimme und gestaltete sie selbst suggestiv mit seiner Baritonstimme, die etwas brüchig klang, da er als junger Mann während des Stimmbruchs stundenlang Opern und Oratorien vom Blatt gesungen hatte. Nolde und Gulbrandsen waren so beeindruckt



Emil Nolde: Blumenmotiv auf Erdmanns Notenmappe (Tusche, 1947)

von dem Erlebnis, dass sie den singenden Erdmann porträtierten. Ebenso wie die geschriebene, so durchforstete er auch die komponierte Literatur. In seiner zehnbändigen Schubert-Urtextausgabe sind von den ca. 600 Liedern 400 gekennzeichnet, die er als besonders bemerkenswert ansah. Er kannte sie alle und darüber hinaus den gewaltigen Liedschatz bis hin zu seinen Zeitgenossen. Bemerkenswert sind seine Gespräche mit Freunden und Kollegen besonders über Schuberts Lieder, wobei es keineswegs primär um die Textausdeutung ging, sondern um strukturelle Sachverhalte in den Kompositionen: Erdmann, der Analytiker.

1934 schrieb der maßgebende englische Kritiker Walter J. R. Turner:

Was Erdmann betrifft, den ich vorher noch nie gehört habe, so saß er noch nicht fünf Minuten am Klavier, als ich zu mir selber sagte: Das ist ein Künstler ... Hier ist der Kern der Dinge getroffen, rein und unverdorben ... Von heute an werde ich hingehen, wo immer ich Erdmanns Namen lese, ... und ich weiß, daß mein Vergnügen so groß sein wird, wie es selten ist [Bitter, Schlösser 1972 : 177–178].

Eduard Erdmann gehörte zu den bedeutendsten Pianisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; unter den Interpreten Neuer Musik war er der Größte.

Der Pädagoge

Je älter Erdmann wurde, desto mehr wurde ihm das Unterrichten zur Herzenssache, während das eigene Üben und Konzertieren – vor allem auf Reisen – etwas in den Hintergrund traten. Erdmann nahm niemals viele Schüler an, sondern traf eine strenge Auswahl, sowohl bei seinen Privatschülern als auch unter den Studierenden der Hochschule, namentlich im Rahmen seiner Meisterklasse in Hamburg und der von ihm geleiteten Meisterkurse, für die er einen überschaubaren Schülerkreis favorisierte. Seine Schüler betreute er uneigennützig und unermüdlich, auch wenn Krankheit ihm zu schaffen machte, bis in seine letzten Lebenstage. Etliche seiner Schülerinnen und Schüler wurden namhafte Pianisten und Klavierprofessoren wie Paul Baumgartner, Sava Savoff, Hans-Eckart Besch, Astrid Schmidt-Neuhaus, die Gebrüder Kontarsky u.a. Diese und viele andere haben Erdmann als prägend für ihre eigene künstlerische Entwicklung bezeichnet.

Er habe zu den Lehrern gehört, die dem Spiel der Eleven in der Stunde zuhören konnten, ohne gleich zu unterbrechen, die auf die Vorstellungen ihrer Schüler eingingen und deren Individualität förderten. Die *Papageienmethode* lehnte er ab, keiner sollte ein Abbild des Meisters werden. Es gab aber Prämissen, denen alle zu folgen hatten: auswendige Beherrschung des Notentextes in der Urtextausgabe und gründliche Aneignung der handwerklich-technischen Grundlagen. Erdmann ließ bei klaviertechnischen Problemen nicht mechanisch abstrakt üben, sondern verlangte, dass selbst jede Tonleiter klingen, ja singen müsse. Grundlegende analytische Erörterungen hielt er für unabdingbar: Nicht *Tastenakrobaten*,

sondern vielseitig gebildete und denkende Musiker mit hellwachem Kunstverstand wollte er ausbilden.

Das überzeugendste Beispiel gab er jedoch, wenn er sich selbst an den Flügel setzte und seinen Schülern vorspielte. Diese berichten, dass Erdmann als Lehrer kritisch und streng war. Wenn er eine Leistung als *wacker* bezeichnete, lag sie für ihn unter dem geforderten Niveau. Sein Urteil: *Es könnte ausgezeichnet werden!* bedeutete bereits großes Lob. Er gestattete keinerlei Ungenauigkeiten und arbeitete an allen Details wie punktierten Rhythmen, Pedalisierung, Dynamik und Agogik, Mehrstimmigkeit in einer Hand, stilsichere Ornamentik, an den differenzierten Anschlagsarten für ein singendes Legato über das kontrollierte Portato bis zu den verschiedenen Möglichkeiten des Staccato usw.

Erdmann legte großen Wert auf die Koordination von musikalischen Abläufen mit Bewegungsabläufen des Spielapparates. Es war schon die Rede von seinen *singenden Bögen* zur Realisierung von Phrasierung und Artikulation. Er betonte, dass diese Orientierung auf Mozart zurückgehe, in dessen Tradition in der Folge *Mozart – Beethoven – Czerny – Liszt – Ansonge* er sich sah. Bescheiden verwies er auf Schnabel, der ihm die Idee der gezielten Armführung nahegebracht habe, und auf seine Frau Irene, die als pianistische *Armspezialistin* galt.

Erdmann spielte seinen Schülern alle Einzelstellen, an denen gerade gearbeitet wurde, vor und zwar stets auswendig. Er beherrschte die Stücke, die er unterrichtete. Musik war für Erdmann das Produkt der Verschmelzung von Rhythmus, Melodie, Harmonie, Klangfarbe und Form. Jeder dieser Parameter wurde bewusst reflektiert. Erst dann folgte die Verschmelzung zu einem neuen Organismus, dem tönenden Kunstwerk. Um sich verständlich zu machen, gebrauchte Erdmann gern populäre Metaphern, die – in seinem originellen baltischen Tonfall erzählt – den Schülern unvergesslich blieben. Zum Mittelteil des langsamen Satzes der von ihm heiß geliebten und oft in Konzerten gespielten großen B-Dur Sonate Schuberts meinte er:

*Ein Kleinstadt männerchor beginnt das Konzert, tief und voll.
Dann tritt eine ältliche Sängerin auf, die Stimme ist nicht mehr schön, schon etwas scharf und flach, aber sie ist eine ganz große Vortragskünstlerin. Dazu paukt ein mittelmäßiger Klavierspieler die Begleitung [Bitter, Schlösser 1972 : 225].*

Mit solchen launigen Hinweisen wollte Erdmann die Phantasie seiner Schüler anregen, ihnen den allgemein menschlichen Aspekt nahebringen. *Man muss die Stücke lieben, die man spielt, sonst geht es nicht!* – war seine Devise. Viele Schüler verdanken es Erdmann, dass sie ihren eigenen Weg fanden.

Zu den pädagogischen Aktivitäten gehört auch die allerdings recht seltene Tätigkeit Erdmanns als Autor. Er verfasste 1920 mehrere Artikel. In Heft II von *Melos* erschien der Aufsatz *Moderne Klaviermusik* [Bitter,

Schlösser 1972 : 229–235]. Der erst Vierundzwanzigjährige brachte seine Erfahrungen zu Papier, die er beim Einstudieren und Vortragen exponierter Werke der zeitgenössischen Klavierliteratur gemacht hatte. Es ist erstaunlich, welche Intensität er in den wenigen Jahren seit seiner Ankunft in Berlin und der Aufnahme der Studien bei Ansorge und Tiessen entwickelt haben muss, um die ihm neue Literatur zu studieren und in Konzerten vorzutragen.

Dazu kam nun die verbale Auswertung, um Kollegen, Schülern, Musikfreunden eine Einschätzung zu geben. Arnold Schönberg war für den jungen Erdmann der schöpferischste Vertreter der jüngsten Musik. Als Komponist und Pianist, der sich das gesamte Klavierwerk Schönbergs erarbeitete, meint er, dass man gerade Schönbergs Klavierstücke nur adäquat spielen könne, wenn man sie quasi zum zweiten Male komponiert, d.h. also sie vollständig analysiert und dann im Sinne von *componere* bei der Interpretation als Synthese darbietet. Er skizziert die ihm wichtig erscheinenden Merkmale der Klavierstücke op. 11 und op. 19 und betont, dass es noch lange dauern wird, *bis Schönberg Allgemeingut wird* [Bitter, Schlösser 1972 : 232]. Erdmanns Interesse für Schönberg ging soweit, dass er den Klavierauszug des Orchesterstückes op. 16 Nr. 2 und Abschnitte aus *Pelleas und Melisande* und *Pierrot lunaire* eigenhändig abschrieb. Alban Bergs Sonate op. 1 hat für Erdmann eine herausragende Bedeutung, er hat sie oft in Konzerten gespielt. Er verweist dann auf den von ihm geschätzten Hans Jürgen von der Wense, der stilistisch auf Schönberg fuße, wenn er auch nicht zu dessen Kreis gehört. Erdmann lobt seine *Gebärdenmusik*, den extatischen Gestus dieses Komponisten. Seinen Lehrer Heinz Tiessen stuft er hoch ein und erwartet von ihm noch Interessantes. Bartók stellt er Debussy gegenüber, welcher ein Meister des artistisch-koloristischen Prinzips sei, während Bartók einen ganz individuellen männlich-herben Stil vertrete, der in die Zukunft weist. Busoni ist für Erdmann der geistvollste Komponist seiner Zeit mit einer unerhörten schaffenden Intelligenz. Erdmann kannte und spielte die gewaltigen Klavierstücke Busonis, offensichtlich auch dessen Bach-Bearbeitungen, die er in dem Artikel explizit erwähnt. Später ist von diesen nicht mehr die Rede, da sich Erdmann wohl ausschließlich auf die Originalwerke konzentrierte. Der mittlere Skrjabin in seiner extatischen Phantastik ist für Erdmann interessant, während er dessen Spätwerke als zu rauschhaft und koloristisch ablehnt.

Erdmann als Liedkenner und -interpret wurde bereits erwähnt. Er hat sich auch mit dem zeitgenössischen Liedschaffen auseinandergesetzt und eine Beurteilung des Liedkomponisten Schönberg ebenfalls in *Melos* publiziert [Bitter, Schlösser 1972 : 236–238]. Erdmann analysiert die Lieder von op. 2 bis zu den *George-Liedern* op. 15 und kommt zu unterschiedlichen Einschätzungen. Er kristallisiert sowohl expressionistische als auch impressionistische Aspekte heraus und resümiert, dass eine rein artistische Wertung Schönberg nicht gerecht werde. Es handele sich um

Bekenntniswerke, die schöpferische Visionen enthalten und in größere Zusammenhänge gestellt werden müssen.

In seinem Artikel *Beethoven und wir Jungen* aus demselben Jahr, veröffentlicht am 16. Dezember in der *Vossischen Zeitung* [Bitter, Schlösser 1972 : 239–240], erläutert Erdmann, dass er nicht nur auf Schönberg und die Moderne fixiert sei. Er fühle eine starke Wahlverwandtschaft mit den alten Meistern Bach, Schütz, Buxtehude u.a., und mit Franz Schubert, den Erdmann offensichtlich in dieser Zeit für sich entdeckt hatte, und dessen Deutung er zu einem zentralen Anliegen machte. Erdmann hat es sich selbst, seinen Schülern und seinem Publikum niemals leicht gemacht. Er war ein Fordernder und ein Gebender. Wer das zu schätzen wusste, hat ihm unendlich viel zu verdanken.

Der Komponist

Schon als Kind improvisierte Erdmann gern auf dem Klavier und skizzierte abgelauschte, aufgegebene oder selbst erfundene Melodien, Übungen, Harmoniestudien und fragmentarische Kompositionen, die er selbstbewusst mit Opuszahlen versah, wobei er allerdings dreimal mit op. 1 begann. Sein jüngerer Bruder Harry musste als Sekretär herhalten, um die Einfälle Neds zu notieren, obwohl er weder Noten noch Takte richtig schreiben konnte. Großspurig sollte die Sonatine von Harry und Eduard Erdmann als op. 1 am Anfang stehen, *herausgegeben und verlegt von Harry Erdmann* [Eduard Erdmann Archiv]. Eduard ließ sich von gewichtigen Klavierstücken inspirieren, die er schon selbst auf dem Klavier *klimperte*, wie der Komponist später berichtete; so skizzierte er als Siebenjähriger eine *Triller-Rhapsodie*, angeregt durch Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 2. Es wimmelt in Erdmanns ab 1902 geführten Skizzenbüchern von Notizen zu großen musikalischen Formen: Sonate, Concert, Ballade, Orchesterstück, Klavierkonzert, teilweise als Particell oder sogar schon als Partitur skizziert. Auch Widmungen wurden großzügig eingetragen wie bei der Ballade in h-Moll: *In Verehrung meinem Lehrer Harald Creutzburg gewidmet!* und zum Lied *Mainacht: dédiéé à mon cher maître Jean de Chastain* [Eduard Erdmann Archiv]. Am besten gelangen Lieder und kleinere Klavierstücke. Ab 1912 etwa, also der Zeit anspruchsvolleren Unterrichts, bildeten sich Notenschrift und Notenbild zu professioneller Qualität heraus: deutliche Notierung in kleiner kalligraphisch gestochener Schrift, wie sie für den Komponisten Erdmann seitdem typisch war.

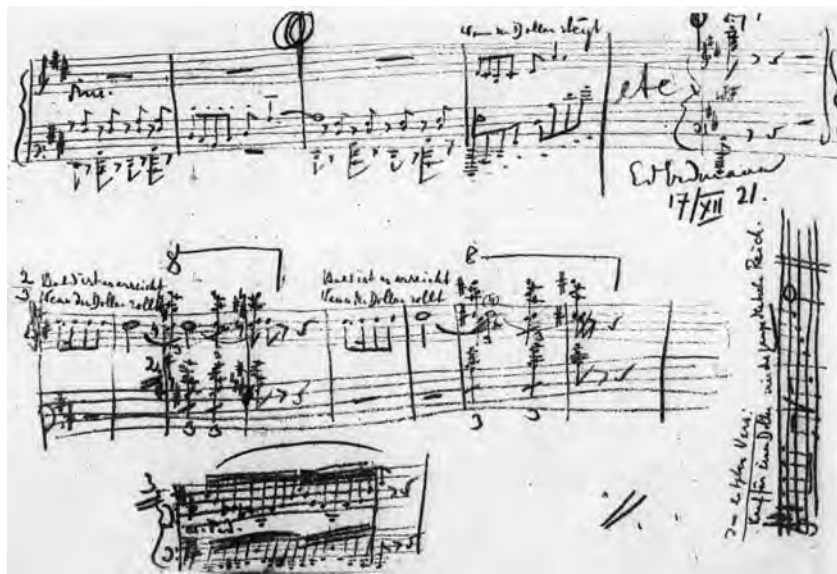
Die Skizzenbücher enthalten einerseits Entwürfe zu Stücken, die nicht ausgearbeitet wurden wie 1915 ein langsames Stück für Streichquartett und eine Sonate für Violine und Klavier in c-Moll, beide *meinem lieben Freunde Karl Kraemer gewidmet* [Eduard Erdmann Archiv], 1916 eine Klaviersonate, Stilstudien zu einer Komischen Oper u.a., andererseits auch Material, das verwendet wurde etwa in dem Rondo op. 9 und der 1. Symphonie op. 10. Auch auf Reisen wurde komponiert und notiert, z.B. 1914 während einer Fahrt auf dem Gardasee ein Lied, das von zwei Studenten auf dem

Dampfer gesungen wurde und wahrscheinlich Erdmann anregte zu seiner Tondichtung *Am Gardasee*, die leider nicht erhalten ist, oder im gleichen Jahr in Bad Elster Entwürfe zu *Der Tod des Tintagiles*, einem mystischen Spiel von Maurice Maeterlinck, die er jedoch nicht weiterführte wegen *Mangels an Technik und zu großer Monotonie des betretenen Weges* [Eduard Erdmann Archiv]. 1918 machte er Notizen während einer Reise nach Dresden, Hinterstein und Schmiedeberg. 1922 skizzierte er auf der Fahrt von Sevilla nach Madrid einen Walzer für seine Tochter Jolanthe. Viele Hinweise gibt es auch auf Erdmanns Affinität zu unterhaltender Musik: *Der betrunkene Walzer*, zu dem Irene 1919 einen Text schrieb, der nicht überliefert ist, Gassenhauer, eine Parodie auf Puccini, Entwürfe für ein Jazz-Ensemble, dem er in der Kölner Bastei oft zuhörte, und 1921 das *Dollarlied*, Couplet mit Refrain, auf einen Text des bedeutenden deutschbaltischen Schriftstellers Siegfried von Vegesack. Erdmann hatte 1922 die Absicht, diesen in seinem Domizil im Bayerischen Wald zu besuchen. Vegesack bat darum, dass er ihm dann das *Dollarlied* vorsummen möge, da er kein Klavier besitze. Die flotte Vertonung des ironischen Textes zeigt die Freude Erdmanns an spritzigen Rhythmen und originellen Effekten.

152

Dollarlied (Bleistiftskizze zum Schluss des Liedes, 1921) auf einen Text von Siegfried von Vegesack.

Wenn der Dollar steigt,
 kauf ich mir für hunderttausend Mark
 (das ist alles Quark!)
 einen Dollar leicht
 (wenn der steigt).
 Kind sei stille,
 hundert Mille,
 das ist nischt.
 Wenn du aber einen Dollar hast,
 weißt du, was du bischst.
 Aufgepaßt! Kinder, schaut mal alle her,
 morgen bin ich dann schon Millionär.
 Wenn der Dollar steigt,
 bald ist es erreicht!



Aus dem Jahre 1912 ist das Autograph *Kleines Orchesteridyll* mit dem Titel *An den Frühling* als Partitur für Orchester in romantischer Besetzung u.a. mit vier Hörnern, Englisch Horn und Harfe erhalten. Offensichtlich zeigte er es bei einem Besuch des Klavierkurses in Königsberg seinem Lehrer Conrad Ansoerge, der ja auch als Komponist wirkte, denn es finden sich in dem Partitur-Autograph Anmerkungen Ansoorges [Eduard Erdmann Archiv]. Gedruckt wurde allerdings als op. 1 eine auf die Besetzung Violine und Klavier reduzierte Fassung, möglicherweise auf Anraten seines Lehrers wegen besserer Aufführungschancen. In diesem Stück ist der romantische Gestus deutlich spürbar in der kantablen Violinstimme, den vollen Klavierakkorden mit vielen chromatischen Durchgängen und den dynamischen Kontrasten [Eduard Erdmann Archiv]. Aus der Rigaer Zeit

stammen auch etliche verbale Notizen und Spielanweisungen in seinem Skizzenbuch, etwa *während einer Konfirmationsstunde gemacht! Altmodisch doch übermütig; gequält* usw. [Eduard Erdmann Archiv], wie man sie ähnlich später auch in seinen gedruckten Werken liest. Es finden sich ferner Skizzen zu zahlreichen Liedern, die in den Jahren 1912 bis 1914 in Riga, Ostrovice und auch schon in Berlin komponiert wurden und als op. 2 Nr. 1 bis 9 angeordnet sind. Erdmann nahm jedoch in das 1921 gedruckte op. 2 *Vier Lieder* nur den 1913 in Riga komponierten *Septembermorgen* auf einen Text von Eduard Möricke als Nr. 1 auf, allerdings in einer 1914 überarbeiteten Version. Wie auch in den anderen Liedfolgen op. 3, 7, 8 und 11 mit insgesamt weiteren 14 Liedern richtete er sich in der Anordnung nicht nach der Entstehungszeit, sondern nach thematischen Gesichtspunkten.

Deutlich bemerkt man eine Änderung in Konzeption und Ausführung zwischen den noch in Riga und den später in Berlin unter Anleitung seines Lehrers Heinz Tiessen komponierten Liedern, die z.T. auch Widmungen an diesen und seine Frau tragen. Letztere sind transparenter, schlichter, geschmeidiger, formal, rhythmisch und motivisch deutlicher strukturiert, wenn Erdmann auch notierte, dass die Stimmführung beim Vortrag nicht aufdringlich wirken darf. Er vertonte durchweg Poesie von literarischem Rang: Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Arno Holz, Stefan George u.a. Es gelang ihm immer besser, Aussage und Stimmung der Texte umzusetzen. Interessant ist die Komposition eines Gedichtes von Michail Lermontow in russischer Sprache: *Der Engel (Dem Andenken Moussorgskis)*, zweisprachig gedruckt als Nr. 1 in op. 11, gewiss in eigener Übertragung. Die humorvollen, pointierten, liebevoll ironisierenden Vertonungen von Gedichten Christian Morgensterns (*Himmel und Erde* op. 8) und Detlev von Liliencrons (*Die Insel der Glücklichen* op. 3 Nr. 5) sind Kabinettstücke. Ähnliches gilt für die 7 Bagatellen op. 5 und die *Fünf kleinen Klavierstücke* op. 6, begonnen als Sechzehnjähriger in Riga und abgeschlossen 1919 in Berlin. Hier realisierte der junge Komponist seine pianistischen und kompositorischen Möglichkeiten. Eindrucksvoll sind besonders die klar disponierte und klangvoll ausgeführte Bagatelle op. 5 Nr. 7 und das sprühend amüsante Capriccio op. 6 Nr. 5 in Fugenform: *Prptilpus – Meinem Kater gewidmet*, wobei das auseinanderlaufende Schlussglissando beider Hände humorvoll beschrieben ist: *Prptilpus wirft eine Vase um*.

Es gibt nur noch ein weiteres Stück für Klavier solo: *FOX TROT in C-Dur*, das Erdmann allerdings nicht in seine offiziellen Opera aufnahm, weil er es wahrscheinlich als Nebenprodukt seiner Beschäftigung mit Jazz und zeitgenössischer Unterhaltungsmusik ansah, als eine Art Gebrauchsmusik, denn in der Druckausgabe findet sich ein Hinweis auf Verwendung zur Tanzbegleitung. In die Passagen auf einen synkopiert-markanten diatonisch angelegten Rhythmus sind elegante, lockere, häufig chromatisch komponierte Abschnitte eingebettet, die verhindern, dass dieses Stück banal und einförmig klingt. Die Spielanweisungen lauten einerseits *brutal* und *ordinär*, andererseits *grazioso* und *cantabile*; ein amüsantes, sowohl

anspruchsvolles Stück, das Erdmann selbst gern gespielt hat. Ähnliches gilt für seine Fragment geliebene *monströse* Operette in Klavierfassung *Die entsprungene Insel* auf einen Text seines baltischen Landsmannes Gustav Specht, die Erdmann sehr wohl in die Liste seiner Opera aufnahm, denn er arbeitete mit derselben Akribie daran wie an seinen symphonischen Werken. Textliche und dramaturgische Defizite machen eine Realisierung auf der Bühne problematisch. Es gab aber bereits Bühnenbild- und Kostümentwürfe von Hans Holtorf. Erdmann komponierte mehrere witzige Nummern im Chanson-Stil wie z.B. das *Petroleumquintett* im Walzertakt als Couplet mit Refrain oder den *Stampfchor* mit Ähnlichkeiten zum *FOX TROT* und *Dollarlied*.

Im kammermusikalischen Genre schuf er die *Sonate für Violine allein* und das Streichquartett. Erdmann fühlte und komponierte als Melodiker, hatte starke Affinität zur Stimme und zu Streichinstrumenten. Er wies expressis verbis auch in seinen *Anweisungen zur Sonate für Violine solo* darauf hin [Bitter, Schlösser 1972 : 163], dass musikalische Gedanken melodisch intensiv zu spielen und als ein Ganzes zu singen seien, was für die Interpreten wegen der häufig sprunghaften Stimmführung nicht einfach zu realisieren ist. Der in der Sonatenform angelegte I. Satz überzeugt durch die Kontraste zwischen beiden Themen, den Tempi und Ausdruckssphären. Der II. Satz, geformt nach dem Modell Scherzo-Trio-Scherzo, beinhaltet zwei wiederholte und fortgeführte Hauptgedanken in schnellem Tempo, die von zwei Motiven in mäßigem Tempo abgelöst werden. Der Komponist wünscht, dass diese heterogenen Elemente kontrastierend gespielt werden, ohne dass sie auseinanderfallen. Der langsame III. Satz beruht auf einer durchgehend melodisch aufzufassenden Konzeption trotz der Sprünge und Doppelgriffe. Der IV. Satz beginnt mit einem kapriziösen, lebendigen Thema, das sofort wiederholt und weitergesponnen wird. Es wird abgelöst von einem durchführenden Abschnitt, der in einen kontrastierenden Gedanken, energisch und derb zu spielen, mündet, welcher in das Hauptthema zurückleitet. Nach einem wiederum durchführenden Abschnitt erklingt das Hauptthema noch einmal, allerdings in der Umkehrung. Das Werk ist ohne Vorzeichen notiert und bewegt sich in freier Tonalität, wobei *cis* als tonales Gravitationszentrum auszumachen ist.

Klassische Formkategorien, jedoch Lösung aus dem klassischen Kadenzschema und Verwendung freier Tonalität unter Kristallisierung tonaler Gravitationszentren sind auch in dem Streichquartett relevant. Erdmann bezeichnete die 52-taktige frei fließende Einleitung mit häufigem Wechsel der Taktarten, freien Stimmeinsätzen und einem angedeuteten Fugato zwar als I. Satz, sie steht aber für die langsame Einleitung des Hauptsatzes in der Tradition der Wiener Klassik. Dieser wiederum beruht auf der formalen Anlage von Sonatenhauptsätzen in der Epoche der Wiener Klassik. Das rhythmisch prägnante Hauptthema im Cello (*schnell*



Petroleumquintett (Bleistiftskizze zu Nr. 5 der Operette *Die entsprungene Insel*, 1925)

Dieses Petroleum ist furchtbar schlecht, wemgleich die Lampe auch brennt, Firma behauptet es wäre echt, weil sie kein anderes kennt.

und wild) kreist um *c* als tonalem Zentrum, während das Seitenthema in der 1. Violine (*sehr süß und gesangvoll*) mit *es* beginnt und nach *As-Dur* tendiert. Der durch Wechsel polyphoner und homophoner Stimmführung, imitierender und sequenzierender Passagen und weiterer vertrauter Mittel thematisch-motivischer Arbeit belebte Durchführungsteil beginnt mit dem Hauptthema auf *g*, wiederum vom Cello vorgetragen, welches im Folgenden auf *as*, *a*, *b* gerückt erklingt. Das Seitenthema beginnt mit *as* und tendiert nach *Des-Dur*, wird dann auch von unterschiedlichen Ausgangstönen her repetiert und variiert. Das motivische Material beider Themen wird verwoben und überlagert. In der Reprise erklingt das Hauptthema im Cello auf *f*, das Seitenthema in der 1. Violine auf *as*. Das motivische Material wird selten zitiert, zumeist mutiert und variiert. Man kann also insgesamt gesehen einerseits Kontinuität, andererseits Novität konstatieren. Es folgen kontrastierend der langsame Satz (*Andante tranquillo*) in kantablem Duktus mit einem bewegteren, aber lyrischen Mittelteil, danach das klar disponierte Menuett mit Trio und als Schluss der bedeutend längere V. Satz: Rondofinale mit Fugato. Auch hier einerseits Fortsetzung klassischer Rondo-Traditionen, andererseits im Fugato ungewöhnliche Stimmeinsätze in freier Tonalität. Erdmann persönlich schätzte die ersten vier Sätze seines Streichquartetts, während er das Rondofinale als weniger geglückt ansah.

Auch über sein 1929 uraufgeführtes Klavierkonzert äußerte er sich in einem Brief an Tiessen 1948 kritisch: *Für das Klavierkonzert ... kann ich heutzutage nur noch wenig Zuneigung aufbringen, wiewohl es mich in formaler, stellenweise auch struktureller Hinsicht ... sowie vor allem in seiner Instrumentation verblüfft* [Bitter, Schlösser 1972 : 53]. Das verwundert, denn Erdmann hat sein Konzert gern und oft gespielt. Alfred Einstein bezeichnete es als ein *Stück prachtvolle Musik von infernalischem Übermut, ein Werk echten Temperaments, echten Geistreichtums* [Scherliess 2008/2009 : 39]. Es ist denkbar, dass Erdmann zum Zeitpunkt seiner kritischen Äußerung unter dem positiven Eindruck seines gerade beendeten Konzertstückes für Klavier und Orchester (Rhapsodie und Rondo) stand, das er für seinen

ehemaligen Schüler Paul Baumgartner komponiert hatte. Dieser war entzückt und meinte, dass Erdmann sein Klavierkonzert, das *mit schwerem Geschütz auffahre*, sich selbst auf den Leib geschrieben habe, während das neue Konzertstück *graziöse Heiterkeit, entfesselte Spielfreude und sprühenden Übermut* atme und glänzend zu ihm, Baumgartner, passe. Die Rhapsodie gibt überwiegend ernsten bis melancholischen Stimmungen Raum, während im Rondo nach einer marschartigen Orchestereinleitung ein walzerartiges Thema intoniert wird, das durch weitere leichtfüßige und gut gelaunte Zwischenteile belebt wird. Baumgartner lobte die *Subtilität der Harmonik* und den *Zauber differenziertester dissonanter Gebilde* [Bitter, Schlösser 1972 : 155].

Die drei ersten Orchesterwerke entstanden in zeitlicher Nähe während der Jahre in Berlin. Das Rondo op. 9 wurde 1918 beendet, die 1. Symphonie 1919 und die 2. Symphonie 1923. In allen Stücken verwendet Erdmann das groß und differenziert besetzte spätromantische Orchester, in der 1. Symphonie u.a. mit Heckelphon, Englisch Horn, Bassklarinette, 4 Fagotten, Kontrafagott, 6 Hörnern, 2 Baßtuben, Harfen, Klavier, Celesta, reichhaltigem Schlaginstrumentarium. Das Rondo ist ein attraktives, mitreißendes Stück, in dem sich stürmisch-pompöse und lyrisch-schmachtende Teile abwechseln. Es hat epigonale Züge, erinnert an *Rosenkavalier* und *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss, dessen übermächtigem Einfluss sich die jungen Komponisten in Berlin wohl kaum entziehen konnten.

Die 1. Symphonie weist bereits auf die eigenständige Entwicklung Erdmanns hin; sie ist im Klang rauher, dissonanzträchtiger. Sie knüpft nicht an die traditionelle Satzfolge an, sondern besteht aus zwei Teilen, die durch eine Generalpause voneinander getrennt sind. Erdmann selbst bemerkte, dass sie auf der Tonalität fußt, aber ein latentes *Von-ih-er-fort-Tendieren* bemerkbar sei [Bitter, Schlösser 1972 : 138]. Beide Teile basieren jeweils auf einem Hauptthema: im ersten Teil ein rhythmisch prägnantes, selbstbewusstes Thema, im zweiten Teil ein heiterer, tänzerischer Gedanke. Dazu kommen weitere Motive, die grotesken, lyrischen oder auch majestätischen Charakter haben. Beide Teile sind durch wechselnde Tempi und Affekte kontrastreich geformt. Ansätze der klassischen Sonatenform sind erkennbar, aber immer wieder wird die Aufmerksamkeit auf die beiden Hauptthemen konzentriert, die in unterschiedlichem Tempo und Kontext erklingen. Erdmann vermied hermeneutische Interpretationen, niemals gab er seinen Instrumentalwerken Titel oder Überschriften mit programmatischer Aussage, aber er wies darauf hin, dass er in seiner 1. Symphonie unterschiedliche Stimmungen konfliktreich gegenüberstellen wollte: triebhaftes Ringen, Resignation, Groteske, Depression, friedliche Beschaulichkeit, jubelndes Verströmen und einen freudigen Schluss als Apotheose. Auch wenn man diese verbal formulierten Aussagen nicht kennt, assoziiert man die erwähnten emotionalen Sphären. Die

1. Symphonie wirkt eigenständiger, ernster, konfliktreicher als das genüsslich unterhaltende Rondo.

Die Ansätze in der 1. Symphonie werden in der zweiten fortgeführt. Diese klingt düster, grüblerisch, zweifelnd, bizarr, mystisch. Der Anfang kommt aus dem Nichts und das Werk versinkt im Nichts, keine Spur von freudiger Apotheose. Der Klang ist durchhörbar, intensive Steigerungen sind selten, die Instrumente werden individuell, teilweise solistisch eingesetzt bis in extreme Lagen nach oben und unten, überwiegend kantabel geführt. Die 2. Symphonie besteht aus drei Teilen nach dem Modell: Allegro – Andante – Rondo, die ineinander übergehen in wechselnden Tempi und mit fließenden Übergängen innerhalb der Teile. Zusammenhang wird erreicht durch Dominanz des zu Beginn bereits angedeuteten und dann von der Soloklarinette vorgestellten Hauptthemas, das geteilt, abgewandelt, umgeformt die Konstante des Werkes bildet von der Fuga bis zur Coda. Durch Einführung etlicher neuer Gedanken, die kontrastieren oder sich auf das Hauptthema beziehen, wird motivische Vielfalt erreicht, die jedoch dem übergeordneten Aspekt verpflichtet ist, also Differenzierung durch Konzentrierung. Das zweite Erdmann interessierende Gestaltungsmerkmal ist die tonale Disposition. Wie üblich fehlen *accedenti in chiave* (Vorzeichen), aber das Werk ist auf die Vorbereitung der Schlusstonalität hin angelegt, es endet mit dem vom Streicherchor *ppp* ausgehaltenen G-Dur Dreiklang.

Erst etwa 25 Jahre später entstanden die 3. und 4. Symphonie. In der 3. Symphonie zeigt sich das verstärkte Bemühen des Komponisten um intensive thematisch-motivische Gestaltung. Die Verarbeitung der Themen erfolgt durch die verschiedenen Möglichkeiten wie Umkehrung, Spiegelung, Krebs, Spaltung, Kombination, Figurierung, Stimmentausch. Charakteristisch sind ferner Quart-, Quint- und Tritonusfolgen als motivisches Material, Ganztonskalen und Chromatik. Die Konzeption des Werkes ist an dem traditionellen Formenkanon orientiert: Andante-Allegro (Exposition, Durchführung, Reprise) – Adagio (A-B-A) – Scherzo mit Trio – Rondo (A-B-A-C-A-B-A). Die emotionale Intensität des II. Satzes ist so überzeugend, dass Křenek diesen als *das schönste im 20. Jahrhundert komponierte Adagio* bezeichnete [Bitter, Schlösser 1972 : 68].

In der 4. Symphonie ging Erdmann noch einen Schritt weiter. Er versah schon sein Manuskript mit analytischen Bemerkungen wie *Reprise in doppeltem Kontrapunkt*, um dem Dirigenten die formale Konzeption zu verdeutlichen und eine adäquate Interpretation zu ermöglichen. Der Dirigent Hans Schmidt-Isserstedt schätzte *diese eigenständige Musik – herbe und lyrisch zugleich, ... dabei immer echt musikantisch und geistvoll in der Verarbeitung* [Bitter, Schlösser 1972 : 189]. Er und seine Musiker hätten die Uraufführung der 4. Symphonie mit großer Freude gespielt. Es geht Erdmann in diesem Werk insbesondere um die Beziehung zwischen Exposition und Reprise; letztere behält zwar ihren traditionellen Stellenwert, wird aber in der inhaltlichen Ausrichtung präzisiert. Erdmann

postulierte, dass die Reprise nur dann ihre formale Funktion erfülle, wenn sie dem Hörer als solche erkennbar bleibt. Ihre bewusst vorgenommene Abwandlung muss dennoch

die Exposition in paralleler Plastik spiegeln, und zwar mit gleicher Prägnanz des thematischen Materials; sie müsste ferner die gleichen expressiven und architektonischen Spannungsverhältnisse aufweisen, damit sie, auf das Gedächtnis des Zuhörers rückwirkend, zugleich als ein bereits Gehörtes und doch als ein Neues wirken kann. Dies glaube ich dadurch erreicht zu haben, daß in jedem der drei Sätze die Reprise sich als genaues Spiegelbild der Exposition darstellt: Die Oberstimmen sind mit den tiefer liegenden vertauscht, und gleichzeitig werden alle steigenden Linien in fallende umgewandelt, wie auch umgekehrt [Bitter, Schlösser 1972 : 150].

Die Symphonie besteht aus drei Sätzen: I. Adagio-Allegretto, II. Adagio, III. Allegro moderato. Auch hier die Konzentration auf ein aus vier Tönen bestehendes Kernmotiv, so dass bei aller Kontrastierung Einheitlichkeit gewahrt bleibt. Die 4. Symphonie ist in der Grundhaltung intimer komponiert und weist weder die Dimensionen, noch die Wucht und orchestrale Brillanz der 3. Symphonie auf. Aber die konstruktiven Elemente werden deutlich akzentuiert, so dass ein enges Beziehungsgeflecht entsteht. Der Komponist Frank Wohlfahrt hielt die geistige Auseinandersetzung mit dem Grundmaterial und die persönlich gereifte Instrumentationsweise für die progressiven Elemente in Erdmanns 4. Symphonie, die er als *ganz nach innen gewandt und daher undekoratив* bezeichnete [Bitter, Schlösser 1972 : 151].

Philipp Jarnach bemerkte, dass die kühne Modernität der Tonsprache überrasche, von der aus nach dem Höreindruck *keine Brücke zur Welt der klassischen Musik* führe [Bitter, Schlösser 1972 : 148], ein Eindruck, der sich bei genauer Analyse als nicht überzeugend erweist. Es ist evident, dass es Erdmann zunehmend um eine Vernetzung innerhalb seiner Kompositionen ging. Er komponierte nicht in dodekaphonischer Technik, orientierte sich aber an den konstruktiven Prinzipien Schönbergs. Treffend formulierte Adolf Weißmann: *Schönberg als treibende Kraft anerkennen, ohne doch Schönbergianer zu sein* [Bitter, Schlösser 1972 : 50].

Die Persönlichkeit

Neben der Musik war es vor allem die Literatur, die Erdmann liebte. Viel Geld investierte er in die Anschaffung besonderer Editionen: Gesamtausgaben, Erstdrucke, komplette Jahrgänge seltener Zeitschriften wie z.B. *Die Fackel* von Karl Kraus mit allen 922 Nummern usw., so viel Geld, dass seine Frau Irene öfter in Schwierigkeiten geriet, das tägliche Leben zu finanzieren. Erdmann gerierte sich als Egozentriker, wenn es um seine bibliophile Leidenschaft ging oder auch um bestimmte Lebensgewohnheiten. Wegen seines kranken Herzens verlangte er ständig nach frischer Luft, die Fenster mussten Tag und Nacht offen stehen. Er selbst fror nie und setzte dasselbe bei seiner Familie und seinen Gästen voraus.

In seinem Haus hatte Erdmann eine Bibliothek von ca. 12 000 Bänden dicht bei dicht in Regale bis unter die Decke chronologisch nach den Geburtsjahren der Autoren eingeordnet und dies in winzig kleiner Schrift auf Katalogseiten dokumentiert, so dass er sofort das Buch fand, das er suchte. Und er hat sie alle gelesen, seine vielen Bücher, und wusste um sie. Neben der permanenten Komplettierung seiner chronologischen Literaturgeschichte arbeitete er an der Anlage eines Geschichtskatalogs. In von Irene vorbereitete Tabellenmuster trug er die bemerkenswerten Ereignisse der Weltgeschichte in synchroner Anordnung ein.

Für die bildende Kunst hatte er Blick und Verständnis. Große Künstler zählten zu seinen Freunden. Emil Nolde erwähnt in seiner Autobiographie seine sommerlichen Besuche gemeinsam mit seiner ersten Frau Ada an der Flensburger Förde, wo *in intensiver Arbeit unser Freund, der Pianist Eduard Erdmann mit seiner Frau Irene wohnt* [Nolde 1978 : 77]. Erdmann formulierte bereits 1927 treffend:

Das ganz Wesentliche an Noldes Werk scheint mir, daß hier auf festem, in sich ruhendem Fundament ein Bau von solchem Reichtum ein Leben lang geschaffen wurde, daß man um einen Vergleich schon in eine weit vergangene Zeit greifen muß ... Man denke: heute noch kann ein Mensch wirkliche Fülle schaffend geben, – eine Fülle, die den ganzen allgemeinen menschlichen Umkreis umspannt und zum Gleichnis gestaltet, – eine Fülle an Situation, Symbol und Vision. Unbegreiflich, dass uns das von einem Künstler geschenkt wurde, der die gleiche Zeit zur Voraussetzung hat, wie wir! Woran wir fast nicht mehr zu glauben wagten, hier ist es: eine große deutsche Kunst [Bitter, Schlösser 1972 : 242].

159

In den Nachkriegsjahren wuchs eine enge Beziehung zwischen Nolde und der Familie Erdmann. Nolde schätzte den Pianisten und Komponisten Erdmann hoch. Am 22. Juni 1947 schrieb er Irene über Eduard:

Sein starkes Verlangen nach Vollendung seines Begonnenen ist mir ganz verständlich ... Ich weiß ja, wie sehr die Kunst den ganzen Menschen rücksichtslos verlangt, wenn sie schöpferisch sich geben will [Eduard Erdmann Archiv].

Nolde litt unter dem Tod seiner geliebten Frau und Weggefährtin Ada und vertraute sich Irene Erdmann an, der er am 1. November 1947 schrieb, dass er trotz der Trauer hoffe, dass *die Sonne mir wieder scheinen werde* [Eduard Erdmann Archiv]. Er lud Jolanthe Erdmann, die Kieler Studentin der Germanistik, nach Sebüll in sein Haus ein, weil er hoffte,

... es könne schön sein ihr Empfinden u. Denken etwas zu spüren ... das Schönste u. Innerlichste kann ein Künstler nur mit einem geliebten Menschen teilen u. ich bin allein mit meinem Schmerz, meiner Kunst u. dem Glück, an das ich glaube [Eduard Erdmann Archiv].

Im Dezember 1947 besuchte Nolde die Familie Erdmann in Langballigau und bedankte sich am 28. Dezember:

Ihr sollt wissen wie lieb ich ihrer [Adas] gedenke, auch jetzt bei dem

jugen Glück u. der Freude die mit Eurer lieben Tochter zu mir kommen wird ... Ich grüße alle Jugend bei Euch in der Zuversicht, daß ich Maler ihnen kein Fremder mehr bin [Eduard Erdmann Archiv].

1948 heirateten der 80-jährige Emil Nolde und die 26-jährige Jolanthe Erdmann, deren Eltern gegen diese Verbindung waren. Der enorme Altersunterschied und die Tatsache der erneuten Verheiratung des Künstlers sorgten in der *Nolde-Gemeinde* für Unruhe und Irritation. Dennoch lebte das ungleiche Paar bis zum Tode Noldes in Seebüll in Harmonie und gegenseitiger Respektierung. Nolde sorgte rechtzeitig für die Existenzsicherung seiner zweiten Frau, die heute in Heidelberg wohnt.



Eduard Erdmann mit seinen Kindern Jobst, Jolanthe, Judith und Piers im Garten in Langballigau, 1937



Emil Nolde: Frauenbildnis mit rotem Kopftuch [Jolanthe Nolde geb. Erdmann] (Aquarell, um 1950)

Sein Heim und seine Familie bedeuteten Erdmann sehr viel. Nach baltischer Tradition wurden die Feste gefeiert. Anlässlich seines 60. Geburtstages mietete er das Strandhotel in Langballigau für drei Tage und veranstaltete mit seiner Familie und einem erlesenen Kreis alter und neuer Freunde eine gigantische Feier. Zu Weihnachten tauschte man nicht nur Geschenke aus; es wurden Verse vorgetragen, Eduard Erdmann zündete die Kerzen am Tannenbaum an und ließ das Glöckchen ertönen. Weihnachtslieder wurden mehrstimmig gesungen, von Erdmann am Flügel begleitet. Das Singen war für ihn eine zentrale Lebensäußerung, in seinen Kompositionen war er primär Melodiker. Silvester aß man im Hause Erdmann Karpfen, trank Punsch und hörte dem Vorleser Erdmann zu. Man sang Mendelssohns

Silvesterlied, erfreute sich am traditionellen Bleigießen und ließ die Kerzen am Weihnachtsbaum abbrennen. Den baltischen Spezialitäten aus Küche und Keller war Erdmann zeitlebens zugetan. Wie freute er sich, wenn Landsleute ihn nach einem Konzert mit Speckkuchen bewirteten! Er bedauerte, dass seine Frau zu selten diese Köstlichkeiten bereite, da sie noch mehr Zeit aufs Lesen verwenden würde als er selbst.

Im Baltikum liebte man das Schwimmen im Meer und das Wandern durch die herrliche Landschaft. Erdmann pflegte diese Neigungen, solange es seine Gesundheit erlaubte. Er liebte seinen Garten, seine Katzen, häusliche Gesellschaftsspiele, er bewegte sich in seinem Refugium ungeniert im Sommer barfuß in legerer Kleidung im Garten, lag gerne in der Hängematte, wie er es in seiner Jugend in der Heimat gewohnt war; er fühlte sich daheim. Aber auch in der Öffentlichkeit präsentierte er sich gern ungezwungen. Es wird berichtet, dass er zu Konzerten in nahe gelegenen Sälen oft mit dem Fahrrad fuhr, den Frack im Rucksack verstaut. Es kam

zu heiteren Zwischenfällen: Als er z.B. einmal den Frack vergessen hatte, bat er kurz entschlossen einen Musiker des Orchesters um den seinigen, so dass dieser nicht auf dem Podium erscheinen und mitspielen konnte. Schüler und Freunde Erdmanns berichten in zahlreichen Anekdoten über diesen liebenswerten, originellen, ja manchmal skurrilen baltischen Künstler, der so unverwechselbar war, dass er nicht nur als genialer Musiker, als prägender Pädagoge, sondern auch als einzigartige Persönlichkeit in Erinnerung bleiben wird.

Schlussbemerkung

Erdmann selbst sah sich primär als Komponist. Wenn auch sein Œuvre in diesem Aufsatz nur im Überblick und nicht vollständig beschrieben werden kann, sei dennoch gestattet, die Meinung zu vertreten, dass es sich um einen bedeutenden und innovativen Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt. Erdmann prägte einen eigenen, persönlichen Stil, der durch kantable Linearität, melodischen Reichtum, emotionale Glut, Phantasie und Erfindungsreichtum einerseits und ausgeprägte thematisch-motivische Arbeit, tonale und formale Experimentierfreudigkeit und kompositionstechnisches Können andererseits charakterisiert werden kann. Ohne den Bezug zur Tradition aufzugeben ist seine Tonsprache zeitgemäß, originär, konzessionslos. Erdmann huldigte keinem Trend und keiner Mode, er komponierte aus Neugier und Mitteilungsdrang seine bekenntnishafte Musik. Alles, was er tat, machte er aus innerer Überzeugung, aus Besessenheit. Dazu war er ein genialer Pianist, ein engagierter Pädagoge, eine universell gebildete und unverwechselbare Persönlichkeit, deren angemessener Reputation es im Musik- und Geistesleben unserer und künftiger Tage bedarf.

161

Der Akademie der Künste (Berlin), der Familie Jobst Erdmann (Hamburg), der Nolde-Stiftung (Seebüll) und Prof. Dr. Volker Scherliess (Lübeck) sei herzlich gedankt für die Unterstützung dieser Bemühungen, besonders auch durch die freundliche Überlassung von Bildmaterial.

Werkverzeichnis

- (Op. 1) **An den Frühling** – Kleines Orchesteridyll
Meiner lieben Tanta Jenny Toewe in Dankbarkeit gewidmet
Manuskript
- Op. 1 **An den Frühling** – Lyrisches Stück für Violine und Klavier (1912)
Frau Jenny Toewe gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 2 **Vier Lieder** (1913–1915)
Widmung: *Meiner lieben Cousine Mary Kroeger* (1), *Meiner Cousine Yella Erdmann* (2), *Dem Dichter* [Wilhelm Kritzinger] *zugeeignet* (3), *Für meine Schwägerin Lia* (4)
Ries & Erler, Berlin 1921

- Op. 3 **Sechs Lieder** (1913–1914)
Widmung: *Für Heinz Tiessen* (1), *Frl. Agnes Seesemann in Dankbarkeit gewidmet* (2), *Meiner lieben Mutter zu Weihnachten* (3), *Meinem Bruder Gori* (4), *Frl. Adine von Dehn gewidmet* (5), *Meinem deutschen Lehrer Oskar Masing gewidmet* (6)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 4 **Am Gardasee** – Tondichtung für großes Orchester (1914)
Nicht überliefert
- Op. 5 **Bagatellen** für Klavier (1912–1919)
Meiner lieben Mutter
Ries & Erler, Berlin 1921 (2 Hefte)
- Op. 6 **Fünf kleine Klavierstücke** (1915–1918)
Widmung: *Meinem Lehrer Heinz Tiessen in Verehrung* (1), *Meiner Mutter* (2), *Meiner lieben Irene* (3), *Toni Nelissen Haken* (4), *Meinem Kater* (5)
Jatho-Verlag, Berlin 1920, später Ries & Erler, Berlin
- Op. 7 **Fünf Lieder** (1915–1917)
Widmung: *Meiner lieben Mutter* (1), *Heinrich Kosnick gewidmet* (2), *Eva Katharina Lissmann zugeeignet* (3), *Meiner lieben Mutter zu Weihnachten 1915* (4), *Frau Harriet von Bleichroeder zugeeignet* (5)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 8 **Himmel und Erde** für Gesang und Klavier (1915)
An Frau Elisabeth Tiessen
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 9 **Rondo für Orchester** (1918)
Meinem lieben Lehrer Heinz Tiessen gewidmet
Jatho-Verlag, Berlin 1920, später Ries & Erler, Berlin
- Op. 10 **1. Symphonie** für großes Orchester (1919)
Alban Berg gewidmet
Steingraber-Verlag, Leipzig 1920
- Op. 11 **Zwei Lieder** (1918)
Widmung: *Dem Andenken Moussorgskis* (1), *Meiner Irene* (2)
Ries & Erler, Berlin 1921
- Op. 12 **Sonate für Violine allein** (1920–1921)
Für Alma Moodie
Jatho-Verlag, Berlin 1921, später Ries & Erler, Berlin
- Ohne op. **FOX TROT** in C-Dur für Klavier (1923)
Für Ernst und Anni Křenek
Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1924

- Op. 13 **2. Symphonie** (1923)
Ernst Kr̄enek gewidmet
Universal Edition, Wien-New York 1924
- Op. 14 **Die entsprungene Insel** (1925–1927)
Eine monströse Operette
Text von Gustav Specht
Artur Schnabel gewidmet
Klavierauszug als Manuskript
- Op. 15 **Konzert für Klavier und Orchester** (1928)
Dem Freunde Philipp Jarnach gewidmet
Universal-Edition, Wien-Leipzig 1930
- Op. 16 **Ständchen** für kleines Orchester (1930)
Meinem lieben Dr. Heinrich Jalowetz gewidmet
Universal Edition, Wien-New York 1930
- Op. 17 **Streichquartett** (1932–1937)
Meinem verehrten Freunde Emil Nolde gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1991
- Op. 18 **Konzertstück** (Rhapsodie und Rondo) für Klavier und Orchester
(1946)
Für Paul Baumgartner
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 19 **3. Symphonie** (1947)
Meiner lieben Frau
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 20 **4. Symphonie** (1949–1951)
Dr. Hans Schmidt-Isserstedt gewidmet
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 21 **Capricci** – Kleines Kaleidoskop für Orchester (1952)
Meinem lieben Freunde Philipp Jarnach zum 60. Geburtstag
Ries & Erler, Berlin 1995
- Op. 22 **Monogramme** für Orchester – Eine kleine Serenade (1955)
Ries & Erler, Berlin 1995

Tonaufnahmen

TAHRA
ORFEO
The Piano Library
Koch / Schwann
cpo
Bayer Records (1997)
Rundfunkanstalten

EDUARDS ERDMANIS (1896–1958)

VĀCBALTIEŠU MŪZIKA DZĪVE UN DAIĻRADE

Mareks Bobets

Kopsavilkums

Pasauleslavenais pianists Artūrs Šnābelis rakstīja par savu tikšanos ar jauno Eduardu Erdmani Berlīnē 20. gadsimta 20. gados: *Tur bija [...] kāds jauns cilvēks no Baltijas, Eduards Erdmanis, vācu cilmes latvietis, pianists un komponists – ģeniāli apdāvināts vīrs* [Bitter, Schlösser 1972 : 259]. Tomēr pieminētais nebija vis latvietis, bet vācbalts. Pats Erdmanis savu nacionālo piederību nekad nav īpaši uzsvēris. Kaut arī viņš jau pirms Latvijas brīvvalsts dibināšanas apmeties uz dzīvi Vācijā, zīmīgi, ka vien 1924. gadā Erdmanis lūdza Hansu Pficneru aizbilst par viņa atbrīvošanu no dienesta Latvijas armijā. Savukārt Vācijas pilsonību viņš ieguva tikai, pakļaujoties ārējam spiedienam, jau būdams Ķelnes Mūzikas augstskolas profesors. Dzimto Baltiju ievērojamais mūziķis arvien labprāt apmeklēja koncertturnejās.

Eduards Erdmanis dzimis Cēsīs un pirmo profesionālo mūzikas izglītību ieguvis Rīgā, kur arī sācis komponista darbību. 1914. gadā jaunais mākslinieks pārcēlies uz Berlīni, kur mācījies klavierspēli pie Konrāda Anzorges un no 1915. līdz 1918. gadam kompozīciju pie Heinca Tisena; pēdējais rosinājis viņa interesi par Arnoldu Šēnbergu un citiem 20. gadsimta skaņražiem. Ar fenomenālu atmiņu apveltītais Erdmanis dažos gados uzkrājis bagātīgu repertuāru modernās klaviermūzikas jomā: piemēram, 1919. gada 28. martā Hermaņa Šerhena organizētajā *laikmetīgās mūzikas vakarā* viņš pirmatskaņoja Albāna Berga Sonāti op. 1. Erdmanis bija Berlīnē vienīgais pianists, kurš tik lietpratīgi pārzināja un interpretēja jaunāko klaviermūziku. Kopš 1921. gada viņš regulāri uzstājās arī koncertturnejās citās valstīs, iemantodams pasaules slavu. Šajā pašā laikā modernās mūzikas klausītāju ievēribu guva Erdmaņa kompozīcijas. Viņa Pirmās simfonijas (veltīta Albānam Bergam, 1919) pirmatskaņojumam 1920. gada 9. jūnijā bija sensacionāli panākumi, un jaunajam komponistam sirsnīgi pateicās pats Bergs.

No 1925. līdz 1935. gadam Erdmanis bija pedagogs Ķelnes Mūzikas augstskolā. Viņa spožie pianista panākumi joprojām turpinājās; tomēr pēc nacionālsociālistu nākšanas pie varas Erdmaņa darbi, tāpat kā Šēnberga u. c. laikmetīgo autoru sacerējumi, tika noliegti kā *mākslai sveši, bolševistiski, kakofoni, futuristiski* utt. Varas iestādēm nebija pa prātam arī viņa domubiedru loks: tā, piemēram, vienu no Erdmaņa draugiem, komponistu Ernstu Kršenuku, nacionālsociālisti atzina par *kultūrboļševiku, dekadentu* [Bitter, Schlösser 1972 : 83]. Lai gan Erdmanis 1937. gadā bija spiests iestāties nacionālsociālistu partijā, viņš, līdzīgi kā ievērojamais gleznotājs Emīls Nolde (1867–1956, Erdmaņa znots), tika uzskatīts par politiski neuzticamu un novērots arī koncertturneju laikā.

Grūti bija pēc kara beigām atgriezties agrāko panākumu virsotnē. Erdmanis pirmām kārtām pievērsās mūzikai, ko *tūkstošgadīgā reiha* laikā nedrīkstēja atskaņot. Četru klaviervakaru ciklā viņš iekļāva nacionālsociālisma periodā nonievāto komponistu darbus (no Fēliksa Mendelszona līdz Ervinam Šulhofam). 1946. gadā Erdmanis realizēja arī vērienīgu koncertturneju pa Vāciju, spēlējot Dariusu Mijo, Igora Stravinska u. c. komponistu opusus. Viens no viņa nozīmīgākajiem pēckara darbiem ir Ceturtā simfonija, kas pirmatskaņota 1954. gadā. Šī opusa emocionālo centru – otro daļu – Ernsts Kršeneks apzīmējis kā *skaistāko 20. gadsimtā komponēto Adagio* [Bitter, Schlösser 1972 : 68].

Jo vecāks Erdmanis kļuva, jo vairāk laika viņš atvēlēja pedagogijai. Pēckara gados ievērojamais mākslinieks bija profesors Hamburgas Mūzikas augstskolas klavieru klasē, kur izvēlējās studentus pēc stingras atlases. Viņu vidū bija virkne vēlāk slavenu pianistu un klavierspēles pedagogu: Pauls Baumgartners, brāļi Alfonss un Aloizs Kontarski u. c. Daudzi audzēkņi atceras Erdmaņa tēlaino, metaforām bagāto valodu ar viņam tik raksturīgo baltiešu akcentu un humora izjūtu. Piemēram, Franča Šūberta Sonātes (*Grande Sonata*) B dur lēno daļu (Erdmanis pats šo darbu daudz spēlējis) viņš raksturojis šādi:

Mazpilsētas koris sāk koncertu, dziļi un pilnskanīgi. Tad uznāk paveca dziedātāja, viņas balsis nav skaista, tā ir mazliet asa un bez kupluma, tomēr viņa lieliski prot veidot priekšnesumu. Vidēja līmeņa pianists bungo pavadījumu [Bitter, Schlösser 1972 : 225].

Raksta gaitā detalizēti iztirzātas Erdmaņa radošās personības izpausmes trīs galvenajās viņa darbības jomās – klavierspēlē (atskaņojuma maniere), kompozīcijā (stilistiskā ievirze) un pedagogijā (galvenās darba metodes). No visām šīm sfērām Erdmanim pašam vistuvākā bija kompozīcija, un viņš patiesi pieder pie ievērojamākajiem 20. gadsimta pirmās puses skaņražiem. Erdmanis nesekoja nevienai no valdošajām tendencēm, bet izkopa savu rakstības stilu, kas iezīmīgs ar linearitāti, melodiskumu, emocionālu dedzību un aizrautīgiem eksperimentiem gan formas, gan tonālajā plāksnē.

Literatur

Auer, Frank von. Eduard Erdmann zum 50. Todestag. *Baltische Hefte* 6 (2008), S. 15

Bitter, Christof; Schlösser, Manfred (Hrsg.). *Begegnungen mit Eduard Erdmann*: 4. Auflage. Darmstadt: Agora, 1972

Boström, Siegfried. Eduard Erdmann. *Baltische Hefte* 12 (1966), S. 150–154

Erdmann Eduard / Booklet zur CD. Bietigheim-Bissingen: Bayer Records, 1997, BR 200 044/45

Kontarsky, Alfons. Eduard Erdmann. *Festschrift der Hochschule für Musik Köln*. Köln, 2000

Nolde, Emil. *Reisen – Ächtung – Befreiung* / Bd. IV der Autobiographie: 3. Auflage. Köln: DuMont, 1978

Roggenkamp, Peter. Eduard Erdmann – Philosoph des Klaviers. *Eduard Erdmann* / Booklet zur CD. München: Orfeo, 2007, C 722 071 B

Scherliess, Volker. Darstellung des innerlich gehörten Lesebildes – Prinzipien der musikalischen Aufführung bei Eduard Erdmann. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002, S. 298–410

Scherliess, Volker. Erdmann und Nolde. *Seebüller Hefte* 1 (2009)

Scherliess, Volker. Es geht nicht um Klavierspielen – es geht um Musik! Eduard Erdmann zum 50. Todestag. *Musikforum* / Journal des Vereins der Musikfreunde Flensburg, 2008/2009 (ohne Nummer der Zeitschrift), S. 36–41

Scherliess, Volker. Hüten Sie sich vor Geschicklichkeit – Artur Schnabel und Eduard Erdmann. *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* / Bd. 6/1. Hofheim: Akademie der Künste / Wolke Verlag, 2003, S. 161–173

Scherliess, Volker. Tendenzen der Interpretation. *Musikkultur in der Weimarer Republik* / Frankfurter Studien des Hindemith-Instituts: Bd. VIII. Mainz u.a.: Schott, 2001, S. 212–228

Scheunchen, Helmut. Eduard Erdmann. *Lexikon deutschbaltischer Musik* / Hrsg. von der Georg-Dehio-Gesellschaft. Wedemark-Elze: Verlag Harro von Hirschheydt, 2002, S. 63–64

Westermann, Gerhard. Eduard Erdmann. *Baltische Hefte* 3 (1960), S. 156–159

Weitere Quellen

Eduard Erdmann Archiv (Archiv, 6 lfm) im Musikarchiv bei der Akademie der Künste, Berlin

Kroeger, Erhard. *Die Vorfahren*. Typoskript