

Allmuth Behrendt

Gefeiert und vergessen?

Jüdische und im
Nationalsozialismus
verfolgte Künstler
an der Leipziger Oper
1890-1933

HENTRICH
& HENTRICH

Mit freundlicher Unterstützung der Oper Leipzig und der Holger Koppe Stiftung



HOLGER
KOPPE | STIFTUNG

In Kooperation mit dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de/> abrufbar.

© 2025 Hentrich & Hentrich Verlag Berlin Leipzig

Inh. Dr. Nora Pester

Capa-Haus

Jahnallee 61

04177 Leipzig

info@hentrichhentrich.de

www.hentrichhentrich.de

Lektorat: Malte Gerken

Gestaltung: Gudrun Hommers

Druck: Winterwork, Borsdorf

1. Auflage 2025

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-95565-724-6

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Gefeiern und vergessen?

6

Teil I: Im Ensemble

11

Teil II: Zu Gast

171

Nachklang? Ausblick!

364

Danksagung

366

Anmerkungen

367



Anhang

Wohnadressen von Ensemblemitgliedern

430

Literatur

432

Abbildungsnachweis

440

GEFEIERT UND VERGESSEN?

Theater und Oper leben seit jeher aus dem Augenblick. Aufführungsgeschichte zu dokumentieren, entdeckte man vermehrt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das Augenmerk galt vornehmlich der „Ideen“- und Inszenierungsgeschichte, weniger denen, die Oper „lebten“: den Interpreten.

Einige große Enzyklopädien haben Daten zu Leben und Laufbahn international erfolgreicher, überregional bekannter Sängerpersönlichkeiten versammelt. Der Aspekt eines Emigrationshintergrundes aus „rassischen“ und/oder politischen Gründen zwischen 1933 und 1945 spielte in ihnen selten eine Rolle.

Seit einigen Jahren ist wiederholt die Frage nach den „verstummten Stimmen“ der Musiklandschaft nach 1933 gestellt und in Teilen erhellt worden. Für die Opern-Praxis in Leipzig blieb dies bislang aus. Nicht von der Hand zu weisen sind grundsätzliche Schwierigkeiten: Wo kann man ansetzen? Wo sind die Hinweise auf jüdische Familiengeschichten und/oder politische Sanktionierung von Opernschaffenden nach 1933 und – oft übersehen – in den Jahren davor zu finden? Was wissen wir von jüdischen Künstlern, die an den Leipziger Theatern gewirkt haben? Wer waren die Lieblinge des Leipziger Repertoiretheaters, wer die Gesangs-Helden, die ihr Publikum begeisterten? Wer waren die Künstler, die manchmal nur eine Spielzeit blieben oder als Ensemblemitglieder heimisch wurden und unzählige Rollen auf den Brettern im Neuen Theater am Augustusplatz verkörperten?

Diese Fragen wurden bislang nicht gestellt oder nicht versucht, zu beantworten.

Ihnen auf die Spur zu kommen bedeutet, oftmals vergessene Biografien zu erhellen, bedeutet eine teils detektivische Recherchearbeit. Personalakten der Leipziger Theater aus den ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts müssen als verschollen gelten, da sie als Verlust durch den Angriff am 4. Dezember 1943 eingestuft werden; ebenso fehlen Dokumente von Gastverträgen. Nicht zu vergessen ist, dass auch im Alten Theater an der Ranstädter Basti Musiktheater durchaus mit Mitgliedern des gesamten Ensembles gespielt wurde.

Umfangreiches Quellenmaterial existiert gleichwohl durch die namentlichen Besetzungen der Musiktheater-Aufführungen. Der Versuch, hinter den Namen auch

Lebenswege zu erschließen, führt zu zahlreichen ebendieser verstummten Stimmen, die für eine gewisse, teils entscheidende Phase ihres Lebens das Leipziger Opernleben – teils gravierend – prägten.

Es ist Zeit, diese zu benennen, zu würdigen und ihrer zu gedenken! Auch stellvertretend für jene Sängerinnen und Sänger, Choristinnen und Choristen, Tänzerinnen und Tänzer, deren Namen und Geschichten mangels Fakten (bislang) nicht ausfindig gemacht werden konnten, für jene, die – unverzichtbar für das allabendliche Erlebnis des Publikums wie für das alltägliche Leben des Probenbetriebs – im Hintergrund agierten und weitgehend ungenannt blieben. Auch unter ihnen mag es Bühnenarbeiter oder Maskenbildnerinnen, Schneiderinnen oder Statisten, Notenwarte oder Tänzerinnen gegeben haben, deren Lebensgeschichten durch nationalsozialistische Verfolgung bedroht oder vernichtet wurde.

Nicht von allen Künstlerinnen und Künstlern sind Porträt- und/oder Rollenfotos erhalten, von einigen aber Tonaufnahmen in kleiner oder großer Anzahl. Filmdokumente bilden die Ausnahme, etwa eine der frühesten Tonfilmaufnahmen vom Beginn des 20. Jahrhunderts mit → Julius Lieban oder ein Interview des Schweizer Fernsehens mit → Ernestine Färber-Strasser aus den frühen 1960er Jahren, in dem Judenverfolgung und Exil nicht mit einem Wort erwähnt werden.

Die hier erstmals in dieser Konstellation zusammengestellten biografischen Skizzen von Künstlern verschiedener Sparten des Opernbetriebs sollen und müssen als Anfang verstanden werden. Sie nehmen jene in den Fokus, die buchstäblich in der ersten Reihe standen: Solisten und Dirigenten, Regisseure und Bühnenbildner, aber auch musikalische Assistenten und solistisch wirkende Musiker. Ihre Lebensgeschichten können stellvertretend für die ihrer unbekannten verfolgten Theaterkollegen stehen und gelesen werden. Der Betrachtungszeitraum ist bewusst weit gefasst und nicht auf das Ensemble der Spielzeit 1932/33 beschränkt. Ab etwa 1860 geborene Künstler gehörten zu jenen Jahrgängen, deren Lebensalltag in hohem Alter durch die Judenverfolgung grundlegend verändert und bedroht war und aus denen die ältesten Opfer der sogenannten Alterstransporte in die Konzentrationslager kamen – darunter auch ein Bruder von Julius Lieban und → Olga Islar.

Bei Beginn der Recherchen im Jahr 2019 war weder die Fülle des auffindbaren Materials abzusehen noch die Vielzahl der sich offenbarenden Querverbindungen, die in den Lebenswegen, in lokal- wie kunstgeschichtlicher Hinsicht, zum Thema Exil im Nationalsozialismus und dessen Nachwirkungen zu finden sind. Die Lebensgeschichten werden in zwei Teilen dargestellt: Der erste Teil ist den Ensemblemitgliedern gewidmet, der zweite den Gästen. Auf Biografien von Künstlerinnen und Künstlern, die im Text erwähnt werden und im Buch an anderer Stelle zu finden sind, wird durch → verwiesen.

„Die Oper verfügt über bemerkenswerte Kräfte.“¹

Hans Reimann, in Leipzig geborener Kabarettist und nicht immer unumstrittener Autor (auch des Drehbuchs zum Film *Die Feuerzangenbowle*, 1931) spitzt, wie so oft, in seinem *Buch von Leipzig* zu. Gleichwohl dürfte der Satz von 1929 auf (fast) alle Spielzeiten im Leipziger Theaterleben anwendbar sein. Zum Zeitpunkt der politischen Zäsur 1933 umfasst die Geschichte des Musiktheaters in Leipzig 240 Jahre: „Ein in das Musikleben Leipzigs tief einschneidendes Ereignis war die Gründung einer ständigen Oper im Jahre 1693. Damit trat die Stadt in den Ring der wenigen Städte, die es im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ernstlich mit einer deutschen Oper versuchten. Der Boden dafür war so günstig als möglich. [...] Die Bürgerschaft war wohlhabend und, wie es bei einer Stadt mit jährlich drei großen, stark besuchten Messen nicht anders zu sein pflegt, allem Außergewöhnlichen und Sensationellen leicht zugänglich, dazu ehrgeizig genug, auch in der Musik immer der neuesten Mode zu folgen.“² An den Voraussetzungen und „Triebkräften“ änderte sich – im Prinzip – mit dem Wechsel in neue Jahrhunderte nichts, während Betreiber oder Pächter wechselten, finanzielle Nöte zu Zäsuren und Neuanfängen zwangen. Dem ersten, am 8. Mai 1693 auf dem Brühl eröffneten und bis 1720 bespielten Haus sollten zwei Spielstätten folgen: Das „Alte“ Theater am Ranstädter Steinweg und das „Neue“ Theater auf dem Augustusplatz. In beiden konnten die Leipziger und ihre Gäste „Repertoire“ wie Glanzpunkte musikalischen Theaters erleben. Und natürlich auch Misserfolge, Phasen der künstlerischen Stagnation, der wirtschaftlichen Gefährdung (und entsprechende Wechselwirkungen).

Als Hans Reimann seine spitzzüngige Zustandsbeschreibung der Leipziger Theaterverhältnisse abgibt, ist das nicht anders: Die „Ära Brecher“ führt zu einer Modernisierung des Opernlebens, die auch überregional Aufmerksamkeit erregt und Wertschätzung findet. Der Anspruch der „Macher“ → Gustav Brecher und → Walther Brüggemann wie des Publikums und der anspruchsvollen Chronisten trifft im Korsett der wirtschaftlichen Realität zeitweise rasch auf die Grenzen des Machbaren. Und auch im Alltag ist nicht alles ideal: „Ein trübes Kapitel ist der Applaus. Die Laibzjer zeichnen sich durch Beifallsfaulheit aus, die ihresgleichen nicht hat. Bei den besten Wochentagsaufführungen geht der Vorhang mit knapper Not ein einziges Mal hoch. [...] Das Publikum sitzt buchstäblich auf den Händen und weiß noch nicht, daß die Künstler vom Applaus leben, von der unmittelbaren Wirkung auf die Zuschauer und Zuhörer. [...] Die Güte einer Theatervorstellung wächst nämlich tatsächlich mit der Stärke der Resonanz, die sie findet. Außerdem ist es ganz simple Höflichkeit, nach Aktschluß ordentlich zu applaudieren. Zumal die Eintrittspreise der Laibzjer Bühnen erheblich niedriger sind als in den übrigen Städten Deutschlands. Ich wüsste keinen Ort zu nennen, wo man für so geringes Geld so anständige Leistungen zu sehen bekommt wie in Laibzj.“³

Die äußeren Voraussetzungen dafür sind gleichfalls nicht ideal: „Das Haus ist hornalt und ein Skandal. Die technischen Einrichtungen spotten jeder Beschreibung. Dennoch: man merkt es kaum. Dank Brüggmanns Ingenium. Aber der Mann ist gehandicapt. Das ist er sowieso dank der Herzensträgheit und Konservativität der Bürger. Er ist ein frischer, geistig beweglicher Kerl, jung durch und durch, humorbegabt, voller Einfälle, musikalisch und mit geschultem Malerblick. Leider kein Diplomat, sondern mit dem Drang behaftet, sich in die Nesseln zu setzen.“⁴ Letzteres ist auf Generalmusikdirektor Gustav Brecher anwendbar, der nicht nur vor dem Orchester, wie Reimann es formuliert, wie ein „Eisbrecher“ agiert und „gegen die Schablone“ dirigiert.⁵ Dass das nicht nur gefällt, ist erwartbar und Aufgabe von Kunst. Doch ein Theater-Skandal wie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Kurt Weill und Bertolt Brecht – Uraufführung: – hat nicht nur künstlerische bzw. ästhetische Ursachen, sondern politische Auslöser und macht – eigentlich – die Gefährdung der Weimarer Republik im Alltag durch die keine Öffentlichkeit scheuende Gewaltbereitschaft ihrer Gegner offenbar. Im Vorfeld der zweiten und letzten Leipziger Uraufführung eines Stückes des Dessauer Komponisten Kurt Weill weniger als drei Jahre danach – am 18. Februar 1933 – ist die Macht bereits eindeutig auf Seiten der Nationalsozialisten.

Binnen weniger Tage oder Wochen werden auch in den Leipziger Theatern nicht mehr alle bisherigen Ensemblemitglieder auf der Bühne stehen, hinter den Kulissen für ein lebendiges, unzensiertes Theaterleben sorgen können. Die Chefesseln werden neu besetzt (oder sind es schon), in den Zuschauerreihen werden zunehmend jene Besucher fehlen, die aus ihrer Stadt und ihrem Land flüchten (müssen), aus politischen Gründen inhaftiert oder aus dem Amt entfernt werden – wie bis Sommer 1933 auch sozialdemokratische Stadträte – oder aus „rassischen“ Gründen von der Teilnahme am öffentlichen Leben ausgeschlossen werden.

Ein Mann, der mit Worten bestens zu fassen versteht, was geschieht, was Menschen bewegt, ist der Schauspieldirektor des Alten Theaters. → Detlef Sierck schreibt über die ersten Wochen des Jahres 1933 in Leipzig: „Es war eine sehr beunruhigende Zeit. Die Menschen hatten Angst, aber sie hatten sich dem Nazi-Credo noch nicht voll ergeben. Zum Beispiel erinnere ich mich daran, wie ich im Alten Theater Schillers *Don Carlos* aufführte. An der Stelle, wo der Marquis Posa zu König Philip sagt: ‚Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!‘, fingen die Leute wie verrückt an zu klatschen. Ich hatte das Stück zuvor oft gesehen, und die Passage hatte niemals besondere Reaktionen ausgelöst. Doch jetzt, Abend für Abend, fing ein großer Teil des Publikums an zu klatschen. Damals wollten die Menschen noch zeigen, was sie empfanden. Recht bald wurde ihnen keine Chance mehr dazu gelassen. Ich hatte zunächst nicht erwartet, daß die Nazis es so weit treiben würden. [...] Überall um mich herum wurden Leute von ihren Posten gejagt. Ich [...] habe] dank Dr. Goerdeler

auf meinem Posten halbwegs überlebt. Aber es war kein bequemes Überleben. [...] Was damals in Deutschland passierte, änderte meine ganze Einstellung zum Leben von Grund auf. Es ließ mich zum Pessimisten werden – und Menschen gegenüber mißtrauisch. Am Morgen nach der ‚Machtergreifung‘ lief die Hälfte meiner Schauspieler im Theater mit dem Parteiabzeichen im Knopfloch herum. So kam ich dazu, den Menschen mit besonderer Vorsicht zu begegnen. Es passierten einige schreckliche Dinge ... Viele Linke wurden Nazis, darunter auch Freunde und enge Mitarbeiter.“⁶

Welcher Gesinnung, welcher Herkunft oder welchen Glaubens die „bemerkenswerten Kräfte“ auf der Leipziger Opernbühne waren, hatte bisher für ihre Verpflichtung, für ihre Wertschätzung grundsätzlich keine Rolle gespielt. Im Moment der Aufführung zählt(e) auf der Bühne die stimmliche Präsenz und die darstellerische Überzeugungskraft, die musikalische Sicherheit und individuelle Ausstrahlungskraft, im Orchestergraben die stilistische Sicherheit und Führungsstärke des Dirigenten, hinter der Bühne die Fähigkeit zu Visionen und lenkendem Umgang mit Menschen bei den Spielleitern bzw. Regisseuren, das phantasievolle Erschaffen von szenisch wirkungsvollen, anregenden, „mitspielenden“ Bildern bei den Ausstattern.

Es werden hauptsächlich Zitate und Quellen für wichtige Lebensdaten ausgewiesen. Häufig benutzte Literatur ist durch Kürzel gekennzeichnet (siehe Abkürzungsverzeichnis).

Werktitel von musikalischen Werken, v. a. Opern und Operetten, sowie Filmen sind kursiv gesetzt, Arien- und Liedtitel in Anführungszeichen. Operntitel werden vornehmlich in zeittypischen Übersetzungen verwendet, so wie sie im Spielplan deutschsprachiger Bühnen enthalten waren.

Die Schreibweise von Künstlernamen differiert ggf., abhängig von Namensvarianten im Geburts-, Emigrations- bzw. Remigrationsland.

TEIL I: IM ENSEMBLE

BELLA ALTEN

(geb. Rebekka Apfelbaum¹, auch: Bella Alten-Deri)

* 30. Juni 1877 Jaraczewo² / Zaraczewo³ / Zaskaczewo⁴
+ 31. Dezember 1962 London



Sängerin (Sopran), Gesangspädagogin
In Leipzig engagiert 1897–1900

Geboren als Tochter des „Gnesener Kantors [Hillel] Apfelbaum“⁵ soll Bella Alten „ursprünglich zur Pianistin bestimmt“⁶ gewesen sein; gerade einmal vierzehneinhalb Jahre alt,⁷ beginnt sie ihre Gesangsausbildung – in Berlin bei Gustav Engel und in Dresden bei Aglaja Orgéni. Mit nur 20 Jahren steht sie als Ännchen in Carl Maria von Webers *Der Freischütz* erstmals auf einer Opernbühne – in Leipzig; sie debütiert „mit so günstigem Erfolge, daß sie [...] sofort engagiert“⁸ wird. Während ihres dreijährigen Engagements legt sie den Grundstein für ihre erfolgreiche Bühnenlaufbahn. Als Anfängerin wird sie vielfach mit sehr kleinen Partien besetzt, u. a. in Richard Wagners *Rienzi* als Friedensbote oder in *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* als Junger Hirt, hinzu kommen u. a. Gretchen in Albert Lortzings *Der Wildschütz* oder Anna in Heinrich Marschners *Hans Heiling*.

Im Jahr 1900 wechselt Bella Alten als „liebenswürdige Opernsoubrette“⁹ nach Braunschweig, entwickelt sich aber „so überraschend schnell und vorteilhaft, daß sie den teilweisen Uebergang zum jugendlich-dramatischen Fach vollziehen konnte, ohne indes den Soubrettenrollen ganz zu entsagen“¹⁰. 1903 verlässt sie Braunschweig, geht für jeweils eine Spielzeit nach Köln und Berlin (Nationaltheater); im gleichen



Jahr debütiert sie an der Hofoper in Wien. Ein Jahr später – nachdem Heinrich Conried sie bei einer Vorstellung an Covent Garden London entdeckt¹¹ – singt sie erstmals an der von ihm geleiteten Metropolitan Opera New York: Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro*. Das prestigeträchtige Haus in New York bietet ihr bald breite Entfaltungsmöglichkeiten; in nur wenigen Wochen präsentiert sie sich in ganz unterschiedlichen wie zahlreichen Rollen. Am 25. November 1905 übernimmt sie erstmals die Gretel in der Erstaufführung von Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* – in Anwesenheit des Komponisten; diese Partie singt sie hier in neun Spielzeiten mehr als 70-mal. Der Rezensent der *New York Times*, Richard Aldridge, schreibt: „Bella Alten achieved a veritable triumph as Gretel. She entered into the spirit of the part with exuberance and a delightful juvenile vivacity. Her action was arch and naïve, her singing wholly charming, and never has she appeared to better advantage.“¹²

Binnen weniger Jahre avanciert Bella Alten zu einer der meist gefeierten Sopranistinnen der New Yorker Metropolitan Opera. Sie verlängert ihren Vertrag mehrmals, was in der deutschen Presse durchaus bedauert wird, gleichzeitig findet Hervorhebung, dass sie sich beim New Yorker Publikum „großer Beliebtheit erfreut. Die Künstlerin singt dort ein umfangreiches Repertoire und hatte besonders großen Erfolg mit ihrer vorzüglichen Wiedergabe der Eva („Meistersinger“) und Gretel („Hänsel und Gretel“) in deutscher und Nedda („Bajazzo“) in italienischer Sprache.“¹³ Mit dem Ensemble der MET New York steht sie, auch bei Gastspielen, insgesamt 426-mal in 31 Rollen auf der Bühne – an der Seite von Sängern wie Enrico Caruso, Leo Slezak, Geraldine Farrar oder Emmy Destinn. Dabei kommt es auch zu Doppelvorstellungen etwa von *Hänsel und Gretel* sowie *Pagliacci* in der Matinee am 6. März 1906, wo sie sowohl Gretel als auch Nedda übernimmt. Unter der Leitung von Gustav Mahler singt sie im Frühjahr 1908 mehrmals in Beethovens *Fidelio* sowie in Wagners *Walküre* und *Siegfried* (inklusive Abstechern nach Philadelphia und Boston) sowie in drei seiner Konzerte in der New Yorker Carnegie Hall im Dezember 1909 und im Januar 1911, u. a. das Sopransolo in seiner Vierten Sinfonie. Im Mai/Juni 1912 tritt sie am Broadway im New Amsterdam Theatre 64-mal in der dreiaktigen Komischen Oper *Robin Hood* von Reginald De Koven als Maid Marion auf. Am 21. April 1914 verabschiedet sie sich an der MET nach fast zehn Jahren von ihrem Publikum, in einer Vorstellung von *Hänsel und Gretel*.

Bella Alten kommt 1908 nach Europa zurück, wo sie u. a. in Mailand unter Arturo Toscanini in der italienischen Erstaufführung von Ermanno Wolf-Ferraris Oper *Le donne curiose* die Partie der Rosaura übernimmt. Sie gehört für drei Spielzeiten dem Opernhaus von Hamburg an¹⁴ und tritt gastweise an verschiedenen großen europäischen Häusern auf, darunter Dresden, London, Paris, Brüssel. 1908 und 1909 wirkt sie bei den Bayreuther Festspielen mit – als Blumenmädchen in *Parsifal*

sowie im zweiten Jahr als Wellgunde und Waldvogel im *Ring des Nibelungen*. Parallel dazu kommt sie weiteren Verpflichtungen auch in den USA nach.

1911¹⁵ heiratet Bella Alten den in Pressburg geborenen jüdischen Bankier Hermann Deri (1874–1941, ursprünglicher Name: Hermann Deutsch¹⁶). Zu ihren wichtigen Wirkungsstätten in Europa zählt nun ihr neuer Lebensmittelpunkt Wien: An der Staatsoper ist sie innerhalb von 20 Jahren in 70 Vorstellungen zu erleben. Sie singt bereits 1903/04 Ännchen und Gretel, später dann u. a. Martha in Wilhelm Kienzl's *Der Evangelimann* und Carlotta Nardi in → Franz Schrekers *Die Gezeichneten* (u. a. unter Leitung von Dirigenten wie Franz Schalk) sowie im Mai 1920 Kwan Sushai in der Uraufführung der komischen Oper *Die Dorfschule* von Felix von Wein-gartner unter Leitung des Komponisten. Über ihre Gastspieltätigkeit schließt sie einen festen Vertrag, der zunächst vom 16. April 1918 bis zum 15. April 1921 währt und dann bis 1923 verlängert wird; ihre letzten Auftritte an der Wiener Staatsoper datieren von Mai 1923. In Wien singt sie auch an der Volksoper und in Konzerten wie beispielsweise des Wiener Sinfonie-Orchesters. Sie wirkt in Aufführungen von Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* unter Siegfried Ochs sowie von Gustav Mahlers 2. Sinfonie unter Ferdinand Löwe ebenso mit wie sie sich für zeitgenössische Musik engagiert – wie etwa in einem Liederabend mit Musik von Joseph Marx 1919, mit dem Komponisten am Klavier; zudem beginnt sie als Gesangspädagogin zu unterrichten.

Bereits 1936 emigriert Bella Alten mit ihrem Ehemann nach Großbritannien, wo sie 1948 die Staatsbürgerschaft erhält.¹⁷ Sie lebt weiterhin in London und stirbt hier hochbetagt zu Silvester 1962.

Das Repertoire von Bella Alten umfasst Partien des lyrischen Sopran- wie des Koloraturfachs – von Mozarts Susanna in *Le nozze di Figaro* und Zerlina in *Don Giovanni* bis zu Blondchen in *Die Entführung aus dem Serail* und Verdis Oscar in *Un ballo in maschera*, von Wagners Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg* bis zu Puccinis Musetta in *La Bohème*, von Beethovens Marzelline in *Fidelio* bis Aubers Zerline in *Fra Diavolo*, von Gounods Marguerite in *Faust* bis Mozarts Papagena in *Die Zauberflöte*. Die Stimme von Bella Alten ist durch einige wenige Aufnahmen dokumentiert, nachzuhören u. a. mit Musik von Giacomo Puccini und Ruggiero Leoncavallo auf einer Porträt-CD von Lola Artôt de Padilla.¹⁸

In Leipzig wohnt Bella Alten zunächst in der Frankfurter Straße (heute Jahn-allee) 4, III. Etage, ein Jahr später dann – näher am Neuen Theater – in der Leplay-strasse 8, Parterre, und im Folgejahr in der Weststraße 8, II. Etage.

EGON BLOCH

* 17. Mai 1875 Wien¹⁹

+ 28. Juli 1941 Berlin²⁰



Kapellmeister, Chordirektor, Regisseur, Übersetzer, Bearbeiter
In Leipzig als Oberspielleiter engagiert 1923–1932



Über das Leben und Wirken des gebürtigen Wiener geben zeitgenössische Nachschlagewerke wenig Auskunft. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die in den letzten Jahren akribisch ausgeweiteten Forschungsarbeiten zur Verfolgung und Vertreibung jüdischer Musiker kaum weiter erhellende Details verzeichnen konnten. Selbst im Hamburger Exillexikon ist kein Sterbedatum genannt.²¹

Erste musikalische Unterweisungen erhält Egon Bloch als Kind; seine berufliche Ausbildung richtet er aber nicht nur auf die Musik, sondern gleichzeitig auf eine bürgerliche Existenz hin aus. Der Sohn eines Kaufmanns besucht die Handelsakademie und arbeitet zwischen 1894 und 1899 als Beamter bei der K. F. Nordbahn²²; etwa zeitgleich – zwischen 1895 und 1900 – nimmt er Unterricht bei Alexander von Zemlinsky, Joseph Schalk und dem Bruckner-Schüler²³ Cyrill Hynias²⁴.

Noch 1901 dürfte Egon Bloch in Wien als Musiker ansässig gewesen sein; hier wird im gleichen Jahr sein „Austritt aus dem mosaischen Glauben“ dokumentiert.²⁵ Wenig später versucht er, im Theateralltag Fuß zu fassen: Für jeweils eine Spielzeit kommt er an verschiedenen kleineren Stadttheatern unter Vertrag: 1902/03 Eger, 1903/04 Baden b. Wien, 1904/05 Iglau, 1905/06 Graudenz, 1906/07 Orpheum Wien, 1907/08 Reichenberg. Erst 1908 findet er in Graz eine Anstellung, in der er mehrere Jahre bleiben wird. In der Spielzeit 1909/10 dirigiert Egon Bloch in der