

BARBARA BUSCH

Berthold Goldschmidt als Opernkomponist

Auf den Spuren Berthold Goldschmidts
von Hamburg über Berlin nach London

Herr Goldschmidt, erstaunt es Sie, daß man Sie erst vor wenigen Jahren wiederentdeckt hat? Sind Sie verbittert darüber, daß Sie auf die jetzt einsetzende Karriere als Komponist so lange haben warten müssen?

„[Verbittert bin ich] überhaupt nicht, weil Verbitterung selbstzerstörerisch ist.“¹

„Das was einem passiert ist, ist ein Naturereignis, das in der politischen, kulturellen und biologischen Geschichte der Menschheit dauernd vorkommt. Daß es in meinem Fall geradezu widerliche Ursachen hatte, spielt letztlich keine Rolle. Was die Wiederentdeckung von mir betrifft, staune ich vorrangig über das Ausmaß der plötzlichen Anerkennung. Darauf war ich nicht gefaßt, daß ich z.B. mit meiner zweiten Oper *Beatrice Cenci* (...) [1994] (...) die Berliner Festwochen eröffne. (...) Wenn mir das eine Autorität vom Himmel auf den Stufen zu meiner Wohnung gesagt hätte, hätte ich geantwortet, reden Sie keinen Unsinn und gehen Sie zurück, woher sie kamen.“²

„Im übrigen kann von einer ‘Karriere’ wohl keine Rede sein. Es ist das Hinrieseln eines kleinen Gewässers, als mehr kann man das nicht bezeichnen, weder als Fluß noch als Nebenfluß. Ich bin ein kleines, fließendes Gewässer, das manchmal

1 Goldschmidt 1994, S. 109.

2 Goldschmidt/Wohlfahrt 1994, S. 30f.

versendet und dann wieder zu Tage kommt - aber auf gar keinen Fall ein 'Bach'!³

Sehr geehrter Herr Präsident,
sehr verehrte Damen und Herren, liebe Freunde,

die soeben zitierten Worte machen deutlich, daß der Komponist und Dirigent Berthold Goldschmidt die in den achtziger Jahren einsetzende Wiederentdeckung seiner Musik und seiner Person mit einer gewissen Skepsis, aber auch mit liebenswürdigem britischen Understatement und scharfsinnigem Humor verfolgte.

Was war geschehen?

Verehrte Damen und Herren, folgen Sie mir auf den Spuren Berthold Goldschmidts von Hamburg über Berlin nach London, sowie zu Ausflügen nach Darmstadt und ins Oldenburg der späten zwanziger Jahre.

Fast zwanzig Jahre lebte Berthold Goldschmidt in Hamburg, wo er im Januar 1903⁴ geboren wurde. Aufgewachsen in einer jüdischen Kaufmannsfamilie, die den Glauben nicht streng praktizierte, gewann das Judentum weder religiöse noch künstlerisch-stilistische Bedeutung für Goldschmidt. Gleichwohl ist es Teil seiner Identität. Auf die Frage, ob er sich als Jude fühle, antwortete Goldschmidt, er habe nie aus seinem Judentum einen Hehl gemacht.

„Ich habe nie meinen Namen gewechselt, den Namen meiner Väter, die seit mehr als 100 Jahren (...) in Hamburg ansässig waren - warum soll ich den Namen wechseln? (...) Ich bin so

3 Goldschmidt 1994, S. 109.

4 18. Januar 1903.

wie ich bin, [als] Jude geboren und geblieben, und nicht fanatisch geworden, nach keiner Richtung hin.“⁵

In Goldschmidts Elternhaus wurde das Hamburger Musikleben aufmerksam verfolgt. Der Vater erzählte mit Begeisterung von Konzerten, die er unter der Leitung Gustav Mahlers⁶ gehört hatte.

Goldschmidt selbst begann als Schüler, Konzerte zu besuchen, die in der St. Michaelis Kirche unter der Leitung des Organisten und Chordirigenten Alfred Sittard⁷ stattfanden. Die im vierzehntägigen Rhythmus organisierten Konzerte, die Sittard mit musikgeschichtlichen Erläuterungen verband, hinterließen bei Goldschmidt, der dem Organisten während dieser Konzerte assistierte, einen nachhaltigen Eindruck. Durch die Begegnung u.a. mit Werken Johann Sebastian Bachs, wie der *Passacaglia* und *Fuge c-Moll* für Orgel oder auch der *Partita d-Moll* für Violine solo entstand eine Bewunderung für die kontrapunktischen Techniken der Bachschen Musik, die später Goldschmidts eigenes Komponieren entscheidend prägten.

Hören Sie als Beispiel die *Sarabande* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo von Johann Sebastian Bach (BWV 1004) gespielt von Kolja Lessing.

Nach diesen Hörerlebnissen konzentrierte sich Goldschmidt in seinen Klavierstunden besonders auf Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, das ihn in der kommentierten Ausgabe Ferruccio Busonis faszinierte. Zusätzliche und lebenslange Bedeutung gewann dieses Werk für Goldschmidt, als es im Winter 1920/ 21

5 Goldschmidt 1994, S. 103.

6 Mahler war von 1891 bis 1897 erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater.

7 Alfred Sittard, am 4.11.1878 in Stuttgart geboren, war in Hamburg von 1912 bis 1930 als Organist und Chordirigent der St. Michaelis Kirche tätig. Ab 1933 übernahm er die Leitung des Staats- und Domchores in Berlin, wo er am 31.3.1942 starb.

zu einer kurzen persönlichen Begegnung mit Busoni kam. Dieser gab dem jungen Goldschmidt den für dessen späteres Schaffen signifikanten Hinweis, daß das *Wohltemperierte Klavier* eine gute Schule für alle Komponisten sei, da man an ihm sehen könne, daß jeder Kontrapunkt melodisch sein solle.⁸

Im Herbst 1922 verließ Goldschmidt seine Geburtsstadt, um in Berlin das Musikstudium aufzunehmen.

Die Kulturmetropole Berlin reizte den Neunzehnjährigen durch ihre kulturelle Vielfalt und durch die Tatsache, daß gleich in zwei staatlichen Institutionen Musikstudiengänge angeboten wurden.⁹ Während die Hochschule für Musik Franz Schreker zum Direktor und zur Leitung einer Kompositionsklasse berufen hatte, waren an der Preußischen Akademie der Künste u.a. Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner und später auch Arnold Schönberg als Kompositionslehrer tätig.

Unabhängig von den Lehrenden richtete Goldschmidt seine Bewerbung an die Hochschule für Musik, da nur hier die Möglichkeit bestand, gleichzeitig in eine Kompositions- und Dirigentenklasse aufgenommen zu werden.¹⁰ Nach bestandener Aufnahmeprüfung im Jahr 1922 studierte Goldschmidt bis 1926 Komposition in der Klasse von Franz Schreker und Dirigieren zunächst bei Rudolf Krasselt,¹¹ anschließend bei Julius Prüwer.¹²

8 Vgl. Goldschmidt 1994, S. 21f.

9 Vgl. Goldschmidt 1994, S. 25.

10 Goldschmidt legte Wert darauf, auch als „reproduzierender Künstler“ tätig sein zu können. Da aber - nach eigener Aussage - seine pianistischen Fähigkeiten nicht ausreichten, konzentrierte er sich von vornherein auf das Dirigieren (Goldschmidt 1994, S. 25).

11 Rudolf Krasselt wurde am 1.1.1879 in Baden-Baden geboren. Von 1912 bis 1923 war er Dirigent und Leiter der Kapellmeisterklasse an der Hochschule der Musik in Berlin. Anschließend war er bis 1943 Operndirektor in Hannover. Er starb am 29.4.1954 in Andernach.

12 Der am 20.2.1874 in Wien geborene Dirigent war 1924 Professor an der Berliner Hochschule der Musik und 1925 Dirigent der Konzerte des Phil-

Bevor Berthold Goldschmidt zu Beginn der dreißiger Jahre als Opernkomponist wahrgenommen werden konnte, machte er - bereits während seines Studiums - mit kammermusikalischen Instrumentalkompositionen und vor allem mit Orchesterwerken auf sich aufmerksam. So erhielt er 1925 das Mendelssohn-Staatsstipendium für seine *Passacaglia für Orchester* op. 4, die kein Geringerer als Erich Kleiber uraufführte.¹³

Der dramatischen, wortbezogenen Musik näherte sich Goldschmidt zum einen schrittweise über Kompositionen und Improvisationen von Schauspiel- und Hörspielmusiken, zum anderen sammelte er als Korrepetitor und Dirigent an verschiedenen Bühnen theaterpraktische Erfahrungen.

Viele der frühen Kompositionen Goldschmidts und besonders jene, die er zurückließ, als er 1935 nach England ins Exil floh, sind verschollen bzw. wurden von ihm zurückgezogen oder gar vernichtet. Dennoch sind sie nicht völlig aus dem Bewußtsein geraten, da sie vor allem durch Kritiken in Tageszeitungen und Fachzeitschriften vielfältige Rezeptionsspuren hinterlassen haben. Die Rezensionen spiegeln eindrücklich, wie kontrovers die Musik Goldschmidts zwischen 1925 und 1932 diskutiert und beurteilt wurde.

Zwei Beispiele:

Die 1925 komponierte *Ouvertüre zu einer komischen Oper* op. 6 gehört zu den wenigen frühen Orchesterwerken, die erhalten geblieben und einsehbar sind. Neben der Tatsache, daß Goldschmidts Ehefrau - Karen Bothe - aus Oldenburg stammte, ist Goldschmidt auch als Komponist mit dieser Stadt verbunden, denn seine *Ouvertüre* op. 6 wurde am 30. Januar 1928 im Landestheater Oldenburg uraufgeführt und erregte großes Aufsehen.

harmonischen Orchesters. 1933 emigrierte Prüwer nach Rußland, später nach Österreich. 1939 erreichte er New York, wo er am 8.7.1943 starb.

13 Die Uraufführung der *Passacaglia* op. 4 erfolgte am 26.2.1926 durch Kleiber und die Staatskapelle Berlin.

Die Universal Edition, Goldschmidts damaliger Verlag, erhielt nach der Premiere ein Telegramm vom Oldenburgischen Landesmusikdirektor Werner Ladwig mit dem Wortlaut: „goldschmidt ouvertüre beispielloser erfolg. komponist unzählige male gerufen. publikum erzwang sich wiederholung.“¹⁴

Die Oldenburger Pressestimmen klangen ähnlich euphorisch. In den *Oldenburger Nachrichten* hieß es: „Die Ouvertüre zu einer komischen Oper gefiel durch den echten Humor, der einige in spritziger Bewegung ausgezeichnet aufgebaute Themenspiele zu so schlagfertigen Pointen führte, daß eine Wiederholung (...) nötig wurde.“¹⁵

Und in der *Oldenburgischen Landeszeitung* war zu lesen: „Das Werk (...) hatte einen großen Erfolg (...). Nicht nur weil es in seiner gedrängten, formalgeschlossenen Form ein modernes Stück ist, (...) nicht nur weil es mit seinem sprudelnden Leben irgendwie zündet und interessiert, sondern weil es geistig sprühend ist, eine Form der Unterhaltung mit der goldenen Kugel des Esprits.“¹⁶

Im Kontrast zu der positiven Aufnahme der *Ouvertüre* op. 6 stehen die ablehnenden Reaktionen der Rezensenten auf die *Partita für Orchester* op. 9, deren Uraufführung Goldschmidt selbst im Mai 1928 in Schwerin¹⁷ leitete. Das *Hamburger Fremdenblatt* urteilte scharf: „Goldschmidt hat sich inzwischen auf seinem Gebiete sehr entschieden an dem ‘Ruck nach links’ beteiligt, ohne dadurch etwas anderes zu erreichen, als daß der Gesamtcharakter seiner Musik sich einer Modernität von Vorgestern zuwendet.“¹⁸

14 Ladwig. Zitiert nach: Universal Edition o.J. [1928].

15 Bartsch, *Oldenburger Nachrichten*, 31.1.1928.

16 F.U., *Oldenburgische Landeszeitung*, 31.1.1928.

17 Uraufführung am 24.5.1928 beim 58. Tonkünstlerfest in Schwerin.

18 Chevalley, *Hamburger Fremdenblatt*, 25.5.1928. Zitiert nach: Struck 1996, S. 122.

Auch in Oldenburg, wo die *Partita* im April 1929¹⁹ zu hören war, fiel diese Komposition durch. Einheimische Zeitungen berichteten von einer „einmütigen Ablehnung durch anhaltendes, kräftiges Zischen“ sowie ‘Abscheulich- und Pfui-Rufe’, so daß ‘seit der Aufführung der Schönbergschen Kammersinfonie im Jahre 1922 [...] kein Werk so negative Kundgebungen’ hervorgerufen zu haben scheint.“²⁰

Der Kieler Musikwissenschaftler Michael Struck weist in seinem Aufsatz über die Orchesterwerke Goldschmidts auf Aspekte hin, die ausschlaggebend gewesen sein könnten für die überwiegend negative Beurteilung des Werkes durch die Tagespresse: „Gleich vielen Altersgenossen stand er [Goldschmidt] spätromantischen Symphonie-Konzeptionen fern und mußte andere Wege erproben. [...] Eine der Distanzierungsmöglichkeiten gegenüber der Symphonie war die Wendung zu den ‘prä-symphonischen’ Satz- und Reihungstypen von Suite und Partita. Gerade diese Wendung muß in Verbindung mit Goldschmidts freitonaler, teilweise stark dissonierender Tonsprache jedoch provozierend auf Hörer und Kritiker gewirkt haben und wurde teilweise sogar als eine Art Bruch in seinem frühen Schaffen empfunden.“²¹

Bereits während seines Studiums erhielt Goldschmidt, im Jahre 1924, eine erste Anstellung an der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Hier hatte er sich erfolgreich um eine Volontärstelle in der Korrepetitionsabteilung beworben.

Besonders wichtig wurde für Goldschmidt die Probenphase zur Uraufführung von Alban Bergs *Wozzeck*.²² Erich Kleiber, der die musikalische Leitung der Inszenierung übernommen hatte, bot Goldschmidt die Gelegenheit, den Celesta-Part dieser Oper

19 17.4.1929.

20 Struck 1996, S. 24.

21 Struck 1996, S.21f.

22 Uraufführung am 14.12.1925.

zu spielen. Nach der Uraufführung im Dezember 1925 spielte Goldschmidt noch rund anderthalb Jahre alle *Wozzeck*-Aufführungen im Orchester mit.

Publikum und Presse standen dem Werk zunächst zwiespältig gegenüber. Erst nach der zweiten, legendären deutschen Inszenierung, die im März 1929²³ hier in Oldenburg stattfand, begann sich *Wozzeck* als das Musiktheaterstück des 20. Jahrhunderts durchzusetzen.

An der Oldenburger Inszenierung war Goldschmidt, der mittlerweile am Landestheater Darmstadt tätig war, indirekt beteiligt. So ergibt sich eine dritte Verbindungslinie Goldschmidts mit Oldenburg. Ich zitiere aus Goldschmidts Erinnerungen: „Als ich 1927 als musikalischer Berater von Carl Ebert und als (...) Dirigent in Darmstadt arbeitete, sagte ich eines Tages zu Ebert: ‘Wie wär’s, wenn wir in der kommenden Spielzeit *Wozzeck* machen würden, als erste Bühne nach Berlin.’ Ebert sagte: ‘Eine großartige Idee, ja, die muß ich natürlich mit meinem General besprechen.’ Damit war Karl Böhm gemeint, der damals Generalmusikdirektor in Darmstadt war.

Am nächsten Tag kam Böhm aus dem Intendantenzimmer, stieß auf mich im Vorzimmer und sagte: ‘Da ham’s dem Professor [Ebert] a schönen Floh ins Ohr g’setzt.’ - ‘Wieso denn?’ - ‘Ja, also, *Wozzeck*, die Oper kann man doch nicht machen! Das würde unseren Betrieb auf Jahre lahmlegen. Überhaupt, die ganze Richtung ist doch...’ - ‘Das ist sehr schade. Ich meine, das wäre doch eine große Feder am Darmstädter Hut.’ - ‘Nein, nein, das geht nicht, viel zu schwer’ (...).

Die Geschichte von der Darmstädter Ablehnung schrieb ich an meinen Freund Hans Bernstein,²⁴ der Chordirektor in Olden-

23 Premiere am 5.3.1929, mit Einleitungsvortrag, zwei Abende zuvor, von Berg (vgl. Csampai und Holland 1985, S. 278).

24 Bernstein, am 13. September 1903 in Hannover geboren, floh 1933 nach Italien und von hier aus drei Jahre später in die USA, wo er seinen Namen anglierte und sich fortan Harold Byrns nannte. Bis zu seiner Flucht war

burg war. (...) Er war auf sehr gutem Fuße mit Johannes Schüler, dem damaligen Generalmusikdirektor [sic!] ²⁵ in Oldenburg. ‘Wie wär’s, wenn wir den *Wozzeck* machten? sagte er zu Schüler, der sofort zustimmte. (...)

Was geschah? ‘Durchbruch für *Wozzeck*. Oldenburg, eine der kleinsten Bühnen in Deutschland macht es’, plakatierte die [Wiener] Universal-Edition.“²⁶

Goldschmidt schätzte Bergs *Wozzeck* sehr im Sinne einer „faszinierenden psychologischen Studie“.²⁷ Die Art und Weise der Stimmbehandlung lehnte er jedoch weitestgehend ab. Moderne Ideen, so war er überzeugt, seien auch auf anderem Weg als über „extrem komplizierte, akrobatische Stimmführung“²⁸ zu vermitteln.

Diese Ansicht brachte Goldschmidt in seinen eigenen zwei Opern musikalisch zum Ausdruck, die er im Abstand von zwanzig Jahren komponierte. Die erste Oper *Der gewaltige Hahnrei* entstand 1929/30, seine zweite Oper *Beatrice Cenci* 1949/50.

Der gewaltige Hahnrei basiert auf der deutschen Übersetzung der Farce *Le cocu magnifique* des Flamen Fernand Crommelynck.²⁹ Bereits der Titel deutet auf den im Mittelpunkt stehenden Figurentyp hin: der Protagonist ist ein Hahnrei, ein von seiner Ehefrau betrogener Mann.

Charakteristisch für die Situation des Hahnreis ist, daß er entweder seine durch den Ehebruch verletzte Gattenehre nicht

er Dirigent bzw. Chordirektor in Lübeck und Oldenburg gewesen. Im Exil verwischen sich die biographischen Spuren. Er starb in Berlin.

25 Laut Vogelsang war Schüler der damalige Landesmusikdirektor; vgl. Vogelsang 1977, S. 37.

26 Goldschmidt 1994, S. 37.

27 Goldschmidt 1994. In: Stewart 1994, S. 30. Diese und weitere Übersetzungen ins Deutsche von Barbara Busch falls nicht anders vermerkt.

28 Goldschmidt 1994. In: Stewart 1994, S. 30.

29 Der Dramatiker Crommelynck wurde vermutlich am 19.11.1886 in Paris geboren; er starb am 17.3.1970 in Saint-Germain-en-Laye.

zurückeroberst oder es ihm nicht gelingt, den Beleidiger zur Rechenschaft zu ziehen. Dadurch wird der Ehebruch zum Dauerzustand. Der Öffentlichkeit ist die Situation bekannt, und sie verspottet den Betrogenen.³⁰ Die spannungsvolle Gestaltung einer Geschichte, in der das Hahnrei-Motiv³¹ bestimmend ist, setzt als Gegenpol zum Typus des Hahnreis den der verführbaren Frau voraus, deren List der Betrogene unterliegt.

In Goldschmidts Oper treibt der krankhaft von Eifersucht geplagte Protagonist Bruno seine ihm treu liebende Frau Stella auf brutale Weise in den Ehebruch. Zunächst läßt er sich mit Petrus - dem Vetter seiner Frau und gemeinsamen Jugendfreund - betrügen und dann mit den Männern des Dorfes. Schließlich verführt er selbst maskiert seine Frau. Wieso dieser Wahnsinn? Bruno glaubt, niemals der Treue Stellas sicher sein zu können, erhofft sich aber persönliche Sicherheit, indem er seine Frau in den Ehebruch treibt und so zumindest die Gewißheit ihrer Untreue hat. Stella liebt ihren Mann manisch und hofft, ihn durch Verzeihen und Geduld heilen zu können. Deswegen fügt sie sich seinen obskuren Ideen. Schließlich jedoch führen Brunos wahnsinniges Verhalten einerseits und Stellas blinde Ergebenheit andererseits nicht nur zur Auflösung ihrer Ehe, sondern auch zur Zerstörung der Dorfgemeinschaft.

Mit einer Distanz von über sechzig Jahren betonte Goldschmidt 1994 den Aspekt von Zerstörung und Auflösung, der ihn an dem im Drama geschilderten Eifersuchtsexzeß besonders faszinierte: „Es handelt sich darum, daß ein kleiner, nicht sehr

30 Zum literarischen Motiv der 'verletzten Gattenehre' vgl. Frenzel 1988, S. 219-238 und zu dem des 'Ehebruchs' vgl. Daemmrich 1987, S. 104-109.

31 Das Hahnrei-Motiv ist eine spezifische Ausgestaltung des Ehebruch-Motivs. Zwangsläufig ist es mit dem der verletzten Gattenehre verbunden, da „seit dem späten Mittelalter bis in die jüngste Vergangenheit hinein Untreue einer Ehefrau als Ehrverletzung des Mannes angesehen wurde“ (Frenzel 1988, S. †219).

alltäglicher, etwas obskurer Zwischenfall, der von den Launen Brunos hervorgerufen wird, eine Auswirkung hat, von der man sich zu Beginn keine Vorstellung machen konnte. Dieser Zwischenfall führt zum Bruch mit dem Freund, zum Zerfall der Ehe, zum Aufruhr im Dorf und zur vollkommenen Auflösung der Gemeinschaft.³²

Aus einer scheinbaren Belanglosigkeit resultiert die Auflösung aller Beziehungen. Dieses Phänomen bezeichnete Goldschmidt als die eigentliche Botschaft seiner Oper. Damit erhielt der Stoff für ihn eine gewisse Bewandnis und Bedeutung für heute. So sah er symbolische Bezüge zwischen der Auflösung aller Beziehungen in der Oper, dem Zerfall des politischen Ostblocks sowie dem Bürgerkrieg in Jugoslawien, wo familiäre und freundschaftliche Beziehungen gleichfalls zerstört wurden und werden.³³ Goldschmidt war sich bewußt, daß es in der Retrospektive nahelag, den Stoff der Oper „immer wieder mit den Nazis in Zusammenhang zu bringen“.³⁴ Doch er betonte, während der Kompositionsarbeit, keinerlei Verbindung zur Situation der Juden gezogen zu haben.³⁵

Eine Verbindung zu den politischen Ereignissen zu Beginn der dreißiger Jahre sah er dennoch:

„Damals [...] sagte man: ‘Ach, das sind Minoritäten’. Und als sie dann anfangen, eine Majorität zu werden, sagten alle: ‘Das kann nicht lange dauern, denn die bringen sich gegenseitig um, und das Militär wird schon eingreifen.’ Aber es griff nicht ein, genauso wie in dieser Oper im III. Akt der Gendarm kommt und sagt: ‘Skandal, Skandal, wie lange soll der Skandal noch fort dauern. In den Dörfern fürchten sich

32 Goldschmidt 1994, S. 46f.

33 Vgl. Dümling 1.12.1992.

34 Goldschmidt 1994, S. 47.

35 Vgl. Goldschmidt 1994. In: Stewart 1994, S. 31.

die Frauen vor dem, was geschehen wird - das ist ein Belagerungszustand.' Doch trotz seiner starken Autorität und einem Versuch, den Aufruhr zu unterdrücken, gelingt es ihm nicht, die vollkommene Desintegration der Gemeinschaft zu verhindern.³⁶

Der von Goldschmidt gezogenen historischen Parallele ist nur bedingt zuzustimmen: Das zeitgeschichtliche Äquivalent zum Gendarmen in der Oper, die Wehrmacht, stellte in der Zeit des deutschen Nationalsozialismus keine Autorität da, die im Sinne einer Opposition dem nationalsozialistischen Terror hätte Einhalt bieten können. Während in der Oper ein mit Autorität versehener Gendarm eingreift und zumindest versucht, den Zerfall des Gemeinwesens aufzuhalten, hat es historisch gesehen im Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre kein vergleichbares Moment gegeben. Abgesehen von vereinzelt Aktivitäten des militärischen Widerstandes, erfolgte kein Eingreifen der deutschen Wehrmacht.

Trotz dieser gewissen Einschränkung gegenüber Goldschmidts Interpretation muß betont werden, daß es ihm mit unleugbarem Gespür für die Zeit gelang, ein Sujet auszuwählen, das deutlich macht, wohin die Anpassung an 'Wahnsysteme' führen kann.

Die Partitur des *Gewaltigen Hahnrei* weist Stilmerkmale auf, die als typisch für die Kompositionspraxis der zwanziger und dreißiger Jahre bezeichnet werden können. In der Stilistik des *Gewaltigen Hahnrei* zeigen sich Parallelen z.B. zum Schaffen Dmitrij Schostakowitschs.

Ich betone, daß es sich hierbei nicht um Nachahmungen, sondern um stilistische Parallelerscheinungen handelt. Jeder von Ihnen kennt das Phänomen: Bei Werken, die uns unbekannt sind, neigen wir vorschnell dazu, berühmte Vorbilder auszuma-

36 Goldschmidt 1994, S. 47.

chen. Das folgende Hörbeispiel beweist, daß diese Betrachtungsweise verzerrt sein kann:

Hörbeispiel (Cassette)

- Berthold Goldschmidt über den *Gewaltigen Hahnrei*.
„Meiner Ansicht nach hat diese Oper überhaupt keine Vorbilder. Es ist eine durchkomponierte, sinfonisch-thematisch konzipierte Musik, die schnell abläuft und sowohl orchestral kompositorisch-thematisch alles verdeutlichen versucht, was im Text vorgeht. Nicht durch Leitmotive, aber durch charakteristische Modulationen, melodische Wendungen und durch orchestrale Effekte. Ich habe versucht, so klar wie möglich zu orchestrieren; ich habe darin keine Vorbilder. Es wird mir gesagt, daß (es) gewisse Anklänge an Prokofiew da sind, was bestimmt möglich ist, aber ich habe das zu der Zeit, 1926 (sic!),³⁷ kaum ein Stück von Prokofiew gehört. Ganz abgesehen von Schostakowitsch, der 1926 (sic!) vollkommen unbekannt war. Aber wenn ich jetzt dieses große Zwischenspiel im 2. Akt, wo die Stella mit ihrem Vetter Petrus verschwindet, höre, klingt das genauso wie *Lady Macbeth von Mzensk* von Schostakowitsch, eine Oper, die drei Jahre später entstanden ist.³⁸ Er konnte unmöglich meine Oper gekannt haben, weil die noch nicht veröffentlicht war und gespielt war und er saß in Moskau, in Leningrad und die Oper war in Mannheim aufgeführt. Es gab da keine Einspielungen und keinen Mitschnitt usw. Also, das liegt eben in der Luft. Aber ich war der erste, der das so geschrieben hat, nicht wahr?“
- Musik: Zusammenschnitt *Der gewaltige Hahnrei* (2. Akt Zwischenspiel) und *Lady Macbeth des Mzensker Bezirks*

37 Goldschmidt begann 1929 mit der Komposition des *Gewaltigen Hahnrei* und schloß sie im darauf folgenden Jahr ab.

38 Schostakowitsch begann Ende 1930 mit der Arbeit an *Lady Macbeth* und beendete sie 1932.

von Schostakowitsch (1. Akt Zwischenspiel am Ende der 2. Szene).³⁹

War dies ein Teil einer Komposition Schostakowitschs, Goldschmidts oder gar beider?

Der gehörte Zusammchnitt aus dem 2. Akt des *Hahnrei* mit einer Passage aus dem 1. Akt der *Lady Macbeth* macht deutlich, daß stilistische Parallelerscheinungen unüberhörbar sind, die sich als charakteristisch für Kompositionen der zwanziger/dreißiger Jahre erweisen und folglich auch den *Gewaltigen Hahnrei* - salopp formuliert - als 'Kind seiner Zeit' begreifen lassen.

Goldschmidts erste Opernkomposition erlebte 1932 ihre Uraufführung, also in einer Zeit als nach den Jahren des scheinbaren Aufschwungs die Wirtschaftskrise in Deutschland eine parlamentarische Krise ausgelöst hatte. Eine gesellschaftspolitische folgte, und die nationalsozialistische Katastrophe näherte sich unaufhaltsam.

In der Folge war auf Seiten der Opernbühnen damit eine allgemein sinkende finanzielle und gesellschaftspolitische Risikobereitschaft verbunden mit der Abneigung, zeitgenössische Werke zu inszenieren. Daß das Nationaltheater Mannheim dennoch im Februar 1932⁴⁰ die Uraufführung des *Gewaltigen Hahnrei* übernahm, ist vor diesem Hintergrund besonders aus heutiger Perspektive als ein beachtenswertes Engagement der

³⁹ Goldschmidt/Brembeck 1994.

⁴⁰ Die Uraufführung erfolgte am 14.2.1932 unter der Regie Richard Heins. Die musikalische Leitung übernahm Joseph Rosenstock (geb. 27.1.1895, Krakau, gest. 17.10.1985, New York). Rosenstock war von 1930 bis 1933 Generalmusikdirektor am Nationaltheater Mannheim und anschließend bis 1936 musikalischer Leiter des Jüdischen Kulturbundes Berlin. 1936 emigrierte er nach Japan, 1946 in die USA.

Bühnenleitung⁴¹ und als Erfolg für Goldschmidts Oper zu bewerten.

Ein junger Komponist aus jüdischem Elternhaus, der sich als Sozialdemokrat verstand und der gerade anfang, sich im öffentlichen Musikleben zu etablieren, hatte in der Zeit des sich in den Vordergrund drängenden deutschen Nationalsozialismus mit dem *Gewaltigen Hahnrei* ein gesellschaftskritisch auslegbares Drama vertont. Die Oper wurde in der Tages- und Fachpresse mit Aufmerksamkeit bedacht und ebenso lebhaft wie kontrovers diskutiert. Der erzielte künstlerische Erfolg blieb jedoch - bedingt durch die politische und gesellschaftliche Entwicklung - für Goldschmidt und das Werk folgenlos.

1935 gelang Berthold Goldschmidt die Flucht aus Deutschland. Er ging nach London.

Einer direkten Bedrohung entkommen, konnte Goldschmidt jahrzehntelang nicht an ein Anknüpfen an die in Deutschland begonnene Musikerkarriere denken. Die Gründe hierfür sind zahlreich und vielschichtig. Die Hamburger Musikwissenschaftlerin Jutta Raab Hansen hat sie eindrücklich in ihrer Arbeit über *NS-verfolgte Musiker in England* dargelegt. Zwei der Gründe deute ich an:

1. Das Verhalten der für Musiker berufsrelevanten Institutionen in England war gegenüber den Emigranten überwiegend von Abwehr bestimmt. Sie trugen dazu bei, daß die britische Regierung das Arbeitsverbot für Einwanderer möglichst restriktiv handhabte.⁴²

Goldschmidt verdiente seinen Lebensunterhalt, indem er - inoffiziell - Privatunterricht in Harmonielehre und Kontra-

41 Herbert Maisch (geb. 10.12.1890, Nürtingen, gest. 11.10.1974, Köln) war von 1930-1933 Intendant am Nationaltheater Mannheim.

42 Vgl. Heister/Petersen in: Raab Hansen 1996, S. 11.

punkt gab und deutsches Lied- und Opernrepertoire mit englischen Sängerinnen und Sängern korrepetierte.⁴³

2. Die BBC verfolgte als wichtiger Arbeitgeber für Musiker eine uneinheitliche Strategie. Einerseits versuchte sie, den Andrang von ausländischen Musikern, Komponisten etc. abzuweisen, andererseits war sie auf die Kompetenz dieser Einwanderer angewiesen, um im Rahmen der Gegenpropaganda hochwertige Sendungen durchführen zu können.⁴⁴ Anfang der vierziger Jahre wurde die BBC auch auf Goldschmidt aufmerksam und beschäftigte ihn zunächst als Mitarbeiter, später als Leiter der Deutschen Abteilung des European Service. Als man aber in Deutschland wieder über eigene Rundfunkanstalten verfügte, stellte die BBC ihre nach Deutschland gesendeten Programme ein, und damit endete 1947 auch Goldschmidts Anstellung bei der britischen Rundfunkanstalt.⁴⁵

Um den Komponisten Goldschmidt war es nach seiner Flucht aus Deutschland immer stiller geworden. Zwar entstanden bis 1957 noch viele Werke, doch Goldschmidts Versuche, mit diesen wichtigen Kompositionen im englischen Musikleben Fuß zu fassen, scheiterten. „Überall“, erinnert sich Goldschmidt, „haben damals die Statthalter irgendwelcher Modernisten das Kommando geführt, da herrschte absolute Zensur, eine Diktatur des Geschmacks“.⁴⁶ Goldschmidts Musik fand in einer Zeit, in der sich das Interesse der musikalischen Öffentlichkeit auf serielle Techniken und elektronische Musik konzentrierte keine Resonanz; der politischen Verdrängung folgte eine ästhetische.

43 Vgl. Raab Hansen 1996, S. 335.

44 Vgl. Heister/Petersen in: Raab Hansen 1996, S. 11.

45 Vgl. Raab Hansen 1996, S. 172-174.

46 Goldschmidt 1996 in: Bohn 1996, S. 1.

Von dieser Verdrängung betroffen war - und ist - auch Goldschmidts zweite Oper *Beatrice Cenci*, deren Libretto auf Percy Bysshe Shelleys Tragödie *The Cenci* basiert. Mit ihr wählte Goldschmidt die literarische Verarbeitung einer authentischen Handlung, die sich am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien ereignete und die bis in die Gegenwart Künstler unterschiedlichster Sparten fasziniert und zu neuen Werken inspiriert hat.⁴⁷ Der römische Edelmann Francesco Cenci tyrannisiert seine Familie, er vergewaltigt seine Tochter Beatrice, sie läßt ihren Vater daraufhin töten und endet deshalb, gemeinsam mit ihrer Stiefmutter, auf dem Schafott.

Goldschmidts Sujetwahl kann interpretiert werden als Reaktion auf den Faschismus; auch hier endete Opposition auf dem Schafott. Auf jeden Fall bedeutet sie in seiner zweiten Oper eine Absage an Tyrannei und Menschenverachtung.

Bereits 1948 hatte Goldschmidt eine Hörspielmusik zu Shelleys Drama komponiert. Als er erfuhr, daß das britische 'Arts Council' einen Opernwettbewerb anlässlich des 'Festivals of Britain 1951' ausgeschrieben und den Gewinnern Aufführungsmöglichkeiten ihrer Opern in Aussicht gestellt hatte, entschloß sich Goldschmidt, die Hörspielmusik zu einer Oper auszuweiten.

Er begann sofort mit der Arbeit, und bereits nach einem Jahr, im April 1950, lag die fertige Partitur vor. Entstanden war eine dreiaktige Oper mit sinfonisch konzipiertem, durchsichtig angelegtem Orchestersatz, der freitonale Momente aufweist, sich letztlich aber an tonalen Zentren orientiert.

Die brutalen Momente 'Vergewaltigung', 'Mord' und 'Hinrichtung' entfallen im Libretto. Sie ereignen sich quasi hinter der Bühne und schaffen so Raum für eine Fokussierung auf die psy-

47 Literarische Verarbeitungen erfolgten z.B. durch Marie Henri Beyle (Stendhal) und Alexandre Dumas d.Ä.. Antonin Artaud brachte die Tragödie auf die Theaterbühne. Zu Opern ließen sich u.a. Ludomir Rozyccki und Alberto Ginastera inspirieren.

chische Befindlichkeit der Personen. Die Musik reagiert auf diese Konzeption, indem sie ihrerseits eher zu einer Dämpfung als zu einer Steigerung der Brutalität des Stoffes beiträgt. Die Tragödie verliert dadurch allerdings keinen Funken an Intensität.

Goldschmidt gehörte mit *Beatrice Cenci* zu den insgesamt vier Preisgewinnern. Keine der prämierten Opern wurde jedoch im Rahmen des Festivals aufgeführt. Warum? Als die Juroren nach dem Auswahlverfahren erfuhren, welche Komponisten sich hinter den anonym eingereichten Opernkompositionen verbargen, waren sie mit ihrer Entscheidung nicht mehr einverstanden.

Goldschmidt erinnert sich an die Fassungslosigkeit der Jury, als sie erfuhr, wem sie die Preise zugesprochen hatte:

„Alan Bush⁴⁸ - ein Kommunist; Karl Rankl⁴⁹ - ein reichlich unbeliebter Mann, der mit Lambert [einem Jurymitglied] auf Kriegsfuß stand; Goldschmidt - ich hatte einige ernste Auseinandersetzungen mit [dem BBC Redakteur] Stewart Wilson bezüglich meiner Dirigierweise gehabt; und Arthur Benjamin⁵⁰ - er kam aus Australien, also wenigstens aus dem Commonwealth. Die Ergebnisse waren aus patriotischer Sicht also nicht gerade erfreulich.“⁵¹

Gut vierzig Jahre vergingen bis Goldschmidts *Cenci*-Vertonung zur szenischen Uraufführung gelangte. Im September 1994 fand am Landestheater Magdeburg die Premiere statt. Ein Ereignis von kulturpolitischer Bedeutung, wie der Magdeburger Generalmusikdirektor Mathias Husmann meint: „Vier Jahre nach Beendigung des Kalten Krieges wird in Deutschland eine

48 Bush wurde für seine Oper *Wat Tyler* ausgezeichnet.

49 Prämiert wurde Rankls *Deirdre of the Sorrows*.

50 Die Jury zeichnete Benjamins *The Tale of two Cities* aus.

51 Goldschmidt 1994, S. 72.

Oper uraufgeführt, die vier Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges in London geschrieben wurde. Komponist ist ein (...) Hamburger, der 1935 vor dem nationalsozialistischen Rassenwahn nach England emigrierte. Die Stadt der Uraufführung wurde 1945 von englischen Bomben zerstört. Heute drehen sich einhundert Baukräne über der neuernannten Landeshauptstadt, deren Name seit Himmelfahrt 1994 zum Synonym des auferstehenden Rechtsradikalismus geworden ist.

In dieser geschichtsträchtigen, gesamtdeutsch gesehen zweiten Nachkriegssituation beginnen verdorrte Wurzeln der Musikentwicklung wieder zu treiben, versiegte Quellen der Musiktradition wieder zu sprudeln. Die Oper *Beatrice Cenci* von Berthold Goldschmidt ist jung wie am Tag ihrer Entstehung - vielleicht (...) sogar jünger. (...)

Musikalische Substanz, geistige Disziplin, handwerkliche Qualität und ein natürliches Bekenntnis zur Tradition setzen Maßstäbe jenseits aller Moden und zwingen zur kritischen Betrachtung der Gegenwart. (...)

Als Werk eines Musikers, der die Oper von innen heraus - als Kunstgattung wie als Kunstbetrieb kannte, bevor er selber eine Oper schrieb (...), hat *Beatrice Cenci* alle Voraussetzungen, Eingang in den Repertoirekanon zu finden (...).⁵²

Solch positive Worte waren in den fünfziger Jahren nicht zu vernehmen. Die im Zusammenhang mit *Beatrice Cenci* erfahrene Ablehnung in England trug dazu bei, daß Goldschmidt um 1958 für fast 25 Jahre kompositorisch verstummte. Während dieser Zeit setzte er sich zunehmend als Dirigent führender britischer Orchester durch und trat besonders für das Werk Gustav Mahlers ein.

52 Husmann 1994, o.S.

Das erneute Komponieren ab Anfang der achtziger Jahre war eng verbunden mit der gleichzeitig einsetzenden Wiederentdeckung Berthold Goldschmidts.⁵³

Zum einen entdeckte die sich zu dieser Zeit langsam entwickelnde Exilmusikforschung Goldschmidt als einen sich lebhaft erinnernden Zeitzeugen und erkannte die Bedeutung seiner Kompositionen. Der englische Dirigent und Musikwissenschaftler Bernard Keffe sowie der ehemalige Verlagsdirektor für Neue Musik von Boosey & Hawkes in London, David Drew, waren entscheidend an der Wiederentdeckung des *Gewaltigen Hahnrei* beteiligt, die die Initialzündung für das Comeback des hochbetagten Komponisten gab.

Zum anderen begannen Musikerinnen und Musiker, wie Simon Rattle, Kolja Lessing und das Mandelring-Quartett, Goldschmidts Werke zu entdecken und aufzuführen. Die Plattenindustrie zog nach. Goldschmidt als Medienstar der Klassikszene!?

Auf die Frage, ob er die plötzliche Berühmtheit genießt, antwortete Goldschmidt gegen Ende des Jahres 1995: „Ich fühle Genugtuung, auch Überraschung und eine grosse Freude, die [allerdings] etwas gedämpft wird durch die Tatsache, daß ich das wohl nicht mehr lange genießen kann. Berühmt sein ist auch ein hartes Stück Arbeit.“⁵⁴

Im vergangenen Jahr, im Oktober 1996, starb Berthold Goldschmidt in London im Alter von 93 Jahren.⁵⁵ Ihm, dem vergessenen und wiederentdeckten Musiker und Komponisten, ist die durch das Oldenburger Seminar für Jüdische Studien unter-

53 1982/83 entstand als erstes Werk nach der Kompositionspause das *Klarinettenquartett*.

54 Goldschmidt 1995. In: Wagner 1995, S. 39.

55 Goldschmidt starb am 17. Oktober 1996 in seiner Londoner Wohnung, in die er wenige Monate nach seiner Flucht aus Deutschland gezogen war.

stützte Ausstellung gewidmet, die sich als eine Annäherung an sein Leben und sein Werk versteht.

Mit folgenden Gedanken beende ich die 'Reise auf den Spuren Berthold Goldschmidts'.

In seiner Ansprache zum Hamburger Gedenkkonzert an Berthold Goldschmidt fragte der Musikwissenschaftler und Exilmusikexperte Peter Petersen, welche Rolle der Komponist und Dirigent gespielt hätte, wenn die Nazis nicht gekommen wären. Und er antwortete: „Diese Frage zu stellen ist zugleich müßig und unausweichlich.

Sie ist müßig, weil Prognosen über den Werdegang eines Künstlers grundsätzlich nicht möglich sind.

Sie ist unausweichlich, weil das Verständnis des künstlerischen Schaffens und seiner Krisen nur vor dem Horizont einer so übermächtig katastrophischen Zeit möglich ist.“⁵⁶

Auch wenn das Rad der Geschichte nicht zurückzudrehen ist, gilt es, die Vergangenheit in der Gegenwart nicht aus dem Auge zu verlieren.

Insofern ist es unerlässlich, daß Musik, wie die im Anschluß zu hörende Kammermusik, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist, heute Beachtung findet.

In diesem Sinn begrüße und unterstütze ich die gegenwärtige 'Goldschmidt-Renaissance'. Bleibt zu hoffen, daß die Wiederentdeckung des Gesamtwerkes Berthold Goldschmidts nicht zu einer rein kommerziellen Modeerscheinung verkommt, sondern daß sich eine langfristige direkte und indirekte Bereicherung des Musiklebens einstellt.

56 Petersen 1996, S. 41.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- BOHN, Ulrich: Rundfunkbericht über Berthold Goldschmidts *Beatrice Cenci*. Radio Bremen, 8. Januar 1996 [Manuskript des Sendebeitrags].
- BUSCH, Barbara: Berthold Goldschmidts Oper *Der gewaltige Hahnrei*. Hamburg: Universität Hamburg 1996 [unveröffentlichtes Manuskript der Magisterarbeit].
- CSAMPAL, Attila und HOLLAND, Dietmar (Hg.): Alban Berg *Wozzeck*. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbeck bei Hamburg 1985.
- DAEMMRICH, Horst und DAEMMRICH, Ingrid: Stichwort „Ehebruch“. In: dies.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen 1987, S. 104-109.
- DÜMLING, Albrecht: Gegenwart des Vergangenen. Berthold Goldschmidt, Komponist der Oper *Der gewaltige Hahnrei*. In: *Der Tagesspiegel*, 1.12.1992.
- FRENZEL, Elisabeth: Stichwort „Gattenehre“. In: dies.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 3. überarbeitete und erw. Aufl.: Stuttgart 1988, S. 219-238.
- GOLDSCHMIDT, Berthold: Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London, hrsg. v. Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel 1994 [Verdrängte Musik; Bd. 10].
- GOLDSCHMIDT, Berthold und WOHLFAHRT, H. Th.: Das Interview. Berthold Goldschmidt. In: *Das Opernglas*, 15, Juni 1994, S. 30-36.
- HUSMANN, Mathias: Generalmusikdirektor Mathias Husmann zur szenischen Uraufführung von *Beatrice Cenci* von Berthold Goldschmidt. In: Berthold Goldschmidt: *Bea-*

trice Cenci (Szenische Uraufführung; Dirigent Mathias Husmann; Regie Max K. Hoffmann), Magdeburg: Theater der Landeshauptstadt, 10. September 1994, Programmheft.

LEICHTENTRITT, Hugo: Das 58. Tonkünstlerfest in Schwerin. In: *Die Musik* 20, 1928, S.734-741.

PETERSEN, Peter: Berthold Goldschmidt 1903-1996. Ansprache zum Gedenkkonzert in der Freien Akademie der Künste in Hamburg am 14. Januar 1997. In: Informationsblatt Nr. 20, hrsg. v. Musik von unten e.V. Dezember 1996, S. 40-42.

PETERSEN, Peter und WINTER, Hans-Gerd: Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur „Literaturoper“, in: Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Peter Petersen und Hans-Gerd Winter. Frankfurt am Main 1997.

RAAB HANSEN, Jutta: NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur. Hamburg 1996.

STRUCK, Michael: Berthold Goldschmidts Orchesterwerke. In: Berthold Goldschmidt, hrsg. v. Silke Hilger und Winfried Jacobs in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berthold-Goldschmidt-Archiv, Bonn: Boosey & Hawkes 1996, S. 15-38.

STEWART, Andrew: In from the cold. Recognition at last. In: *Opera Now*, April 1994, S. 30f.

UNIVERSAL EDITION: Werbeprospekt der Universal Edition für die im Druck erschienenen Kompositionen Berthold Goldschmidts. Wien um 1929.

VOGELANG, Konrad: Dokumentation zur Oper *Wozzeck* von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925 - 1932. Laaber 1977.

WAGNER, Reinmar: Berthold Goldschmidt, letzter Vertreter einer vergessenen Komponistengeneration. „Wie ein Fluß, der eine Weile unterirdisch verlaufen ist ...“. In: *Musik & Theater*, Dezember 1995, S. 39.

