

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

herausgegeben von
Friedrich W. Busch und Hans-Joachim Wätjen

In der Reihe *Oldenburger Universitätsreden* werden unveröffentlichte Vorträge und kürzere wissenschaftliche Abhandlungen Oldenburger Wissenschaftler und Gäste der Universität sowie Reden und Ansprachen, die aus aktuellem Anlass gehalten werden, publiziert.

Die *Oldenburger Universitätsreden* werden seit 1986 herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich W. Busch, Fakultät I Erziehungs- und Bildungswissenschaften, und – bis zur Nummer 124 – vom Ltd. Bibliotheksdirektor Hermann Havekost, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität.

Die Veröffentlichungen stellen keine Meinungsäußerung der Universität Oldenburg dar. Für die inhaltlichen Aussagen tragen die jeweiligen Autorinnen und Autoren die Verantwortung.

Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Friedrich W. Busch
Fakultät I Erziehungs- und
Bildungswissenschaften
Postfach 25 03
26111 Oldenburg
Telefon: 0441/798-4909
Telefax: 0441/798-2325
e-mail:
friedrich.busch@uni-oldenburg.de

Ltd. Bibl. Dir. Hans-Joachim Wätjen
Bibliotheks- und Informationssystem
der Universität Oldenburg
Postfach 25 41
26015 Oldenburg
Telefon: 0441/798-4000
Telefax: 0441/798-4040
e-mail:
waetjen@bis.uni-oldenburg.de

Redaktionsanschrift:

Oldenburger Universitätsreden
Bibliotheks- und Informationssystem
der Universität Oldenburg
z.H. Frau Barbara Šíp
Postfach 25 41
26015 Oldenburg
Telefon: 0441/798-2261
Telefax: 0441/798-4040
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

Nr. **155**

Barbara Busch

**Felix Mendelssohn Bartholdy
und Berthold Goldschmidt:
Zwei Klassiker ihrer Zeit**

2004

für Markus Busch
mit herzlichem Dank

Inhalt

<i>Vorwort</i>	5
 <i>Barbara Busch</i>	
<i>Ich bin ein kleines, fließendes Gewässer ... Auf den Spuren von Berthold Goldschmidt. Einführung in die Ausstellung „Berthold Goldschmidt. Vergessen und wieder- entdeckt. Annäherung an Leben und Werk“</i>	7
 <i>Barbara Busch</i>	
<i>Berthold Goldschmidt und Felix Mendelssohn Bartholdy: Querverbindungen in ihrem Schaffen</i>	13
 <i>Literatur- und Quellenverzeichnis</i>	31
 <i>Diskographische Hinweise zur Musik von Berthold Goldschmidt</i>	35
 <i>Die Autorin</i>	39

VORWORT

Im Juni 1997 veröffentlichten wir unter dem Titel „Berthold Goldschmidt als Opernkomponist“ die Oldenburger Universitätsrede Nr. 90. Sie enthält den Vortrag – der heutigen Professorin Dr. Barbara Busch – und die Grußworte zur Eröffnung einer Ausstellung im Rahmen der Jüdischen Studien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Mit der Ausstellung zum Thema „Berthold Goldschmidt – vergessen und wiederentdeckt“ wollte die Universität einerseits die Bedeutung des im Dezember 1995 eröffneten Studiengangs „Jüdische Studien“ ins öffentliche Bewusstsein bringen, andererseits aber auch dem musikalischen Schaffen des politisch wie ästhetisch im Deutschland des Nationalsozialismus verdrängten jüdischen Komponisten Berthold Goldschmidt neue Aufmerksamkeit verschaffen. Der damalige Herausgeber der Oldenburger Universitätsreden, Hermann Havekost, schrieb in seinem Vorwort: „So bedeutsam die Veranstaltung (im Kontext der Ausstellungseröffnung) [...] für den Studiengang Jüdische Studien an der Oldenburger Universität war, so interessant könnte es für die regionale wie überregionale Öffentlichkeit sein, das mit der Ausstellung verbundene Anliegen über eine Wanderausstellung näher kennenzulernen.“

Die darin ausgesprochene Erwartung hat sich erfüllt. Die erstmals im Rahmen der Berliner Festwochen 1994 in der Komischen Oper Berlin gezeigte Ausstellung, nach dem Tode Goldschmidts (im Oktober 1996) mit Unterstützung der Universität Oldenburg aktualisiert und neu produziert, konnte inzwischen in Bremen (1997) und Rendsburg (1999), in München (2000) und Erfurt (2001), sowie in Memmingen (2003) und Koblenz (2003) gezeigt werden. Überall fand sie großen öffentlichen Zuspruch. Die Präsentationen in Memmingen

und Koblenz standen zudem im Zeichen der Erinnerung an den 100. Geburtstag von Berthold Goldschmidt (18. Januar 1903 bis 17. Oktober 1996).

Anlass für diese Ausgabe der Oldenburger Universitätsreden ist – neben der erneuten Unterstreichung der Bedeutung der Jüdischen Studien an der Universität Oldenburg – die Erinnerung an den 100. Geburtstag Berthold Goldschmidts, die mit dem Vortrag von Barbara Busch über Querverbindungen im Schaffen von Berthold Goldschmidt und Felix Mendelssohn Bartholdy einen abschließenden Höhepunkt findet.

Felix Mendelssohn Bartholdy zählte zu den Lieblingskomponisten von Berthold Goldschmidt. Vier Generationen trennen die beiden – doch was verbindet sie? Ist es der gemeinsame Geburtsort Hamburg oder die Tatsache, dass sie in Berlin ihre entscheidende musikalische Prägung erfuhren und England zu einem zentralen Schauplatz ihres Wirkens wurde? Ist es ihre Herkunft aus assimilierten jüdischen Familien? Über solche biographischen Ähnlichkeiten hinaus bestehen musikästhetische Parallelen, die sich besonders aus der gemeinsamen Vorliebe für das Werk Johann Sebastian Bachs ergeben. Zudem gilt für beide eine schwankende Wahrnehmung und Bewertung im öffentlichen Musikleben.

Barbara Busch begibt sich auf die Spuren beider Komponisten und zeigt biographische, musikstilistische und rezeptionsgeschichtliche Querverbindungen im Schaffen von Berthold Goldschmidt und Felix Mendelssohn Bartholdy auf.

Den Ausführungen über Goldschmidt und Mendelssohn stellen wir die jeweils bei der Eröffnung der Ausstellung vorgetragene Einführung voran.

BARBARA BUSCH

Ich bin ein kleines, fließendes Gewässer ...
Auf den Spuren von Berthold Goldschmidt.

Einführung in die Ausstellung
„Berthold Goldschmidt. Vergessen und wiederentdeckt.
Annäherung an Leben und Werk“

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?

„Überhaupt nicht, weil Verbitterung selbst zerstörerisch ist.“ (Goldschmidt 2003, 114) „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* am 30. August [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.“ (Goldschmidt 1994, 30f.) „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 versandet und dann wieder zu Tage kommt – aber auf gar keinen Fall ein ‚Bach!‘“ (Goldschmidt 2003, 114)

Die zitierten Worte machen deutlich, dass der Komponist und Dirigent Berthold Goldschmidt die in den 1980er Jahren einsetzende Wiederentdeckung seiner Musik und seiner Person mit einer gewissen Skepsis, aber auch mit liebenswürdigem britischem Understatement und scharfsinnigem Humor verfolgte. Was war geschehen?

Fast zwanzig Jahre lebte Berthold Goldschmidt in Hamburg, wo er vor 100 Jahren am 18. Januar 1903 geboren wurde.¹ Aufgewachsen in einer jüdischen Kaufmannsfamilie, die den Glauben nicht streng praktizierte, gewann das Judentum weder religiöse noch künstlerisch-stilistische Bedeutung für Goldschmidt. Im Elternhaus wurde das Hamburger Musikleben aufmerksam verfolgt. Der Vater erzählte mit Begeisterung von Konzerten, die er unter der Leitung Gustav Mahlers gehört hatte. Goldschmidt selbst besuchte als Schüler neben seinem Klavier- und Harmonielehre-Unterricht Konzerte und lernte hier dank seiner Assistenz beim Organisten der St. Michaelis Kirche besonders das Werk Johann Sebastian Bachs schätzen. Im Herbst 1922 verließ Goldschmidt seine Geburtsstadt um an der Berliner Musikhochschule bei Franz Schreker Komposition zu studieren. Bereits während des Studiums sammelte er Erfahrungen als Kapellmeister und Korrepetitor und gewann 1925 mit seiner *Passacaglia* für Orchester den Mendelssohn-Preis. Wenig später wurde er von der renommierten Universal Edition unter Vertrag genommen. 1932 kam seine erste Oper *Der gewaltige Hahnrei* in Mannheim zur Uraufführung. Goldschmidt zählte zu den „großen Hoffnungen der deutschen Musik“ (Redlich 1956).

Doch mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten änderte sich seine Situation schlagartig. 1935 ging er ins englische Exil nach London. Hier geriet er in Vergessenheit – und dies, obwohl er erfolgreich für die BBC arbeitete und mit *Beatrice Cenci* zu den Preisträgern des Operwettbewerbs gehörte, den der renommierte *Arts Council* aus Anlass des *Festival of Great Britain* ausgeschrieben hatte (vgl. Foreman 2003). Berthold Goldschmidt machte Gustav Mahler in England bekannt –

doch Goldschmidts Name blieb unbekannt. Erst in den späten 1980er Jahren setzte die Wiederentdeckung Berthold Goldschmidts ein.

Vergessen und wiederentdeckt – dies sind jene Schlüsselworte, über die eine Annäherung an das Leben und Werk Berthold Goldschmidts gelingen kann, und mit eben diesem Ziel wurde auch die Ausstellung konzipiert. Die zusammengetragenen Dokumente sind insgesamt sechs Abschnitten zugeordnet, die sich chronologisch an Aufenthaltsorten bzw. Schaffensphasen Goldschmidts orientieren.

Jeder Abschnitt beginnt mit einer Zeittafel, die wesentliche Lebensstationen und bedeutende politische Ereignisse tabellarisch aufführt. Die Dokumente selbst sind durch Äußerungen Goldschmidts und/oder durch kurze Sekundärtexte kommentiert. Aus jedem Abschnitt wurde ein inhaltlich oder optisch besonders interessantes Element ausgewählt und quasi als Überschrift neben die Zeittafel gesetzt. Jede Überschrift bildet gleichzeitig einen Blickfang, der Fragen aufwerfen, Neugierde wecken und damit den Besucher an die Tafel heranholen soll. Antworten bzw. detaillierte Informationen erfolgen innerhalb des gleichen Abschnitts. Sofern es sich um einen schriftlichen Blickfang handelt, ist er in Rot gesetzt; sobald die gleiche Passage im Zusammenhang auftaucht, ist sie auch an dieser Stelle rot hervorgehoben. Alle weiteren Dokumente sind als Schwarzweißreproduktionen präsentiert.

Goldschmidts Oper *Der gewaltige Hahnrei* durchzieht quasi als roter Faden die Ausstellung und ergänzt damit die biographisch-historische Linie. Dabei ist es kein Zufall, dass ausgerechnet sein erstes Bühnenwerk *Der gewaltige Hahnrei* – stellvertretend für sein gesamtes kompositorisches Œuvre – ausgewählt wurde: Goldschmidts Vergessen und seine Wiederentdeckung sind auf das unmittelbarste mit der Aufführungsgeschichte des *Hahnrei* verbunden.

Bereits 1930, also zwei Jahre vor der Uraufführung, hatte kein Geringerer als Carl Ebert ein eindringliches Plädoyer für Goldschmidts *Gewaltigen Hahnrei* formuliert und die musik-

geschichtliche Bedeutung der Komposition mit knappen werk-spezifischen Anmerkungen unterstrichen:

„Ich glaube wirklich, daß dieses Werk zu dem Bedeutendsten gehört, was in den letzten Jahren von jungen Komponisten produziert wurde. Ein glänzendes Buch, ausgesprochene Theaterwirkung, ohne Jazz und ähnliche abgespielte Wirkungen, dafür wirklich dramatisch, und in jeder Beziehung stofflich, wie auch musikalisch zeitgemäß und packend. Wirklich etwas ganz Wichtiges.“ (Ebert 1930)

Doch dieses „ganz Wichtige“ geriet in Vergessenheit. Der ab 1933 einsetzenden politischen Verdrängung des bis dahin durchaus positiv wahrgenommenen Musikers Berthold Goldschmidt folgte seit den fünfziger Jahren vor allem eine ästhetische Verdrängung. Goldschmidts Musik fand in einer Zeit, in der sich das Interesse der musikalischen Öffentlichkeit auf serielle Techniken und elektronische Musik konzentrierte, keine Resonanz. Die Aufmerksamkeit galt der so genannten Avantgarde, aber das breite Spektrum – Schreker, Zemlinsky, Jarnach, der frühe Hindemith und eben Goldschmidt – blieb vergessen (vgl. Feuchtnner 1992). Bis heute zeigt sich indirekt die Ausblendung eines ganzen Kapitels der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts in den Konzertprogrammen und in der musikwissenschaftlichen Literatur. Berthold Goldschmidt wurde wie viele andere auch ein Opfer der politischen und kulturellen Entwicklungen seiner, unserer Zeit.

Eine erneute Rezeption der Kompositionen Goldschmidts setzte zu Beginn der achtziger Jahre ein. Zum einen entdeckte die sich zu dieser Zeit langsam entwickelnde Exilmusikforschung² Goldschmidt als einen sich lebhaft erinnernden Zeitzeugen. Zum anderen begannen Musiker, wie der Dirigent Simon Rattle, das Aurnyn Quartett oder auch der Pianist und Geiger Kolja Lessing, Goldschmidts Werke zu beachten und aufzuführen.

So erfreulich für Goldschmidt seine Wiederentdeckung besonders auch in Deutschland war, so schwierig war ihm ein unvoreingenommener Umgang mit seinem Geburtsland – ein Problem, das er nie verschwiegen hat. Doch „im Anblick der sympathischen Allgegenwart des immer wieder durch kleine, improvisierte Reden sein Erstaunen und seine Freude zum Ausdruck bringenden vitalen [alten Mannes]“ ging es leicht unter (Zondergeld 1994, 341).

Ein weiteres Problem: Goldschmidts souverän-charmante Art im Umgang mit Künstlern und Publikum sowie die für das breite Publikum relativ leicht zu rezipierende Musik eines aus Deutschland vertriebenen Komponisten ließen Musikkritiker vielfach nur mit einer gewissen Befangenheit schreiben und lenkten von der Musik und einer intensiven Auseinandersetzung mit ihr allzu leicht ab.

Die Gefahr ist, dass nun – da Goldschmidt nicht mehr als Anwalt seiner Musik auftreten kann – seine Kompositionen erneut in Vergessenheit geraten. Umso wichtiger war und ist die Arbeit sowohl von Interpreten und Wissenschaftlern als auch von Festivals und Institutionen, die sich des Schaffens von Goldschmidt annehmen. Ihr Engagement kann dazu beitragen, dass die Wiederentdeckung des Gesamtwerks von Berthold Goldschmidt nicht zu einer flüchtigen Modeerscheinung verkommt, sondern dass sich eine langfristige direkte und indirekte Bereicherung des Kulturlebens einstellt.

Vielleicht kann auch die Ausstellung „Berthold Goldschmidt. Vergessen und wiederentdeckt. Annäherung an Leben und Werk“ dazu beitragen, dass Goldschmidts Bühnenwerke vermehrt inszeniert werden und sein gesamtes Schaffen dauerhaft Gehör findet.

BARBARA BUSCH

*Berthold Goldschmidt und
Felix Mendelssohn Bartholdy:
Querverbindungen in ihrem Schaffen*

„Ich wurde 1903 geboren [...] Verdi war gerade mal eben tot. Ich habe die Musik verschwinden sehen in Elektronik, Viertel-tönen, radikalen Formexperimenten und – heute – [erlebe ich] die Wiederentdeckung der anderen Seite, zu der ich mich auch zähle. Es hat katastrophale Zeiten gegeben, Sturzbäche, in die man mit der Überzeugung eintauchte, niemals wiederzukehren. Ich war einmal radikal, ich gehörte zur ‚Vorhut‘. Nun werde ich als ‚Nachhut‘ angesehen – aber es gibt kein Vor ohne ein Zurück, und ich glaube, die Leute fangen endlich an, das zu begreifen.“ (Goldschmidt 2003, 93f.)

Mit diesen Worten umriss der Komponist und Dirigent Berthold Goldschmidt zu Beginn der 1990er Jahre treffend seine persönliche Situation, und er verwies gleichzeitig auf den Umstand, dass es einen einheitlichen Epochenstil des 20. Jahrhunderts nicht geben kann. Zu vielfältig, zu heterogen sind die stilistischen Ausprägungen und zu modeabhängig ist die Rezeption.

In der Biographie Berthold Goldschmidts spiegelt sich der Einfluss von Moden und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen auf die Rezeption seines Schaffens eindrücklich wider. Eine vergleichbare Situation ist für Felix Mendelssohn Bartholdy zu konstatieren, der zu Berthold Goldschmidts Lieblingskomponisten zählte. Diese Vorliebe des 1903 geborenen Musikers mag in den zahlreichen Parallelen wurzeln, die bei-der Leben und Werk aufweisen.

Im Abstand von fast einem Jahrhundert verbindet sie ihr gemeinsamer Geburtsort Hamburg ebenso wie die Tatsache, dass sie in Berlin ihre entscheidende musikalische Prägung erfuhren und England zu einem zentralen Schauplatz ihres Wirkens wurde. Beide wuchsen in assimilierten jüdischen Familien auf, entfernten sich weitestgehend vom Judentum, ohne dieses jedoch gänzlich zu leugnen. Musikästhetische Parallelen ergeben sich besonders aus der gemeinsamen Vorliebe für das Œuvre Johann Sebastian Bachs: So sind das kontrapunktische Denken und die besondere Beachtung der melodischen Linie sowohl für Mendelssohns als auch für Goldschmidts Musiksprache paradigmatisch. Schließlich ist es ihre schwankende rezeptionsgeschichtliche Bedeutung, die – für beide gleichermaßen – in der Zeit des nationalsozialistischen Terrors einen Tiefpunkt erreichte.

Im Folgenden begeben mich auf die Spuren von Felix Mendelssohn Bartholdy und Berthold Goldschmidt, um jene biographischen, musikstilistischen und rezeptionsgeschichtlichen Querverbindungen im Schaffen beider Musiker zu erhellen. Dabei werde ich die biographischen Momente zugunsten der musikästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekte nur am Rande erwähnen.³

Während Felix Mendelssohn Bartholdy nur seine ersten zwei Lebensjahre in Hamburg verbrachte, wohnte Berthold Goldschmidt knapp zwanzig Jahre in der Hansestadt. Geboren am 18. Januar 1903 wuchs er in einer jüdischen Kaufmannsfamilie auf, die den Glauben aber ebenso wenig streng wie Jahrzehnte zuvor die Familie Mendelssohn praktizierte. Vergleichbar mit Mendelssohn gewann das Judentum für Goldschmidt weder religiöse noch tief greifende künstlerisch-stilistische Bedeutung. Gleichwohl wurde es Teil seiner Identität. Auf die Frage, welche Relevanz es für ihn habe, Jude zu sein, antwortete Goldschmidt 1988 dezidiert:

„Keine religiöse, aber [es ist] eine moralische Verpflichtung. Ich bin kein gläubiger Jude. Ich stehe überhaupt keiner Religi-

on nahe, denn ich bin Atheist. Aber mir war es immer sehr unangenehm, wenn ich hören musste, dass ein Jude als Verbrecher oder Betrüger festgenommen worden war. [...] Zu sagen, dass der Messias kommen wird, ist Volksverführung. Der hätte schon lange da sein müssen und ist nicht gekommen. Er wird auch in Zukunft nicht kommen. [...] Die Vorstellung vom Messias entspricht dem Führerprinzip. Das kann nur in einem Debakel enden.“ (Goldschmidt 2003, 109f.)⁴

Diese „moralische Verpflichtung“ dürfte auch dazu beigetragen haben, dass Goldschmidt zu keinem Zeitpunkt einen Hehl aus seiner Herkunft gemacht hat:

„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 habe ihn auch nicht angliert. Ich bin so wie ich bin, [als] ein Jude geboren und geblieben, und nicht fanatisch geworden, nach keiner Richtung hin.“ Goldschmidt 2003, 108)

Wenngleich sich Felix Mendelssohn so kaum geäußert haben dürfte, scheint mir seine Glaubenshaltung dennoch derjenigen Goldschmidts verwandt. So gehörten Mendelssohns Eltern zum assimilierten deutsch-jüdischen Großbürgertum, die den Weg der Assimilation so weit gingen, dass sie ihre Kinder protestantisch taufen ließen. Felix' Großvater Moses Mendelssohn, der große jüdische Philosoph, hatte gemeinsam mit Gotthold Ephraim Lessing diesen Weg der Assimilation vorbereitet, indem er sich im Zuge der Aufklärung für die Gleichberechtigung aller Religionen einsetzte. Mit der Vorstellung eines konfessionsübergreifenden Deismus⁵ hatten sie sich bereit erklärt, an der christlichen Mehrheitsgesellschaft teilzunehmen. Während Moses Mendelssohn in seiner Person Aufklärung und traditionelles Judentum noch miteinander hatte verknüpfen können, fiel dies den nachfolgenden Generationen schwer. Felix' Onkel Jakob Salomon war es schließlich, der der Familie Mendelssohn nahe legte, ihren Namen gegen den Na-

men Bartholdy zu tauschen. Die Eltern folgten dem Rat und empfahlen dem Sohn, es ihnen gleich zu tun: 1830 schreibt ihm der Vater:

„Du kannst und darfst nicht Felix Mendelssohn heißen. Du musst Dich also Felix Bartholdy nennen. Einen christlichen Mendelssohn gibt es so wenig wie einen jüdischen Konfuzius. Heißt Du Mendelssohn, so bist Du eo ipso ein Jude, und das taugt Dir nicht, schon allein weil es nicht wahr ist.“ (Abraham Mendelssohn, zit. n. R.H./Die Cavallerotti 2003)

Doch trotz des gelebten protestantischen Glaubens identifizierte sich Felix Mendelssohn durchaus auch „mit den Kämpfen und Schicksalen des europäischen Judentums“ (Werner 1961, Sp. 60). Zudem wusste er, dass die ihn umgebende christliche Gesellschaft nicht bereit war, Juden – ob getauft oder ungetauft – gleichrangig aufzunehmen. Felix Mendelssohn wollte die Tradition seiner Familie und seine damit verbundene Identität nicht preisgeben. Schließlich kam es auf Grund des familiären Drucks zu der Übereinkunft, beide Namen gleichberechtigt zu nennen; zu weiteren Konzessionen war er, Felix Mendelssohn Bartholdy, nicht bereit.

Was mag Goldschmidt an Mendelssohns Musik so fasziniert haben? Ein Hinweis auf seine Gedanken, die er in der Zusammenarbeit mit Interpreten äußerte, gibt hier Aufschluss. So legte er bei der Interpretation seines *Scherzo* für Klavier größten Wert auf einen „huschend leichten Charakter“, den er mit den Worten „wie bei Mendelssohn“ umschrieb (Lessing 2003, 2). Ein klingender Vergleich von Goldschmidts *Scherzo* für Klavier mit dem Beginn von Mendelssohns *Ouvertüre* op. 21 *Ein Sommernachtstraum* sowie mit einer Passage aus Goldschmidts *Ouvertüre* op. 6 *Komödie der Irrungen* kann exemplarisch diesen Aspekt der musikästhetischen Verwandtschaft beider Komponisten belegen.

Angeregt von einer Aufführung der *Comedy of Errors* von William Shakespeare hatte Goldschmidt zur Silberhochzeit

seiner Eltern die Ouvertüre *Komödie der Irrungen* geschrieben; sie wurde 1928 uraufgeführt und avancierte schnell zum Aufführungs-Spitzenreiter seiner frühen Werke. Zu gleichem Anlass – zur Silberhochzeit seiner Eltern – hatte Mendelssohn übrigens das Liederspiel *Die Heimkehr aus der Fremde* op. 89 komponiert.

Musikästhetische Parallelen im Schaffen Goldschmidts und Mendelssohns lassen sich auch in der Gattung des Charakterstückes für Klavier entdecken, wenngleich Goldschmidt im Gegensatz zu Mendelssohn hierzu nur vereinzelt Beiträge geliefert hat. Goldschmidts Miniatur *From the ballet* schlägt bewusst oder unbewusst gleich in dreifacher Hinsicht eine Brücke zum Schaffen Mendelssohns: Mit seiner liedhaften, dreiteiligen Anlage ruft Goldschmidts Charakterstück Mendelssohns *Lieder ohne Worte* in Erinnerung; der Mittelteil weist wiederum den „huschenden“ Bewegungscharakter auf, und der umrahmende A-Teil deutet in seiner polyphonen Anlage auf Goldschmidts intensive Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach hin, die auch für Mendelssohns Stilistik charakteristisch ist.

Die gemeinsame Vorliebe für das Schaffen von Johann Sebastian Bach ist ein ergiebiger Ansatzpunkt für die Beleuchtung von Querverbindungen im Leben und Werk von Mendelssohn und Goldschmidt. Bereits früh nahm Bachs *Wohltemperiertes Klavier* für beide eine zentrale Stellung in ihrer musikalischen Ausbildung ein: So erhielt Felix Mendelssohn seinen ersten Klavierunterricht von seiner Mutter, die als begeisterte Bach-Anhängerin das *Wohltemperierte Klavier* zur Grundlage der pianistischen Ausbildung nahm (vgl. Ehrle 1983, 5f.). Später war es das Verdienst von Karl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie, Mendelssohn über das *Wohltemperierte Klavier* hinaus mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs und dem weiterer Komponisten der Vergangenheit vertraut gemacht zu haben (vgl. Worbs 2000, 23f.). Auch das Elternhaus bot entsprechend vielfältige geistige Anregungen,

denn das Berliner Haus der Familie Mendelssohn stellte ein Zentrum des damaligen geistig-kulturellen Lebens dar; Persönlichkeiten wie Hegel, Schleiermacher, Heine und Humboldt zählten zu den Gästen.

Im Gegensatz hierzu ging es in der Hamburger Kaufmannsfamilie Goldschmidt wesentlich familiärer zu. Mit Begeisterung erzählte Goldschmidts musikinteressierter Vater, Besitzer eines Betten-Fachgeschäftes, von Konzerten, die er unter der Leitung Gustav Mahlers⁶ im Hamburger Stadttheater 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, namentlich der *Passacaglia und Fuge c-Moll* für Orgel, entstand seine Bewunderung für die kontrapunktischen Techniken der Bachschen Musik.

Nach diesen konzertanten Hörerlebnissen konzentrierte sich Goldschmidt in seinen Klavierstunden besonders auf Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, das ihn in Ferruccio Busonis kommentierter Ausgabe faszinierte. Zusätzliche und lebenslange Bedeutung gewann dieses Werk für Goldschmidt, als es im Winter 1920/21 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 (vgl. Goldschmidt 2003, 24).

Bewunderung für die Musik Johann Sebastian Bachs steht – durchaus ähnlich wie bei Mendelssohn – als Ausgangspunkt für Goldschmidts Schaffen. Goldschmidts primär linear angelegte Partituren, die der Entwicklung der Einzelstimme Priorität einräumen, nehmen hier ihren Ursprung. Die melodische Entwicklung dominiert vor dem vertikalen Zusammenklang, so

dass der Einzelklang seine Logik aus der Linienführung erhält. Ein frühes Beispiel für Goldschmidts kontrapunktische Vorliebe stellt seine *Passacaglia* für Orchester op. 4 dar; Goldschmidt erhielt für dieses Werk, das er gegen Ende seines Studiums bei Franz Schreker komponiert hatte, 1925 das viel beachtete Mendelssohn-Staatsstipendium.

Der Blick für die horizontale Linie und die Vorliebe für ein gesangliches, melodisches Fortschreiten der Stimmen sind auch für Felix Mendelssohns Personalstilistik typisch. Barocke Satztechniken und Formen – wie die der Fuge – gehören zum selbstverständlichen satztechnischen Vokabular beider Komponisten. In diesem Zusammenhang denke ich an Mendelssohns *Sechs Präludien und Fugen* für Klavier op. 35 oder auch an das fugierte Finale im *Oktett* für Streicher op. 20.

Goldschmidts Umgang mit der Form der Fuge stelle ich anhand seiner *Variationen über eine palästinensische Hirtenweise* für Klavier op. 32 vor. Die Klaviervariationen entstanden im Auftrag von Hans Nathan, der sowohl als Kritiker wie auch als Veranstalter eine wesentliche Rolle im zunehmend isolierten jüdischen Musikleben von Berlin spielte (vgl. Goldschmidt 1994, 5). Sie gehören zu den wenigen erhaltenen Werken, die in der Zeit zwischen Goldschmidts Ausgrenzung aus dem öffentlichen Musikleben in Deutschland 1933 und seiner Flucht 1935 nach England entstanden sind. Ergänzend zu meinen eingangs gemachten Bemerkungen über die geringe künstlerische Bedeutung des Judentums für Goldschmidt ist hier zu bemerken, dass Goldschmidt allein in dieser Zeit kurz vor seiner Flucht Werke schrieb, die *ausschließlich* von jüdischen Themen inspiriert waren.⁸

Für die Klaviervariationen schlug Nathan als Grundidee zwei traditionelle jüdische Melodien vor. Goldschmidt stand dieser Bitte aus den bereits genannten Gründen skeptisch gegenüber:

„Ich wies ihn [Nathan] darauf hin, dass solche Themen nie typisch für meine Musik gewesen seien und dass ein musikalisches Idiom, wie man es vor allem von Ernest Bloch her kannte, meinem eigenen fremd sei, freute mich aber dennoch, am

nächsten Tag von ihm die Niederschrift zweier palästinensisch-jüdischer Melodien ohne Text und Harmonien zu erhalten.“ (Goldschmidt 1994, 5f.)

Entstanden ist ein Variationswerk, das in einer großen Schlussfuge mündet. An ihr Ende fügte Goldschmidt eine Reprise des Eingangsthemas, die jedoch mehrfach jäh unterbrochen, ja, die geradezu zerschlagen wird (vgl. Lessing 1999, 149).

Es liegt nahe, die „Zerschlagung“ des Themas mit Goldschmidts Biographie in Zusammenhang zu bringen. Als Adolf Hitler im Januar 1933 vom Reichspräsidenten Paul von Hindenburg zum Reichskanzler ernannt wurde und damit die Machtübernahme der Nationalsozialisten vollzogen war, zerschlugen sich für Goldschmidt in Deutschland alle persönlichen und beruflichen Perspektiven. Er verlor seine Stellung als musikalischer Berater Carl Eberts an der Städtischen Oper Berlin, er musste seine Dirigententätigkeit beim Rundfunk aufgeben und seine Werke wurden als die eines jüdischen Komponisten nicht mehr aufgeführt. Goldschmidts in Deutschland hoffnungsvoll begonnene Musikerkarriere wurde zerschlagen. Wiederum lassen sich Querverbindungen zwischen Goldschmidt und Mendelssohn herstellen. Hundert Jahre vor Goldschmidt hatte auch Mendelssohn berufliche Einschränkungen aufgrund seiner jüdischen Herkunft und der antisemitischen Haltung seiner Umwelt in Kauf nehmen müssen. Als er sich in Berlin um die Stelle des Direktors der Singakademie bewarb, unterlag er seinem Rivalen Rungenhagen nicht nur aus Altersgründen, sondern auch, weil man das christlich ausgerichtete Institut nicht in die Hände eines „jüdisch-protestantischen“ Bürgers geben wollte (Werner 1961, Sp. 70f.).

Darüber hinaus ist auch bei Mendelssohn der Einfluss persönlichen Erlebens auf das eigene Komponieren charakteristisch; Außermusikalisches wird zu einem wichtigen Auslöser des kompositorischen Schaffens. Gerade Mendelssohns Overtüren belegen eindrücklich seine Fähigkeit, außermusikalische

Eindrücke, Reiseimpressionen, Naturstimmungen und Leseerlebnisse in Klang zu verwandeln. In Erinnerung rufe ich Mendelssohns Ouvertüre *Die Hebriden*, die Goldschmidt sehr schätzte.

Auffällig ist, dass sowohl Mendelssohn als auch Goldschmidt mit bzw. in einem Streichquartett auf den Tod ihrer Schwester reagierten. Beide verband eine enge geschwisterliche Beziehung. Als Fanny Hensel im Mai 1847 starb, schlug sich Felix' Bestürzung über ihren Tod in dem von düsterer Verzweiflung geprägten *Streichquartett f-Moll* op. 80 nieder (vgl. Klein 1997).

Goldschmidts Schwester Ruth war im Juni 1935 gestorben. Ihr Verlust fand Eingang in Goldschmidts zweites Streichquartett, das er 1936 unmittelbar nach seiner Exilierung in London komponierte. Der 3. Satz dieses Streichquartetts ist eine Folia, die Goldschmidt als Elegy, als Klagegesang bezeichnete:

„Der dritte Satz“ – so Goldschmidt – „ist eine Elegie auf das, was in Deutschland bereits geschehen war. Ich hatte bereits zwei Vettern im KZ verloren, außerdem war meine Schwester kurz vorher – unter der vernachlässigenden Pflege einer Nazi-Krankenschwester – eines ‚natürlichen‘ Todes gestorben.“ (Goldschmidt zit. n. Struck 1990, 7)

Der elegische Charakter ergibt sich aus dem Festhalten an einer 71mal wiederholten Folge der drei Noten E, A und Gis, wobei die Seufzergeste A, Gis wiederum direkt auf die musikalische Rhetorik des Barock zurückverweist.

Den musikstilistischen Vergleich schließe ich mit einem Blick auf die Gattung des Solokonzertes ab. Ähnlich wie Mendelssohn lässt Goldschmidt in seinen insgesamt drei Konzerten die Soloinstrumente im Kopfsatz sofort – also ohne ein langes Eingangs-Tutti – beginnen: Eine dramaturgisch-formale Entscheidung, die seit Mendelssohns *Konzert für Violine und Orchester e-Moll* op. 64 bestens bekannt ist.

Nach diesen exemplarischen musikalischen Vergleichen geht es nun um das weite Feld der rezeptionsgeschichtlichen Querverbindungen. Hier beschränke ich mich auf den Aspekt der Rezeption beider Musiker in England.

Im 18. Jahrhundert hatte mit Georg Friedrich Händel eine Integration deutscher Musiker in das englische Kulturleben eingesetzt, die sich bis in das 19. Jahrhundert hinein besonders mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Louis Spohr und später Johannes Brahms fortsetzte und nicht in Frage gestellt wurde. Für Felix Mendelssohn war England ein beliebtes Reiseziel, das er insgesamt zehnmal als Dirigent und Komponist wählte. Anders als in Paris, wo 1831 sein *Sommernachtstraum* und die *Reformationssymphonie* durchgefallen waren, wurde er im darauffolgenden Jahr in London mit offenen Armen empfangen: Das *Klavierkonzert g-Moll op. 25* und die *Hebriden-Ouvertüre* fanden ebenso großen Anklang wie auch seine Kunst als Organist und Improvisator in der St. Paul's Cathedral bewundert wurde. In England erfuhr er zeitlebens Anerkennung – und zwar noch bevor dies in Deutschland offiziell in Form der Mitgliedschaft in der Berliner Kunstakademie geschah (vgl. Werner 1961, Sp. 69f.).

Mendelssohns sofortiger Integration in das englische Kulturleben steht Goldschmidts lebenslange Isolation – trotz Annahme der britischen Staatsbürgerschaft 1947 – gegenüber. Als Berthold Goldschmidt 1935 London erreichte, wo er bis zu seinem Tod am 17. Oktober 1996 lebte, hatte sich in England im Zuge des aufkommenden musikalischen Nationalismus die einstige „Verehrung deutscher Musik“ (Levi 1994, 192) bereits in eine „Reaktion gegen die jahrelange Vorherrschaft deutscher Musik“ (Levi 1994, 193) gewandelt. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Weg von Ralph Vaughan Williams, der 1897 bei Max Bruch in Berlin studierte, dann aber 1908 noch Instrumentationsstudien bei Maurice Ravel folgen ließ, „um sich von den übermäßig deutschen Einflüssen zu befreien“ (Levi 1994, 193). Umso bemerkenswerter ist es, dass Ralph Vaughan Williams der einzige renommierte britische

Komponist war, der sich dezidiert für Exilkomponisten wie Berthold Goldschmidt oder Franz Reizenstein engagiert hat.

Während sich die BBC in den dreißiger Jahren durchaus für die kontinentale zeitgenössische Musik einsetzte, gab es andere einflussreiche Stimmen, die eine ernsthafte Auseinandersetzung negierten und sich in polemischen Äußerungen verloren, wie beispielsweise Constant Lambert, der später auch Goldschmidts in England komponierte (und sogar preisgekrönte) Oper *Beatrice Cenci* ablehnte: In seiner unsachgemäßen kritischen Einschätzung der zeitgenössischen Musik behauptete Lambert in Anlehnung an eine Auffassung des Musikologen Cecil Gray, dass Sibelius der einzige Komponist sei, dessen Werk zukunftsweisend sei. Das Zwölftonsystem attackierte Lambert mit „seinen monotonen Umkehrungen und mathematischen Verzerrungen“ als „akademischer als die schlimmste Kapellmeistermusik der alten Schule“. Zugleich lehnte er die Sprache Paul Hindemiths mit ihrer „leblosen und monotonen Rhythmik und ihrer atonalen Verjazzung von Bachs Nähmaschinenkontrapunkt“ ab (Lambert zit. n. Levi 1992, 194).

1935 gelang dem 32-jährigen Goldschmidt, der sich als Sozialdemokrat verstand und der gerade angefangen hatte, sich im öffentlichen Musikleben zu etablieren, die Flucht aus Deutschland. Er ging nach London. Doch in dem skizzierten Klima von „Indifferenz und ausgesprochener Feindseligkeit“ (Levi 1994, 194) konnte Goldschmidt jahrzehntelang nicht an ein Anknüpfen an die in Deutschland begonnene Musikerkarriere denken. Zwar entstanden zunächst noch viele Kompositionen, doch seine Versuche, im britischen Musikleben Fuß zu fassen, scheiterten. Seine Musik fand in den Jahren nach 1950 immer weniger Resonanz. Von dieser Verdrängung betroffen war – und ist – auch seine zweite Oper *Beatrice Cenci*, deren Libretto auf Percy Bysshe Shelleys Tragödie *The Cenci* basiert. Mit einem Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte dieser Oper wird der Prozess der Isolation Goldschmidts in England nachvollziehbar.

Bereits 1948 hatte Goldschmidt eine Hörspielmusik zu Shelleys Drama komponiert. Als er erfuhr, dass das britische ‚Arts Council‘ einen Opernwettbewerb anlässlich des ‚Festival of Britain 1951‘ ausgeschrieben und den Gewinnern Aufführungsmöglichkeiten ihrer Opern in Aussicht gestellt hatte, entschloss sich Goldschmidt, die Hörspielmusik zu einer Oper auszuweiten. Mit der ästhetischen Prämisse im Kopf, eine ‚Belcanto-Oper‘ zu schreiben, bat Goldschmidt Martin Esslin um die Einrichtung des Librettos. Im April 1950 lag nach nur einjähriger Arbeit die fertige Partitur vor. Entstanden ist eine dreiaktige Oper mit sinfonisch konzipiertem, durchsichtig angelegtem Orchestersatz, der freitonale Momente aufweist, sich letztlich aber an tonalen Zentren orientiert.

Goldschmidt gehörte mit *Beatrice Cenci* zu den insgesamt vier Preisgebern. Keine der prämierten Opern wurde jedoch im Rahmen des Festivals aufgeführt (vgl. Foreman 2003). 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 Bush⁹ – ein Kommunist; Karl Rankl¹⁰ – 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 Benjamin¹¹ – er kam aus Australien, also wenigstens aus dem Commonwealth. Die Ergebnisse waren aus patriotischer Sicht also nicht gerade erfreulich.“ (Goldschmidt 2003, 76)

In den folgenden Jahren kämpfte Goldschmidt vergeblich um die Aufführung seiner zweiten Oper: Die englischen Opernhäuser glänzten durch Desinteresse, die *Metropolitan Opera* nannte wirtschaftliche Schwierigkeiten, und aus Deutschland kam die Kritik, dass bereits das Libretto ungeeignet sei.

Goldschmidt verzweifelte. Im September 1951 schrieb er an den befreundeten Rudolf Bing, der zu dieser Zeit Intendant der *Metropolitan Opera* war: „Oft wünsche ich, ich wäre während des Krieges verschwunden. Die Müdigkeit und die allgemeinen Enttäuschungen sind so groß, dass ich nur noch einen Wunsch habe: Das Ende. Schnell.“ (Goldschmidt 1951)

Bald nach diesen Erlebnissen verstummte Goldschmidt 1958 kompositorisch für fast ein Vierteljahrhundert. Fortan widmete er sich verstärkt dem Dirigieren und trug wesentlich dazu bei, dass in England das Werk Gustav Mahlers bekannt wurde. So leitete er 1960 die erste vollständige britische Wiedergabe der 3. Sinfonie Mahlers, rekonstruierte gemeinsam mit dem Musikwissenschaftler Deryck Cooke Mahlers 10. Sinfonie und führte sie erstmals mit dem London Symphony Orchestra auf. Wer assoziiert hier nicht sofort den Einsatz Mendelssohns für das Schaffen von Johann Sebastian Bach? Doch bleiben wir bei Goldschmidts Erfahrungen in England.

Als Goldschmidt 1996 starb, hatte er 61 Jahre lang in London gelebt. Auch wenn er eine Rückkehr nach Deutschland zu keinem Zeitpunkt in Erwägung gezogen hatte, so blieb er doch zeitlebens ein Exilierter. Er wurde nie wirklich heimisch, weil er sich primär als Komponist begriff, in diesem Metier aber nicht die gewünschte Anerkennung im öffentlichen Musikleben fand, denn hier dominierten stilistische Ideale, denen Goldschmidts Musik nicht entsprach. Neben dieser musikästhetischen Ablehnung seines Schaffens war er zudem als deutscher Exilant Opfer der chauvinistischen Haltung des englischen *Establishments*. Doch der ‚Fall Goldschmidt‘ stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar; auch außerhalb der Musikszene ist dieses Phänomen zu beobachten. Als beispielsweise Elias Canetti, der wie Goldschmidt im Londoner Emigrantenviertel Hampstead lebte, 1981 den Nobelpreis für Literatur erhielt, nahm die britische Presse hiervon kaum Notiz.

Obwohl englischsprachige Lexika Goldschmidt durchaus als „British conductor and composer of German birth“ (Loewenberg 1954, 702) oder als „British conductor and

composer of German origin“ (Cooke 1980, 505) bezeichnen, so dominiert doch bis heute in der Wahrnehmung der britischen Öffentlichkeit Goldschmidts deutsche Herkunft und damit verbunden seine Etikettierung als Exilkomponist.¹² So wurden noch 41 Jahre nach Goldschmidts Annahme der britischen Staatsbürgerschaft Kompositionen von ihm im Rahmen eines Londoner Festivals aufgeführt, das unter dem Namen „Emigrés. A weekend experience“ stattfand. Für die in Deutschland eingeleitete Rezeptionsgeschichte ist Ähnliches zu konstatieren. Hier waren es 1987 die unter dem Motto „Musik aus dem Exil“ stehenden Berliner Festwochen, die die Wiederentdeckung des Komponisten Goldschmidt in Deutschland einleiteten.

In den vielen Interviews, die seit Ende der achtziger Jahre mit Goldschmidt geführt wurden, kristallisierte sich heraus, dass zumindest im hohen Alter die Frage des Exils und die damit verbundene Frage der nationalen Identität für ihn selbst von untergeordneter Bedeutung war. Immer wieder betonte er: „Ich war und bin vor allem Europäer.“ (Goldschmidt 2003, 113) Dies war nicht nur eine höchst diplomatische Antwort, sondern auch eine sehr ehrliche, da er sich weder als Deutscher noch als Engländer identifizieren mochte:

„Ich bin zwar in Deutschland aufgewachsen, aber ich fühle mich nicht als Deutscher. [...] Ich kann diese Wohnung hier in London, wo ich nun bald 60 Jahre lebe, doch nicht als Exil empfinden, das ist meine – Heimat. Andererseits, was heißt ‚Heimat‘? Die größten Eindrücke hatte ich in Berlin. Das größte Vergnügen, geistig und körperlich, hatte ich in Italien, wo ich nur ein paar Wochen war, das will ich also – eine ausgesprochene geistige ‚Heimat‘ nennen. Und in Großbritannien bin ich ganz einfach ‚beheimatet‘ und zahle Steuern.“ (Goldschmidt 2003, 113f.)

Und mit einem Blick in die Vergangenheit erläuterte er, dass er sich weder als deutscher, englischer noch jüdischer Komponist verstand, sondern als europäischer Musiker: „Ich brauche ja nur Bach zu erwähnen, der Vivaldi und das Italienische aufge-

sogen und verarbeitet und zu einer europäischen [...] Musik verwandelt hat.“ (Goldschmidt zit. n. Dümling 1997, 17)

Anhand der *gegensätzlichen* Rezeption Goldschmidts und Mendelssohns wird die unterschiedliche Qualität ihrer Beziehung zu England deutlich. Überblickt man jedoch die gesamte bisherige Rezeption, dann lässt sich – ausgehend von der Musiksprache beider Musiker – auch unter dem Aspekt der Rezeption eine Querverbindung zwischen ihnen herstellen. Meine These lautet, dass sich Goldschmidts und Mendelssohns Personalstilistiken jeweils zwischen zwei Polen bewegen, die die Rezeption ihres Schaffens bis heute maßgeblich und in vergleichbarer Form beeinflusst haben: Goldschmidts kompositorisches Schaffen pendelt zwischen einer rhythmisch und harmonisch sehr geschärften Schreibweise auf der einen Seite und einem Festhalten an tonaler Ordnung und melodischer, gesanglicher Textur auf der anderen Seite. Zwischen diesen beiden Polen, die die Spannweite seiner Ästhetik kennzeichnen und die die personalstilistischen Konstanten darstellen, vollziehen sich ästhetische Modifikationen aufgrund der veränderten Schaffensbedingungen im englischen Exil. Eine Gegenüberstellung der Durchführung aus dem ersten Satz der *Klaversonate* op. 10 mit dem *Farewell Song* aus der Oper *Beatrice Cenci* definiert die Extrempunkte der Stilistik Goldschmidts.

Ein Blick auf das Schaffen von Felix Mendelssohn belegt eine ähnliche ästhetische Breite. In seinen frühen Werken (z.B. Beginn der Ouvertüre *Ein Sommernachtstraum* op. 21 und *Oktett für Streicher* op. 20) verwirklicht Mendelssohn mit geheimnisvoll zirkulierenden Bewegungen und aufwärts strebenden Themen neue Klangvisionen. Diesem der Zeit vorausseilenden Zug steht in seinem späteren Schaffen häufig ein Blick zurück entgegen: Gebändigte Bewegungsabläufe und geglättete harmonische Abläufe (z.B. *Lied ohne Worte* op. 85, Nr. 1 in F-Dur) führen leicht zur Etikettierung mit dem Begriff des Biedermeiers. Vielfach wurde Mendelssohn diese stilistische Rückwendung zum Vorwurf gemacht.

Interessant ist, dass sowohl Mendelssohn als auch Goldschmidt es bewusst vermieden haben, sich mit ihrer Musiksprache ästhetischen Dogmen, einer Schule oder nationalen Gesinnung zu verschreiben. Goldschmidt hat sich hierzu mehrfach explizit geäußert: „Es gibt für mich bis zum heutigen Tag nur eine ‚Tendenz‘: meine eigene Sprache zu sprechen und keinerlei Tendenz zu folgen, keiner elektronischen, keiner Zwölfton- oder sonstigen Tendenz.“ (Goldschmidt zit. n. Dümling 1997, 16) Zugleich waren beide Komponisten beflügelt von einem Klang- und Schönheitsideal, das sich nicht zuletzt in der kalligraphischen, in ihrer Zeit nicht üblichen Schönheit ihrer Manuskripte offenbart. Zwei Auszüge aus Autographen veranschaulichen diese Schönheit der Handschriften beider Komponisten (vgl. die Abbildungen auf den Seiten 36 und 37).

Die skizzierte ästhetische Breite und die scheinbare Schwierigkeit einer klaren stilistischen Zuordnung mögen dazu beigetragen haben, dass bis heute weder über Mendelssohns noch über Goldschmidts Stellung in der Musikgeschichte ein einheitliches Urteil besteht. Genau diese Aspekte machen für mich aber die Auseinandersetzung mit beiden Musikern so spannend und ergiebig. Lassen Sie mich mit einem Gedanken Alfred Einsteins den Vortrag beenden:

„Es versteht sich wohl von selbst, daß wir uns bemühen müssen, ihm [Mendelssohn] die richtige Stellung anzuweisen; die Überschätzung zu vermeiden, die ihm bei Lebzeiten und durch die Generation nach seinem Tode in Deutschland und England zu teil geworden ist, die Unterschätzung, deren Urheber oder Repräsentant Wagner gewesen ist. Sie könnte heute zu einer neuen Überschätzung führen; aber sie wäre wohlthätig, wenn sie zu einer neuen Schätzung oder Wertung Mendelssohns führen würde, auf der Grundlage neuer Kenntnis. Denn er ist heute einer der unbekanntesten Musiker der Vergangenheit.“ (Alfred Einstein zit. n. Köhler 1982, 11)

Es fällt nicht schwer, mit nur wenigen Veränderungen diese Aussage auch für Berthold Goldschmidt gültig zu machen. Die Feiern in diesem Jahr 2003 leisten meines Erachtens einen wesentlichen Beitrag, um nicht nur Felix Mendelssohn, sondern auch Berthold Goldschmidt zu seinem 100. Geburtstag „die richtige Stellung anzuweisen“.

In diesem Sinne danke ich für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen noch spannende musikalische Entdeckungen von zahlreichen Querverbindungen im Schaffen zweier Musiker, die zwar ein Jahrhundert trennt, musikästhetisch und rezeptionsgeschichtlich jedoch viel verbindet.

Anmerkungen

- 1 Detaillierte Informationen zur Biographie Berthold Goldschmidts sowie zur Rezeption seines Schaffens finden sich in Busch 2000.
- 2 Zum Forschungsstand vgl. Heister/Maurer Zenck/Petersen 1993 sowie Petersen 1999.
- 3 Detaillierte Informationen zur Biographie Berthold Goldschmidts finden sich in Busch 2000.
- 4 Diese Äußerungen Goldschmidts sind auf ein Interview zurückzuführen, das Herlinde Koelbl 1988 mit Goldschmidt führte (Koelbl 1998). Im Rahmen der indirekten Autobiographie von Goldschmidt wurden seine Aussagen neu zusammengestellt; hiernach wird Goldschmidt zitiert (Goldschmidt 2003).
- 5 Gottesauffassung der Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts, nach der Gott zwar die Welt erschaffen hat, aber keinen weiteren Einfluss mehr auf sie ausübt.
- 6 Mahler war von 1891 bis 1897 erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater.
- 7 Alfred Sittard, am 4. November 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. März 1942 starb.
- 8 Wer Goldschmidts Streichquartette kennt, erinnert sich in diesem Kontext auch an das *Quartett Nr. 3* aus den Jahren 1988/89. Die traditionelle jüdische Melodie zum Lichterfest Chanukah fand hier als Kontrapunkt Eingang, ohne aber die ausschließliche Inspirationsquelle zu sein.

- 9 Bush wurde für seine Oper *Wat Tyler* ausgezeichnet.
- 10 Prämiert wurde Rankls *Deidre of the Sorrows*.
- 11 Die Jury zeichnete Benjamins *The Tale of two Cities* aus.
- 12 Darüber hinaus ist interessant, dass Goldschmidt bis in die 1980er Jahre in England primär als Dirigent wahrgenommen wurde. Erst Lexika neueren Datums, wie die Neuauflage des Oxford Concise Dictionary of Music (Oxford/New York 1996) nennen das Komponieren als Goldschmidts erste Profession. In dem genannten Lexika heißt es: „Ger.-born composer and conductor (Brit. cit. 1947)“.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Busch, Barbara: Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte. Oldenburg 2000 (= Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien. Schriftenreihe des Seminars Jüdische Studien im Fachbereich 3 der Carl von Ossietzky Universität, Bd. 8).

Cooke, Deryck: Berthold Goldschmidt. In: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie. London 1980, Bd. 7, S. 505.

Dümling, Albrecht: Berthold Goldschmidt. Solokonzerte. Die wiedergefundene Kontinuität. In: *Begleitheft zur CD Goldschmidt. The concertos*, Decca 455 586-2, 1997, S. 16-19.

Ebert, Carl an Walther Brüggemann, Darmstadt, 16. Juni 1930; Berthold-Goldschmidt-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin. Es handelt sich um eine Abschrift des Briefes durch Goldschmidts Mutter; das Original ist laut Goldschmidt verloren.

Ehrle, Thomas: Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983 (= *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 13).

Feuchtnner, Bernd: Glanzvolle Wiedergeburt. Goldschmidts Oper *Der gewaltige Hahnrei*. In: *Der Tagesspiegel* (Berlin), 3. Dezember 1992.

Foreman, Lewis: Alan Bush, Arthur Benjamin, Berthold Goldschmidt, Karl Rankl, Lennox Berkeley & The Arts Council's Opera Competition. In: *The British Music Society, News* 100, December 2003, S. 75-78.

Goldschmidt, Berthold an Rudolf Bing, London, 12. September 1951; Berthold-Goldschmidt-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin.

Goldschmidt, Berthold: Anmerkungen des Komponisten, in: Begleitheft zur CD Berthold Goldschmidt. Retrospectrum, Largo 5128, 1994, S. 3-5.

Goldschmidt, Berthold: Komponist und Dirigent. Ein Musikerleben zwischen Hamburg, Berlin und London, hrsg. v. Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Mit einem Nachtrag von Barbara Busch. Hamburg: von Bockel 2003, 2., korrigierte u. erweiterte Aufl.

Goldschmidt, Berthold/Wohlfahrt, H. Th.: Das Interview. Berthold Goldschmidt. In: Das Opernglas, 15. Jg., 1994, H. 6, S. 30-36.

Heister, Hanns-Werner/Maurer Zenck, Claudia/Petersen, Peter: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur. Frankfurt a.M.: Fischer 1993.

Klein, Hans-Günter: Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. Ausstellung und Katalog von Hans-Günter Klein. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert 1997.

Koelbl, Herlinde: Jüdische Portraits. Photographien und Interviews. Frankfurt am Main: Fischer 1998, S. 106-111.

Köhler, Karl-Heinz: Das Jugendwerk Felix Mendelssohns. Die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies (1963). In: Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. v. Gerhard Schuhmacher.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 11-37.

Loewenberg, Alfred: Berthold Goldschmidt. In: Grove's Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Eric Blom, 5. Aufl. London/Basingstoke 1954, Bd. 3, S. 702.

Lessing, Kolja: Von den Überlebenden lernen – Beobachtungen und Erfahrungen aus meiner Zusammenarbeit mit Berthold Goldschmidt, Ignace Strassfoger und Herbert Fromm. In: Musik – Macht – Missbrauch. Kolloquium 6. bis 8. Oktober 1995 im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, hrsg. v. Frank Geißler und Marion Demuth. Altenburg: Klaus-Jürgen Kamprad 1999, S. 146-152.

Lessing, Kolja: Berthold Goldschmidt zum 100. Geburtstag. In: *musica reanimata*-Mitteilungen Nr. 47, April 2003, S. 1-3.

Levi, Erik: Deutsche Musik und Musiker im englischen Exil 1933-1945. In: *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, hrsg. v. Horst Weber. Stuttgart u.a.: Metzler 1994, S. 192-212.

Petersen, Peter: Musik im Exil. Ein Forschungsfeld gewinnt Konturen. In: *Musik. Macht. Missbrauch. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik vom 6. bis 8. Oktober 1995*, hrsg. v. Frank Geißler und Marion Demuth. Altenburg: Klaus-Jürgen Kamprad 1999, S. 26-46.

Redlich, Hans F.: Berthold Goldschmidt. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Friedrich Blume. Kassel u.a.: Bärenreiter 1956, Bd. 5, Sp. 487.

R.H./Die Cavallerotti – das KulturNetzwerk e.V.: *Diese Musik wurde ermordet! Felix Mendelssohn Bartholdy oder eine Ge-*

schichte des kulturellen Antisemitismus im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts. www.cavallerotti.de (27.6.2003).

Struck, Michael: Zeugnisse einer zertrümmerten Musikgeschichte. Zur Kammermusik Berthold Goldschmidts. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 151. Jg., 1990, H. 9, S. 5-11.

Werner, Eric: Felix Mendelssohn. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. v. Friedrich Blume. Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, Bd. 9, Sp. 59-98.

Worbs, Hans Christoph: Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2000, 13. Aufl.

Zondergeld, Rein A.: Goldschmidt-Rausch. Aufführungen in Magdeburg und Berlin. In: *Musica* 48. Jg., 1994, H. 6, S. 341f.

Diskographische Hinweise
zur Musik von Berthold Goldschmidt

Der gewaltige Hahnrei. Musikalische Tragikomödie in drei Akten op. 14. Roberta Alexander, Robert Wörle, Michael Kraus u.a., Rundfunkchor Berlin, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Musikal. Leitung: Lothar Zagrosek, Decca 440 850-2, London 1994.

Beatrice Cenci. Oper in drei Akten. Simon Estes, Della Jones, Roberta Alexander u.a., Rundfunkchor Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Musikal. Leitung: Lothar Zagrosek; Four Songs. Iris Vermillion, Berthold Goldschmidt, Sony S2K 66 836, 1995.

Ouvertüre Komödie der Irrungen op. 6, City of Birmingham Symphony Orchestra, Musikal. Leitung: Berthold Goldschmidt, Decca 452 599-2, 1996.

Konzert für Klarinette und Orchester, Sabine Meyer, Orchester der Komischen Oper (Berlin), Musikal. Leitung: Yakov Kreizberg, Decca 455 586-2, 1997.

Streichquartett Nr. 2, Mandelring Quartett, Largo 5115, 1991.

Time für tiefe Stimme und Klavier, Iris Vermillion, Berthold Goldschmidt, Sony S2K 66 836, 1995.

Scherzo für Klavier, Kolja Lessing, Largo 5128, 1994.

Klaviersonate op. 10, Kolja Lessing, Largo 5117, 1992.

Variationen über eine palästinensische Hirtenweise für Klavier op. 32, Kolja Lessing, Largo 5128, 1994.

From the ballet für Klavier, Kolja Lessing, Largo 5128, 1994.

Denn er hat seinen Engeln befohlen über die

Soprano 1 Solo
Soprano 2 Solo
Alto 1 Solo
Alto 2 Solo
Tenor 1 Solo
Tenor 2 Solo
Bass 1 Solo
Bass 2 Solo

Denn er hat seinen Engeln befohlen über die
Engel befohlen über die

Abbildung 1: Felix Mendelssohn Bartholdy
„Denn er hat seinen Engeln befohlen“ für Doppelquartett a cappella, 1844,
handschriftliche Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz)

Piano reduction Clarinet Concerto Berthold Goldschmidt
 Allegro mod. (♩ = 96) I. 1954

The image shows a handwritten musical score for a piano reduction of the first movement of the Clarinet Concerto by Berthold Goldschmidt. The score is written for Clarinet (Cl.) and Piano (Piano). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of accidentals. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The clarinet part has melodic lines with slurs and dynamic markings like 'p' and 'f'.

The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the piano part starting with a chord and the clarinet part entering with a melodic line. The second system continues the development of the themes. The third system, marked with a circled '10', shows a more complex rhythmic passage with many sixteenth and thirty-second notes in both parts.

Abbildung 2: Berthold Goldschmidt
 Konzert für Klarinette und Orchester, 1954, handschriftlicher Klavierauszug
 (Berthold-Goldschmidt-Archiv, Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin)

Die Autorin

BARBARA BUSCH (1966)

Dr. phil., Professorin an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg mit dem Schwerpunkt Musikpädagogik.

Diplommusiklehrer-Studium mit dem Hauptfach Querflöte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Magister artium mit den Fächern Historische Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Universität Hamburg. Erstes Staatsexamen für das Höhere Lehramt mit den Unterrichtsfächern Musik und Pädagogik an den Universitäten Hamburg und Münster.

Promotion 1999 an der Universität Hamburg zur Dr. phil. mit einer Arbeit über „Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte“. Für diese erste umfassende wissenschaftliche Monographie über Berthold Goldschmidt (Oldenburg BIS-Verlag 2000) wurde sie mit dem Hamburger Wissenschaftspreis Kurt-Hartwig-Siemers ausgezeichnet.

Von 1997 bis 1999 Lektorin des Heinrichshofen's Verlags in Wilhelmshaven.

Von Februar 2000 bis Juli 2001 Referendarin an der Bonner Liebfrauenschule, Gymnasium für Mädchen mit Lehrverpflichtungen in der Sekundarstufe I und II.

Seit Oktober 2001 Professorin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Im Wintersemester 2002/03 zusätzliche Lehrstuhlvertretung an der Hochschule für Musik und Theater München.

Veröffentlichungen besonders zur Musik des 20. Jahrhunderts sowie zu musikpädagogischen und schulpädagogischen Fragestellungen.

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

Über die Lieferbarkeit der Ausgaben Nr. 1 bis Nr. 138 gibt das Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, Postfach 25 41, 26015 Oldenburg, Tel.: 0441/798-2261, Auskunft.

Nr. 139 Scherf, Henning: Region Nordwest und die Rolle der Hochschulen. – 2003. – 23 S.

ISBN 3-8142-1139-1 € 3,10

Nr. 140 Anweiler, Oskar / Mitter, Wolfgang / Scholz, Wolf-Dieter: „Weltpädagogik“ heute. Utopie und Realität. – 2003. – 38 S.

ISBN 3-8142-1140-5 € 3,10

Nr. 141 Limbach, Jutta / Nave-Herz, Rosemarie: Eine Zukunft ohne Kinder? Zur Emeritierung von Rosemarie Nave-Herz. – 2003. – 49 S.

ISBN 3-8142-1141-3 € 3,10

Nr. 142 von Maydell, Jost: Pädagogik als Beruf? Diplompädagoginnen und Diplompädagogen im Beruf. – 2003. – 81 S.

ISBN 3-8142-1142-1 € 3,10

Nr. 143 Lauterbach, Wolfgang: Armut in Deutschland und mögliche Folgen für Familien und Kinder. – 2003. – 71 S.

ISBN 3-8142-1143-X € 3,10

Nr. 144 Hillig, Götz: Aufschwung und Krise der Kibbutzbe-
wegung. Ein lehrreiches komunitäres Experiment. Zwei Vor-
träge. – 2003. – 111 S.

ISBN 3-8142-1144-8 € 3,50

Nr. 145 Risse, Erika: Lernkultur als Ziel einer systemischen Ent-
wicklung der Schule. – 2003. – 95 S.

ISBN 3-8142-1145-6 € 3,50

Nr. 146 Rheinländer, Kathrin: Zur Veränderung der Lehr- und
Lernkultur durch Neue Medien. Ergebnisse der empirischen
Bildungsforschung. – 2003. – 65 S.

ISBN 3-8142-1146-4 € 3,10

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

Nr. 147 Sack, Fritz: Governing through crime? Helge Peters zur Emeritierung. Mit einer Laudatio von Walter Siebel. – 2003. – 51 S.

ISBN 3-8142-1147-2

€ 3,10

Nr. 148 Boeder, Winfried / Hentschel, Gerd / Panitz, Florian / Calbert, Joseph P.: Sprachliches Zeichen - Semantik, Ikonizität : zum Gedenken an Joseph P. Calbert. – 2003. – 81 S.

ISBN 3-8142-1148-0

€ 3,10

Nr. 149 Loeber, Heinz-Dieter: Wissen sie, was sie tun? Mutmaßungen über die aktuellen Strategien in der Hochschulpolitik. – 2003. – 35 S.

ISBN 3-8142-1149-9

€ 3,10

Nr. 150 Heid, Helmut: Bildung im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Qualifikationsanforderungen und individuellen Entwicklungsbedürfnissen. Zur Legitimation bildungspraktischen Handelns. – 2003. – 39 S.

ISBN 3-8142-1150-2

€ 3,10

Nr. 151 Kreuzer, Johann: Über Philosophiegeschichte. – 2004. – 37 S.

ISBN 3-8142-1151-0

€ 3,10

Nr. 152 Wernstedt, Rolf.: Wie lernt die Bildungspolitik?. – 2003. – 41 S.

ISBN 3-8142-1152-9

€ 3,10

Nr. 153 Heyen, Heye: Glaubenssicherheit und Wunschverleugnung als Themen religionspädagogischer Kritik. – 2004. – 41 S.

ISBN 3-8142-1153-7

€ 3,10

Nr. 154 Stern, Frank / Wißmann, Friedrich: Judentum und europäische Identität. Zur Bedeutung jüdischer Studien an der Universität Oldenburg. – 2004. – 41 S.

ISBN 3-8142-1146-4

€ 3,10