Berlin 1992: 60 Jahre nach dem «Verbot» seiner Oper durch die Nazis beaufsichtigt Goldschmidt die Ersteinspielung des «Gewaltigen Hahnrei». *Foto Decca/Purdom*

Comeback mit 91

Der Komponist Berthold Goldschmidt im Gespräch mit Thomas Voigt

Berthold Goldschmidt Chronologisches Werkverzeichnis (Auswahl)

Streichquartett Nr. 1 (1925/26); Klaviersonate op. 10 (1926); Der gewaltige Hahnrei (Musikalische Tragikomödie in drei Akten nach F. Crommenlynck, 1929/30); Letzte Kapitel (auf zwei Gedichte von Erich Kästner für Kammerchor, Sprecher, Klavier und Schlagzeug, 1930/31); Marche Militaire (1932); Ciaccona Sinfonia (1936); Streichquartett Nr. 2 (1936);

Erst wurde seine Musik von den Nazis verboten. Dann hat man sie, in Zeiten der Dominanz serieller Musik, ignoriert und unterdrückt. Jetzt, mit 91 Jahren, erlebt Berthold Goldschmidt, der seit 1935 in London lebt, ein großes Comeback. Seine Oper «Der gewaltige Hahnrei», die im vergangenen Jahr nach einer konzertanten Aufführung in der Berliner Philharmonie als große Wiederentdeckung gefeiert wurde, kommt in diesen Tagen in der Decca-Reihe «Entartete Musik» als Gesamtaufnahme auf den Markt, mehr als 60 Jahre nach der Uraufführung. Das gewaltige Arbeitspensum mit diesem Projekt - Aufnahmesitzungen, Pressekonferenzen, Interviews, das ständige Hin und Her zwischen London und Deutschland – scheint für Goldschmidt fast eine Energiequelle zu sein. Im Gespräch reagiert er blitzschnell, mit trockenem Witz und Ironie, mit photographisch exaktem Gedächtnis. Keine Spur von Bitterkeit. Er lebt hier und jetzt, komponiert nach wie vor. Ein 91jähriger, der jung geblieben ist.

Schon mit 19 Jahren zog es ihn von seiner Heimatstadt Hamburg nach Berlin, wo er in die Komponistenklasse von Franz Schreker ging, der u.a. auch Ignaz Strasfogel, Alois Hába, Karol Rathaus und Ernst Krenek angehörten. Nach der erfolgreichen Uraufführung seines ersten Streichquartetts machte ihm Arnold Schönberg das Angebot, in seine Klasse zu wechseln, doch Goldschmidt lehnte ab.

Berthold Goldschmidt: Schönbergs Schüler standen alle sehr unter seinem Einfluß, komponierten in seinem Sinne. Hingegen ließ Schreker jedem seiner Schüler seine Individualität. Wenn zum Beispiel Ignaz Strasfogel eine Sonate hervorbrachte, dann versetzte sich Schreker ganz in dessen Mentalität, sagte zum Beispiel: Das Thema ist doch sehr gut, das müßtest du noch weiter entwickeln. Darum hat Schreker so viele Schüler gehabt, die alle ihre eigene Sprache hatten.

T. V.: Eine besondere Affinität zum Komponisten Schreker hatten Sie nicht?

B. G.: Seine Musik war mir zu überladen, zu schwülstig. Man hatte damals ja so viel Auswahl an modernen Stücken, man konnte sich gar nicht entscheiden. Natürlich interessierte ich mich sehr für Strawinsky, besonders für den ganz mageren Strawinsky, etwa «Die Geschichte vom Soldaten». Und Busoni mochte ich sehr.

Parallel zu seinem Kompositionsstudium ließ sich Goldschmidt als Dirigent ausbilden. Zu Zeiten der Inflation verdiente er seinen Lebensunterhalt als Orchesterpianist und Celestaspieler, unter anderem wirkte er bei der Uraufführung von Schönbergs «Gurreliedern» in der Berliner Philharmonie mit.

Erich Kleiber, der die erste Aufführung seiner «Passacaglia» dirigiert hatte (die Komposition war mit dem Staatspreis ausgezeichnet worden), holte Goldschmidt an die Berliner Staatsoper, als Korrepetitor und Celestaspieler. Unter Kleibers Leitung spielte Goldschmidt auch in der Uraufführung des «Wozzeck».

B. G.: Kleiber war enorm beliebt, er hatte das ganze Ensemble hinter sich. Mein größter Eindruck von ihm war, als ich ihn in Hamburg zum ersten Mal hörte, mit den «Meistersingern». Er war eingesprungen, kannte das Orchester nicht. Kam ans Pult und hatte in den ersten zehn Sekunden sofort alle unter Kontrolle. Wie er die Prügelszene kontrolliert hat – unglaublich. Wie ein Marionettenspieler hatte er sämtliche Musiker am Faden.

T. V.: Seinen GMD-Posten an der Staatsoper gab er dann bald auf.

B. G.: Aus Protest gegen die Nazis hatte er die «Lulu»-Suite von Berg aufs Programm gesetzt, was natürlich ein rotes Tuch für die Nazis war, für die war das degeneriertes Zeug. Danach kam es zum Skandal, und Kleiber ist nach Argentinien emigriert. Er ist nicht nach Deutschland zurückgekommen, bis die DDR ihn einlud, wieder an der Staatsoper zu dirigieren. Er kam also zurück an die Lindenoper, sah, daß sie dort die Inschrift «Fridericus Rex» weggenommen hatten, sagte denen, daß ihm das nicht paßt, schließlich sei die Staatsoper ein historisches Gebäude. Und dann ist er wieder weggegangen.

T. V.: Hatten Sie noch nach dem Krieg Kontakt zu ihm?

B. G.: Ja, in London, da war ich bei Aufnahmen dabei. Und ich weiß noch, daß ich fragte: «Wie geht's Ihrem Sohn?». Sagt er: «Ach, der will Dirigent werden, aber ich habe ihm abgeraten: ein schwieriger Beruf! Er ist sehr begabt, der Carlos, hat ein gutes Ohr, aber...». Wenn ich Carlos heute sehe, denke ich manchmal, der Vater steht am Pult. Carlos hat kolossale Ähnlichkeit mit Erich im Technischen, er hat dieselbe Virtuosität im Handgelenk, die Versalität, den rhythmischen Schwung.

T. V.: Auch in der Phrasierung, besonders beim «Rosenkavalier». Da gibt es herrliche Stellen, die hört man nur in den Aufnahmen der Kleibers.

B. G.: Ich habe mit Kleiber einen «Rosenkavalier» in Berlin gehört, wie ich ihn nie wieder erlebt habe. Der Sinn des Stückes, die Leichtigkeit, den Witz und

die Tiefe - das hat Kleiber so herausgebracht wie kein anderer. Ich habe Celesta gespielt in der Aufführung, Strauss saß in der Loge, und ich habe gesehen, wie Strauss über das ganze Gesicht gestrahlt hat. Ich habe auch unter Strauss gespielt. Wenn der als Pult kam, hat das Orchester mit einer Präzision gespielt, als ob Toscanini vorne stände - obwohl Strauss eigentlich gar nichts gemacht hat. Aus Respekt vor dem großen Meister haben sie alle ihr Bestmögliches gegeben. Strauss kam ja als Gastdirigent und hat von der Straße aus dirigiert, wohl wissend, daß das Orchester ihm sklavisch untergeben war. Und er hatte eine unfehlbare Technik. Dirigierte nur mit der rechten Hand.

«Furtwängler war rasend eifersüchtig auf Karajan»

T. V.: Parallel zu Kleibers Rücktritt legte Furtwängler seinen Posten als Vizepräsident der Reichsmusikkammer nieder. Warum ist Furtwängler Ihrer Meinung nach nicht emigriert?

B. G.: Aus Eitelkeit und aus Feigheit. Und aus Geltungstrieb. Er wollte die Nummer eins in Deutschland sein. Daher auch seine rasende Eifersucht auf Karajan. Er war der eifersüchtigste von allen Dirigenten, die ich je erlebt habe. Das haben die Nazis ausgenützt, als Sie Karajan aufbauten mit dieser «Wunder»-Kritik, «das Wunder Karajan». Damals hat Furtwängler, der nicht in Berlin war, als die Kritik erschien, noch ein Telegramm geschickt, in dem er gegen diese Kritik protestierte.

T. V.: Laut Zeitzeugen lebte Furtwängler nicht in der Gegenwart, sondern war durch und durch Mensch des 19. Jahrhunderts.

B. G.: Stimmt vollkommen. In persönlichen Diskussionen konnte er total abwesend sein, fast weltfremd. Ich habe ja öfter Celesta im philharmonischen Orchester gespielt, und nach einer Probe fragte ich ihn, ob ich ihm eine Partitur von mir zeigen dürfte. «Ja, mal sehen... 'ne große Partitur?» - «Nein, es ist eine Partita für Orchester». - «Na, sagen wir halb fünf. Nein, viertel vor fünf. Aber seien Sie pünktlich, ich habe nicht viel Zeit.» Es war eine Partitur, die ich schon der Genossenschaft deutscher Komponisten, dem Vorläufer zur heutigen GEMA, eingereicht hatte - und die hatten einen Stempel auf der ersten Seite gemacht: «Geprüft und registriert». Und Furtwängler nimmt die Partitur, schlägt die erste Seite auf: «Was heißt das, 'geprüft'?» - «Naja, es ist geprüft auf die Länge, auf die Besetzung und so weiter». «Aber, das heißt doch, daß man den musikalischen Inhalt geprüft hat!» - «Nein, es geht nur um das Copyright und die Tantiemen». - Und er blättert so weiter und murmelt nach einer Zeit: «Geprüft! Wer hat denn... sind das denn Musiker, die das prüfen...» Also immer wieder kam er drauf zurück, abwesend und nur auf sich konzentriert, bis ich ihm die Partitur wieder weggenommen habe.

T. V.: Er hat sich ja eigentlich als dirigierender Komponist verstanden.

B. G.: Ich habe versucht, versucht und wieder versucht, mit seinen Kompositionen fertig zu werden. Ich finde sie total unoriginell, schlecht instrumentiert, überladen und innerlich irgendwie verbohrt. So introvertiert, daß aber wirklich nichts mehr rauskommt.
Wenn etwas wirklich Wichtiges in ihnen steckte, dann würden sie doch – zumal bei der allgemeinen Vergötterung des Dirigenten Furtwängler – mit Bewunderung und Verehrung gespielt und gehört werden.

«Von Jürgen Fehling habe ich Entscheidendes gelernt»

T. V.: Berlin, vor und nach der Machtergreifung – was sind, außer «Wozzeck» und «Rosenkavalier» Ihre großen Theatereindrücke aus dieser Zeit?

B. G.: Ach, da gab's so viele. Zum Beispiel «Jenufa», die erste Janáček-Oper an der Lindenoper, wieder unter Kleiber. Oder «Holländer» an der Krolloper mit Moje Forbach als Senta und Klemperer am Pult. Regie führte Jürgen Fehling.
Von Fehling habe ich etwas Entscheidendes gelernt - daß der Sinn des Wortes durch die Artikulation so deutlich wie möglch herauskommen muß. Ich erinnere mich, daß er nur an dem Wort «Ab-prallen» eine halbe Stunde probiert hat – bis der innere Sinn des Wortes richtig rauskam. Das hat mir enorm geholfen, diese Erfahrung mit Theater, auch bei der Komposition eines Textes. Da hat man natürlich an Richard Strauss ein phantastisches Modell.

T. V.: In Berlin haben Sie auch Schauspielmusiken geschrieben. Carl Ebert war von Ihren Arbeiten so beeindruckt, daß er Sie als «Hauskomponist» nach Darmstadt mitnehmen wollte.

B. G.: Da habe ich ihm gesagt: «Warum soll ich nach Darmstadt gehen und Bühnenmusiken schreiben, wenn ich in Berlin bin, und das für Fehling, Erich Engel und Leopold Jessner machen kann? Ich würde nach Darmstadt gehen, wenn ich auch eine Möglichkeit hätte, zu dirigieren». – «Ach ja, das kann ich einrichten. Sie werden engagiert als Hauskomponist für Bühnenmusiken und als musikalischer Berater, und ich sage Ihnen hiermit zu, daß Sie auch zum Dirigieren kommen werden.» So geschah es denn auch, über den Kopf von Karl Böhm hinweg, der damals parallel zu Ebert als GMD neu engagiert war. Und da war natürlich von vornherein eine Divergenz zwischen mir und Böhm. Böhm war mir gegenüber sehr mißtrauisch, weil er annahm, daß ich großen Einfluß auf Ebert hätte. Was stimmte, weil Ebert kein Musiker war. Er kam vom Schauspiel und konnte keine Musik lesen; man mußte ihm alle Klavierauszüge vorspielen und erklären. Das war meine Funktion, und dadurch hatte ich direkten Einfluß. Und Böhm hat dafür gesorgt, daß sich meine Tätigkeit als Dirigent in Grenzen hielt. Er war aber fair. Als ich einen Ballett-Abend dirigierte, mit sehr schwierigen Stücken, hat er sich hinterher lobend geäußert, und als ich ihm den «Hahnrei» vorspielte, war er sehr interesssiert, Darmstadt für die Uraufführung zu gewinnen. Aber das wollte ich nicht. Es hätte leicht geheißen: Naja, der ist Hauskomponist, und drum bringen die seine Oper heraus.

Goldschmidt 1929 in Darmstadt, während der Komposition des «Hahnrei».
Foto Decca/Lebrecht Collection

T. V.: «Der gewaltige Hahnrei» wurde dann 1932 in Mannheim uraufgeführt: so erfolgreich, daß Ebert die Oper gleich in Berlin herausbringen wollte.

B. G.: Aber zur Uraufführung ist er nicht gekommen. Ich weiß noch, daß ich mit ihm in Berlin zusammentraf, und da waren auch Rudolf Bing, Fritz

Beatrice Cenci (Oper in drei Akten, Libretto von Martin Essley nach Shelley, 1949/50); Konzert für Violoncello und Orchester (1953); Konzert für Klarinette und Orchester (1954); Konzert für Violine und Orchester (1952/55); Mediterranean Songs (1957/58); Klarinettenquartett (1982/83); Klaviertrio (1985); Chronica (1932, 1938, 1958, 1985/86); Streichquartett Nr. 3 (1991); Retrospectrum (Trio für Violine, Viola und Violoncello, 1991); Fantasie für Oboe, Cello und Harfe (1991)

Stiedry, Caspar Neher und Kurt Weill dabei. Und da fragt Weill Ebert: «Ja, wie war denn die Uraufführung in Mannheim?» Und da wurde Ebert furchtbar verlegen und sagte, er sei nicht hingefahren. Und da haute Weill mit der Faust auf den Tisch: «Was, Sie sind nicht hingefahren?! Zu einer Uraufführung einer Oper Ihres Mitarbeiters? Das ist eine Schweinerei!» Ebert wurde rot, peinliches Schweigen, und ich grinste innerlich und drehte Däumchen unterm Tisch.
Leider war Eberts Zivilcourage nicht sehr groß. Als er den «Hahnrei» an der Städtischen Oper Berlin herausbringen wollte, hat er sich auf die Bedingung eingelassen, daß das Werk im Falle eines

Michael Haas (Producer), Goldschmidt und Lothar Zagrosek gehen die «Hahnrei»-Partitur durch.
Foto Decca/Purdom

politischen Einspruchs gegen eine andere Oper ausgetauscht würde. So kam es denn auch.

*

Die Nazis verboten den «Hahnrei» als «Entartete Kunst», weil Goldschmidt Jude war. 22 von Goldschmidts Verwandten wurden in Auschwitz und Bergen-Belsen umgebracht, Goldschmidt selbst entkam durch einen glücklichen Zufall: 1935 wurde er von der Gestapo zum Verhör geladen; nach den üblichen Einschüchterungsfragen gab sich sein Gegenüber als Musikliebhaber zu erkennen und raunte ihm zu, er solle das Land sofort verlassen.
Goldschmidt floh nach London, hielt sich einige Jahre als Lehrer über Wasser, und bekam schließlich eine Stelle im Deutschen Dienst der BBC, wo ihm die Aufgabe zufiel, musikalische Programme mit in Deutschland «verbotenen» Komponisten und Künstlern zusammenzustellen. Nach dem Krieg wurde er auch wieder als Musiker aktiv, u.a. als Chordirigent bei den Festspielen in Glyndebourne. Durch Glyndebourne kam er nach Edinburgh, wo er an Stelle des verhinderten Tullio Serafin eine Aufführung von Verdis «Macbeth» dirigierte - ein großer persönlicher Erfolg für Goldschmidt, doch Rudolf Bing, der damals im Auftrag von John und Audrey Christie die Festivals in Glyndebourne und Edinburgh organisierte, war in erster Linie an großen Namen interessiert. Immerhin machten die Christies ihm das Angebot, beim Festival in Bath Mozarts «Entführung» zu dirigieren - was Goldschmidt, wenn auch widerstrebend, annahm. Ende der 40er Jahre wandte er sich wieder mehr dem Komponieren zu, verfaßte 1949/50 die Oper «Beatrice Cenci», die 1951 beim Festival of Britain den ersten Preis im Wettbewerb für neue Opern erhielt. Aus dem Versprechen, das preisgekrönte Werk auf die Bühne zu bringen, wurde nichts. Erst 1988 gab es in London eine konzertante Uraufführung des Werkes, die szenische Erstaufführung ist für die Spielzeit 1994/95 in Magdeburg geplant, ebenso eine Einspielung für Sony.
Wiederholt stellte Goldschmidt seine Kompositionen einem Auswahlgremium der BBC vor, doch stieß er immer wieder auf Ablehnung. Als an der BBC mit William Glock ein neues Regime Einzug hielt, mußte Goldschmidt jegliche Hoffnung aufgeben. «Glock stand voll hinter seriellen, avantgardistischen Tendenzen, und unsere Musik verschwand hinterm eisernen Vorhang». Viel später machte die BBC den Versuch einer Wiedergutmachung mit einem TV-Portrait - Titel «Der verlorene Komponist» - und der Rundfunkübertragung der konzertanten «Beatrice Cenci» aus der Elizabeth Hall.
Doch trotz der vielen Rückschläge ist Goldschmidt seinen Weg als Komponist konsequent weitergegangen. Wohl gab es Phasen der Niedergeschlagenheit und Depression, doch nie den Blick zurück im Zorn.

B. G.: Jeder Komponist hat seine Ups and Downs. Das sind naturbiologische Vorgänge. Denken Sie daran, daß Mozart in der Zeit von Berlioz und Wagner kaum aufgeführt wurde. Zu meiner Zeit kannte ich gerade zwei, drei Klavierkonzerte von Mozart, mehr nicht. Und was kam dann für ein Mozart-Boom, auch durch die Platten.
Wenn man jetzt verbotene und unterdrückte Werke wiederentdeckt, so finde ich das natürlich phantastisch. Aber es kann sehr wohl sein, daß dagegen bald schon wieder eine Reaktion eintritt.

***T. V.:** Wie erklären Sie sich das zunehmende Interesse an dieser Musik?*

B. G.: Es ist die Neugier einer neuen, von Nazi-Vergangenheit unbelasteter Generation.

***T. V.:** Vielleicht auch Ausdruck von Unmut über zeitgenössische Musik?*

B. G.: Natürlich, das haben mir viele junge Leute bestätigt, die meine Musik in den letzten Jahren gespielt haben: «Endlich Musik!», sagten sie. - «Ja wieso, was habt ihr denn sonst so gespielt?» - «Notationen!».

***T. V.:** Haben Sie die Entwicklung der Oper in den letzten dreißig, vierzig Jahren verfolgt?*

B. G.: Selbstverständlich, das hat mir viel Zeit genommen, auch vom Komponieren.

***T. V.:** Und ist etwas Besonderes hängengeblieben?*

B. G.: «Die Soldaten» von Zimmermann, aber das Werk ist etwas zu kompliziert. Viele Werke aus dieser Zeit sind zu komplizert, um aufgeführt zu werden. Opern muß man so schreiben, daß sie gespielt werden können, ohne ein Theater monatelang lahmzulegen.

***T. V.:** Was dachten Sie über die Komposition des «Hahnrei», als Sie sich während der Aufnahme und der Aufführung mit Ihrem Werk wieder intensiv auseinandersetzten?*

B. G.: Wir haben schon darüber gesprochen, daß ich mir vorgenommen hatte, so zu komponieren, daß der innere Sinn des Wortes und damit des Dramas zum Ausdruck kommt - und ich denke, daß mir das beim 'Hahnrei' gelungen ist. Und wenn ich jetzt alle Bescheidenheit beiseite lasse: Es wundert mich, daß ich mit 26 ein solch psychologisches Verständnis für die Charaktere hatte, und wahrscheinlich würde ich auch heute nicht anders schreiben. ■