

# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK # 1\_2021

## ISRAEL

[www.musikderzeit.de](http://www.musikderzeit.de)



Auch DIGITAL  
als App!



 SCHOTT

€ 12,90  
01  
4 192127 312909



# ISRAEL

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

# 1\_2021

## THEMA

- 8 «Das Gefühl, hier etwas aufbauen zu können»**  
Der israelische Dirigent Ilan Volkov im Gespräch mit Björn Gottstein
- 10 Musik in Israel (I)**  
Besiedlung Palästinas und die Suche nach einem eigenen Liedgut | von Jascha Nemtsov
- 17 «Boykott ist der falsche Weg»**  
Felix Klein über jüdisches Leben und Antisemitismus im Gespräch mit Till Knipper
- 20 Musik in Israel (II)**  
Vom Mittelmeerstil zur internationalen Moderne | von Jascha Nemtsov
- 26 «Hier ist es nie langweilig»**  
Junge zeitgenössische Musik in Israel | von Or Shemesh und Amit Dolberg
- 32 Musik in Israel (III)**  
Der Siegeszug des «Orients» | von Jascha Nemtsov
- 40 «Erniedrigend war das ...»**  
Die Sängerin Esther Loewy, verh. Bejarano, berichtet als Überlebende aus Auschwitz über ihre Zeit in Palästina / Israel 1945 bis 1960 | von Peter Petersen
- 43 Wie die Welt sein könnte**  
Der israelische Komponist Amir Shpilman in Berlin | von Egbert Hiller

Singende Chaluzim | Amir Shpilman | Schostakowitsch auf dem Titel der «TIME», Juli 1942 | «Pollicino» von Hans Werner Henze, St. Gallen 2016



© Archiv | © Keren Ben-Zion

ECHORAUM

**46 Inmitten der Katastrophe**  
Sinfonien im und über den Zweiten Weltkrieg – Komponisten zwischen Propaganda und Memento | von Otto Paul Burkhardt

PORTRÄT

**50 Zwischen Reflexion und Besessenheit**  
Vladimir Rannev und seine Musik | von Monika Pasiecznik

KLANGRAUM

**54 «O, meine Seele war ein Wald»**  
Kompositionen zur Lyrik von Else-Lasker-Schüler | von Karl Bellenberg

MUSIKTHEATER

**58 Avantgarde für die Kleinsten**  
Das Musiktheater für junges Publikum emanzipiert sich | von Joscha Schaback

TOP TEN

**66 Musik im Internet**  
Empfehlungen von Christoph Wagner

ZKM KARLSRUHE

**61 Veranstaltungen | Termine**

BERICHT

**62 Berlin | Dresden-Hellerau**

SERVICE

**4 Notizen**  
**68 Tonträger | Bücher**  
**78 Töne | Uraufführungen**  
**80 Autorinnen / Impressum**

CD im Abo plus+



Younghi Pagh-Paan  
Seidener Faden – Silken Thread  
E-Mex-Ensemble  
Wergo WER 73972

Die kammermusikalischen Ersteinstrumentierungen dieser Veröffentlichung hat das E-MEX Ensemble in enger Zusammenarbeit mit Younghi Pagh-Paan erarbeitet: Stücke, die Fragen der menschlichen Existenz, Themen wie Vergänglichkeit und religiöse Erfahrung in den Mittelpunkt rücken. Weitere Stücke der 1945 in Südkorea geborenen Komponistin sind in den Ritualen und instrumentalen Traditionen der koreanischen Volkskultur verankert.



# «O, MEINE SEELE WAR EIN WALD»

KOMPOSITIONEN ZUR LYRIK VON ELSE-LASKER-SCHÜLER

von Karl Bellenberg



Inspirierte bis heute zu über 1800 Gedichtvertonungen | die expressionistische Lyrik von Else Lasker-Schüler (1869–1945)

■ Else Lasker-Schüler wird im Februar 1869 als sechstes Kind der assimilierten jüdischen Bankiersfamilie Jeanette und Aron Schüler in Elberfeld (heute eingemeindet nach Wuppertal) geboren. Mit 24 Jahren heiratet sie den Hautarzt Berthold Lasker und zieht mit ihm nach Berlin. Wenig später beginnt sie zu zeichnen und erste Lyrik von ihr wird veröffentlicht. Sie

findet Kontakt zur Berliner Bohème und beginnt ihr künstlerisches Leben in dieser Welt als Lebensentwurf. Ihre erste Ehe scheidet 1900 und auch die zweite Ehe mit dem Komponisten, Verleger und Galeristen Herwarth Walden zerbricht 1910 nach zehn Jahren. Von da an führt Lasker-Schüler ein «unstetes» Leben in Cafés und wohnt nur noch in einfachsten Hotelzim-

Die jüdisch-deutsche Dichterin Else Lasker-Schüler (1869–1945) wurde vom Wiener Literaturkritiker Karl Kraus 1910 als «die stärkste und unwegsamste lyrische Erscheinung des modernen Deutschlands» bezeichnet. 1904 bis 2018 entstanden mittlerweile 1800 Vertonungen ihrer Gedichte von über 400 Komponist:innen.<sup>1</sup>

mern. Ihr Sohn stirbt mit nur 28 Jahren. In den frühen 1900er Jahren gilt Else Lasker-Schüler bereits als große Dichterin und ist Vorreiterin des Expressionismus. 1932 erhält sie den Kleist-Preis. Nach der Macht ergreifung 1933 flieht sie vor den Nationalsozialisten nach Zürich, 1939 dann endgültig nach Jerusalem. Dort stirbt sie 75-jährig im Januar 1945.

Else Lasker-Schülers Lyrik<sup>2</sup> umfasst das ganze Spektrum des Lebens: Liebe, Ekstase, Schmerz, Trauer, Tod, Religion und Gott, das Exil und die ihr besonders Nahestehenden, wie der Sohn und die Mutter, die in der Lyrik thematisiert werden.

Während die Schriftstellerin und Lyrikerin nach dem Totschweigen im «Dritten Reich» seit den 1960er Jahren wieder und immer stärker in das Bewusstsein der Gesellschaft gerückt ist – in den letzten Jahren erfreulicherweise besonders bei Jugendlichen und in den oberen Schulklassen –, ist ihr bildkünstlerisches Werk erst seit etwa zehn Jahren in informierten Kreisen angekommen. Die Musikalität, die große Teile ihrer Lyrik auszeichnet, vor allem aber Vertonungen ihrer Gedichte waren bisher nicht im kulturellen Fokus.



**FORSCHUNGLAGE**

Die Rezeption vornehmlich ihrer Lyrik durch Komponist:innen war bis in die frühen 2010er Jahre nahezu unbekannt. In Fachkreisen wussten einige von annähernd fünfzig Kompositionen – mehr nicht. Das war umso erstaunlicher, als Lieder auf Texte von Hermann Hesse und insbesondere Rainer Maria Rilke, Lasker-Schülers dichterische Zeitgenossen, im Musikbetrieb durchaus rezipiert wurden, u. a. in Kompositionen von Paul Hindemith (1895–1963), Viktor Ullmann (1898–1944) und Wolfgang Rihm (geb. 1952).

Aus den Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sind nur ca. 130 Kompositionen bekannt. Das mag mehrere Gründe haben: zum einen, dass zwischen den Jahren 1899 und 1944 das Gedichte-Corpus zunächst diskontinuierlich wuchs und damit für Vertonungen erst nach und nach zur Verfügung stand, der Gedichtband *Mein blaues Klavier* überhaupt noch nicht. Zum anderen, dass Kompositionen, die nie veröffentlicht waren, auch kaum einen der Weltkriege überstanden haben dürften. Drittens waren Fotokopien zur größeren Verbreitung erst in den 1960er Jahren technisch reif. Viertens war das bereits vor der Machtergreifung stattfindende Totschweigen des künstlerischen Judentums (bei Else Lasker-Schüler zwischen 1927 und 1944 ganz signifikant) umfassend. Und schließlich führt der «Filterfaktor Zeit» stets vielfach ins Vergessen.

Ende der 1970er Jahre sind besonders viele Lasker-Schüler-Vertonungen zu verzeichnen mit durchschnittlich etwa dreißig Kompositionen pro Jahr, in Spitzen sind es gar über achtzig Werke.

**DIE VERTONUNGEN**

Herausragend bis zum Zweiten Weltkrieg ist Paul Hindemith mit vier Vertonungen aus seinen frühen Jahren als Komponist. Herwarth Walden, zweiter Ehemann der Dichterin, vertont als überhaupt Erster vier Gedichte, u. a. 1910 *Weltflucht* für eine Singstimme und Klavier op. 1, in der er die Initialen der Eheleute «E» und «H» kompositorisch verschränkt. Die vielen Vertonungen von Viktor Ullmann, der 1942 ins KZ Theresienstadt deportiert wurde und 1944, kurz nach seiner Überführung, in Auschwitz ermordet wurde, gelten heute als verschollen bzw. als von den Nationalsozialisten vernichtet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg folgen dann etliche namhafte Komponist:innen

wie Josef Tal, Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Sofia Gubaidulina, Dieter Schnebel, Jacques Lenot (geb. 1945), Udo Zimmermann und Manfred Trojahn.

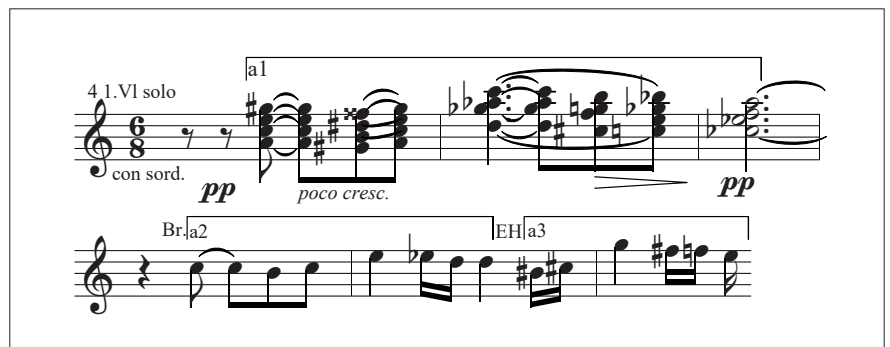
Innerhalb aller Lasker-Schüler-Vertonungen fällt die Genre-Vielfalt ins Auge. Im E-Musikbereich ist, wie in allen gleich gelagerten Fällen, das Klavierlied überproportional vertreten. Eine zweite Gruppe bilden in beachtlicher Anzahl die Orchesterlieder. Häufig vertreten ist auch das Sololied mit vielfältiger Begleitung, insbesondere mit Gitarre.

Überrascht haben neben größeren Liederzyklen Formate wie Kantaten, Oratorien, sinfonische Werke und Opern insofern, als die Gedichte Lasker-Schülers eher «kleinformatig» sind, i. d. R. nicht mehr als zwanzig Verszeilen lang. So fehlt etwa die Balladenform bei ihr gänzlich.

Die «Ich»-Lyrik, die bei Lasker-Schüler umfangreich vertreten ist – Else Lasker-Schüler inszeniert sich bekanntermaßen selbst in ihrem Werk –, veranlasst eine Reihe von Komponist:innen, Gedichtvertonungen so zu arrangieren, dass so etwas wie ein musikalischer Lebensweg der Dichterin entsteht oder ein Kaleidoskop ihrer Lyrikthemen, wie oben beschrieben.



neris wenig konkret – eher das allgemeine Bild, die Andeutung oder gar die dunkle Metapher braucht, an der sie sich entzün-



**Abb. 1: Paul Hindemith: «Weltende» für Sopran und Orchester (1917), Anfangsmotiv**

Welche thematischen Präferenzen sind bei den Komponisten festzustellen? Themenfelder von Allgemeingültigkeit und zugleich großem Emotionspotenzial wie Liebe, Leid, Schicksal und Gott werden deutlich bevorzugt vertont. Hingegen finden die Themenfelder Personal- und Gelegenheitslyrik keinerlei Beachtung bei den Komponist:innen. Auch «Lyrik des Hässlichen» oder die philosophische Gedankenlyrik bleiben unvertont. Es will scheinen, dass Musik sich in all diesem nicht recht zu entfalten vermag, weil sie i. d. R. mehr will als auskleiden und begleiten und – *sui ge-*

den kann. Stellvertretend sollen eine Lasker-Schüler-Vertonung zu ihren Lebzeiten und eine nach 1945 genauer betrachtet werden.

**PAUL HINDEMITH: «WELTENDE»**

Paul Hindemith schreibt – nachdem er soeben sein Musikstudium u. a. bei Bernhard Sekles (Komposition) beendet hatte – im Jahr 1917 *Drei Gesänge* für Sopran und Orchester op. 9. Sie gelten in Fachkreisen als Höhepunkt seines Jugendwerks, gleichwohl sind sie bis heute randständig geblieben – wie überhaupt die meisten Lieder von Hindemith. Erst nach zehnjähriger

Sperrzeit für den Nachlass und mit der 1975 beginnenden Gesamtausgabe bei Schott wird das Werk zugänglich und erstmalig 1985 beim Label Wergo eingespielt.

In den Jahren nach seinem Studium befasst sich Hindemith mit zeitgenössischer Dichtung des Expressionismus. Die zweite der drei Versionen entstand zum Gedicht *Weltende* (1903) von Else Lasker-Schüler. In diesem Gedicht geht es um die Lieb- und innere Leblosigkeit sowie um die Gottlosigkeit der Menschen. Die Liebe zueinander scheint der einzige Ausweg, die *conditio sine qua non*, um nicht an der Sehnsucht danach zugrunde zu gehen.

Dieser zweite Orchestergesang Hindemiths gliedert sich in neun Formabschnitte, die sich in ihren musikalischen Bezügen zueinander fächerförmig um das musikalische und lyrische Zentrum «Das Leben

/ Als ob der liebe Gott gestorben wär» (vgl. Abb. 1). Und es ist evident, wie aus diesem Motiv seine Varianten (a2 und a3) erwachsen. Mit dieser im Orchester ausgedünnten kammermusikalischen Herangehensweise setzt er sich von einem apokalyptischen Endzeit-Chaos großer Orchestrierung ab.

Ein zweites, stark rhythmisiertes Motiv mit aufwärts gerichtetem Oktavsprung – in der nachfolgenden Halbtonschrittigkeit dennoch dem ersten Motiv verwandt – mag mit seiner größeren inneren Energie eher als «Leitmotiv der Verzweigung» gelesen werden, und es begleitet den Sopran, der vom gestorbenen Gott und dem «bleiern Schatten», der auf der Welt und den Menschen lastet, singt. Dabei kontrastiert diese energetische Motivik so merkwürdig zum kleinschrittigen, fast linearen Melodieverlauf der Singstimme. Es will scheinen,

Diese weithin spätromantische, doch bis ins Bitonale gehende Komposition zeigt eine bereits differenzierte Orchestrierung, stringente Formanlage und in ihren semantischen Bezügen eine eindringliche musikalische Gedichtinterpretation.

**WOLFGANG RIHM:  
«O, MEINE SEELE WAR EIN WALD»**

Wolfgang Rihms Komposition *O, meine Seele war ein Wald* für Mezzosopran und Alt, Harfe, Viola, Violoncello und Kontrabass (1994) entstand 77 Jahre später anlässlich des 60. Geburtstags von Ulrich Eckhardt, dem damaligen Intendanten der Berliner Festspiele.

«Rihm hätte Dichter oder Maler werden können», steht in der Biografie der Universal Edition. Diese Doppelbegabung teilte er mit Else Lasker-Schüler. Nicht nur quan-

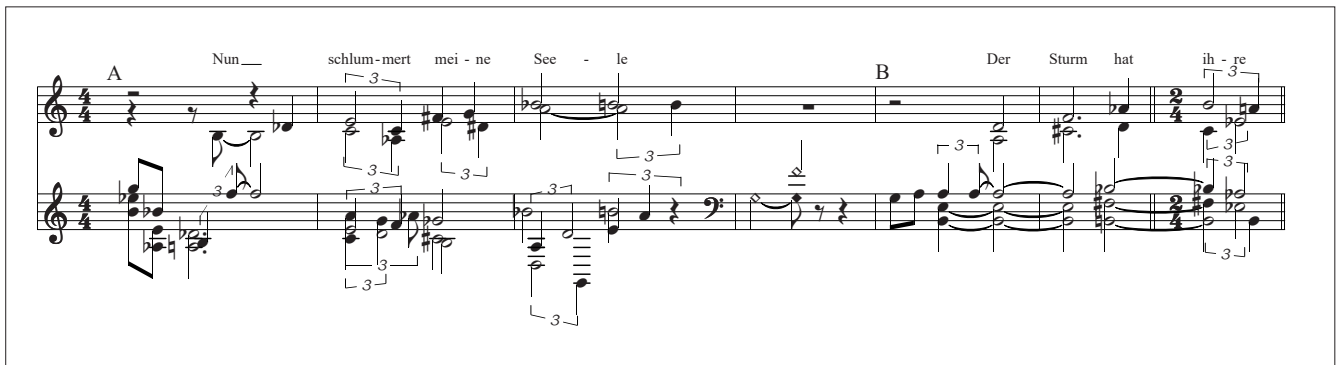


Abb. 2: Wolfgang Rihm: «O, meine Seele war ein Wald» für Mezzosopran und Alt, Harfe, Viola, Violoncello und Kontrabass (1994), Takt 1–7

liegt in aller Herzen / wie in Särgen» legen.

Der Orchesterapparat ist so groß wie bei Gustav Mahler. Die Bläser sind voll besetzt, im Blech sogar «dick», die Streicher sind «stark besetzt», zudem die erste Violine vierfach solistisch. Hindemith instrumentiert jedoch durchweg kammermusikalisch und nutzt die Instrumentenvielfalt eher für Farbnuancierungen. Dies entspricht seinem damaligen Interesse an Kammermusik (vgl. S. 55, Abb. 1).

Die kammermusikalische Intention Hindemiths wird gleich zu Beginn deutlich: Über einem flächigen a-Moll-Klang formulieren nur die vier ersten Soloviolen das sparsam ausgesetzte Anfangsmotiv mit einem Seufzermotiv: ein sequenzierter übermäßiger Septakkord gefolgt von einem doppelten Tritonus im Sekundabstand, ebenfalls sequenziert, alles «con sordino» und im *pp*; die Flöten greifen dieses Motiv auf. So erschafft Hindemith eine irisierende, expressionistische Klangwelt zu den ersten beiden Versen «Es ist ein Weinen in der Welt,

dass beide Komponenten der Verzweiflung, die angstbesetzte und die depressive, gleichermaßen Ausdruck finden sollen.

Nur in einer einzigen Passage ertönt das Orchestertutti und dies im *ff*, nämlich dort, wo als Klimax des Gedichts sich der lyrische Gegenentwurf – «Du! wir wollen uns tief küssen» – artikuliert. In einem längeren Vorspiel dazu findet man im tiefen Kontrafagott einen langen *passus duriusculus* von (klingend) *A* bis hinunter zur Kontraoktave *1G* geführt, eine musikalische Figur, die wir bezeichnenderweise auch bei Beethoven im «Grabduett» des *Fidelio* finden. Die Passage selbst ist der längste Formabschnitt, der auch im Material und in der Dramatik singulär dasteht; dem Sopran wird im hohen Register ein  $h^1-gis^2$  und  $e^2-a^2$  im *ff* gegen das Orchester abverlangt (Hindemith schreibt, die Sängerin brauche da «zwei Lungen»). Die Coda schließlich greift die ersten Takte des Stücks auf, sodass der Kreis sich schließt.

titativ gehört Rihm zu den wichtigsten Liedkomponisten unserer Zeit. Ihn interessieren, wie es scheint, die seelische Brüchigkeit, die ins Fragmentarische dissoziierenden Seelenlandschaften in der Dichtung. Dies zeigt sich u. a. in seiner Affinität zu Dichter:innen wie Paul Celan, Friedrich Nietzsche, Georg Trakl, Hölderlin, Adolf Wölfl und Else Lasker-Schüler, solchen also, die in diesen «Brüchen» selbst leben. Die mit den Brüchen oft einhergehende enorme Erweiterung der Sprache und ihrer Bilder ist für Rihm künstlerische Anknüpfung, sprachlich Neues, Überraschendes, Fremdes und Kontrastreiches musikalisch aufzugreifen, weiterzudenken und ggf. zu problematisieren.

Der Text des Lasker-Schüler-Gedichts *Nun schlummert meine Seele* (1917), dessen zweiter Vers «O, meine Seele war ein Wald» den Kompositionstitel abgibt, arbeitet mit etlichen kryptischen Metaphern, wie etwa die Titelzeile, aber auch «Sterne streuen Nacht / In mein vergossenes Blut» oder

«An den Ästen hing die Liebe». Es will scheinen, ein unwegsames Gedicht einer «unwegsamen Lyrikerin» (Karl Kraus). Dies liegt u. a. am Fehlen des *tertium comparationis* in den Vergleichen, denn es ist z. B. zunächst nicht klar, was denn dies Gemeinsame von «Seele» und «Wald» sei, um den Vergleich verstehbar zu machen. Auch wenn bei genauerer Analyse sich Lösungen für solche kryptischen Metaphern anbieten, so sind sie doch für Rihm gerade die Kristallisationspunkte, an denen sich seine kompositorische Fantasie entzündet. Und dies mag auch für ihn Beweggrund sein, diese so eigentümliche Metapher als Überschrift zu wählen.

Rihms Lied ist vollständig durchkomponiert. Dessen Formabschnitte folgen nicht der Strophenform, sondern assoziieren frei – wie für Rihm typisch. Die freien Formen des Gedichts – es kennt weder Endreime noch gleiche Verlängen und Versfüße – und die einfache Reihung der lyrischen Bilder, all das kommt dem Komponisten entgegen. Sie bieten ihm neben der offenen Metaphorik den nötigen Freiraum, um Melodiebögen und Klänge, Verdichtungen

und Auflösungen, Motive – die sich ob ihrer Reichhaltigkeit weniger konstituierend fortentwickeln als eher verflüchtigen, um neuen Impulsen Raum zu geben – und Gestik zu entfalten, die sich weniger am kryptischen Sinn als am Wort entzünden.

Bestimmte Reizwörter werden musikalisch herausgehoben: «Seele» in Sekundreibungen, etwa als Zeichen ihrer Disharmonie; «Wald» im Tritonus, etwa als Ausdruck äußerster Spannung zwischen «Palmen» und «gefällten Stämmen», mit denen Lasker-Schüler disparate Seelenzustände zeichnet. Abgesehen von Klangflächen in den Streichern haben wir es im Großen und Ganzen mit einem kunstvollen, jede Wiederholung meidenden, horizontal fortschreitenden Gewebe der Stimmen zu tun, die jede ihre große Eigenständigkeit besitzt (Abb. 2). Selten aber finden sich onomatopoetische Textnachzeichnungen.

Eine letzte Eigenart sei angesprochen. Das lyrische Ich erhält merkwürdigerweise *zwei* stimmlich benachbarte Frauenstimmen. Deren gemeinsamer Vortrag liegt eng beieinander, ist aber – und das ist bemerkenswert – nirgends im Stück synchron. In

Abb. 2 ist dies beispielhaft in Ober- und Unterstimme des oberen Systems zu sehen. Kleine rhythmische Verschiebungen, kleine Differenzen der Intervalle, ein wenig Vor- oder Nacheilen: Dieses Nah-beieinander-Sein beider Ich-Stimmen wirkt wie eine Abspaltung des einen vom anderen. Und in der Tat sind auch lyrisches Ich und Seele im Gedicht nicht gleich: Das Ich spricht von der Seele (Else Lasker-Schüler nennt ihr letztes Bühnendrama *IchundIch*).

Wenn Wolfgang Rihm mit den zeitgenössischen Ausdrucksmitteln seiner ganz eigenständigen Musik Lyrik der Zerrissenheit und seelischen Verletzungen vertont, so trägt er uns heute Befunde und Phänomene vor, die zu allen Zeiten präsent waren und sind. ■

1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen bearbeiteten Auszug aus der 2019 veröffentlichten Dissertation von Karl Bellenberg *Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten* (wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin). Die Veröffentlichung der Arbeit erfolgte im Jahr des 150. Geburtstags der Dichterin, das nicht nur in Wuppertal, ihrer Heimatstadt, sondern deutschlandweit mit Vorträgen, Lesungen, Performances und Konzerten gefeiert wurde.  
2 Else Lasker-Schülers Werke und Briefe erscheinen im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp in elf Bänden (1996–2010). In



## VIRTUELLE MUSIKLEHRE IN KUNST UND WISSENSCHAFT

„Wir wollen im digitalen Raum herkömmliche Veranstaltungen abdecken und neue Formate schaffen.“

### ZIELE

- Entwicklung und Verankerung hochschulpädagogischer Lehrkonzepte im virtuellen Raum
- Angepasste mediale Lehrkonzepte
- Nachhaltig aufgebaute digitale Infrastruktur
- Etablierung von spezieller Software für Musiklehre
- Transatlantische Vernetzung von Lehrenden und Studierenden

### MUSIK. INTERNATIONAL. DIGITAL

### Förderung

Die Förderung erfolgt durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) und den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für das Wintersemester 2020/21 und das Sommersemester 2021.

Die Corona-Pandemie führt dazu, dass sich Studierende und Lehrende aus Kunst und Wissenschaft im digitalen Raum treffen. Das Projekt *Virtuelle Musiklehre in Kunst und Wissenschaft* unterstützt und begleitet die neuen Herausforderungen mit einer internationalen Kooperation zwischen der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Texas State University. Studierenden und Lehrenden steht beispielsweise in den Bereichen Gehörbildung, Musikanalyse, Satzlehre, musikwissenschaftliche Grundlagen und digitale Musikedition dadurch ein reichhaltiges Angebot von digitalen Lehr- und Lernmöglichkeiten zur Verfügung. Darüber hinaus befördert das Projekt den international-kulturellen Austausch in Zeiten der Reisebeschränkungen durch gemeinsame transatlantische Online-Lehrveranstaltungen, Vorträge und Diskussionsrunden.

[ivac.uni-mainz.de](http://ivac.uni-mainz.de)