

NOEMI DEITZ

HELEN BUCHHOLTZ



Komponieren
zwischen zwei
Welten

böhlau

EUROPÄISCHE KOMPONISTINNEN



EUROPÄISCHE KOMPONISTINNEN

Herausgegeben von
Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld

Band 11

Noemi Deitz: Helen Buchholtz

Noemi Deitz

HELEN BUCHHOLTZ

Komponieren zwischen zwei Welten

BÖHLAU

Die Reihe »Europäische Komponistinnen«
wird ermöglicht durch die Mariann Steegmann Foundation und dieser Band zusätzlich durch
die Unterstützung des Nationalen Kulturfonds, Luxemburg.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill
mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Korrektur: Constanze Lehmann, Berlin
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52965-9

Inhalt

Vorwort der Herausgeberinnen	9
Von der (Wieder-)Entdeckung einer Komponistin	11
Musik in Luxemburg – Musik aus dem Abseits	20
Kindheit und Jugend	34
Herkunft Esch/Alzette	35
(Musikalische) Ausbildung	36
Zwischen Schulabgang und Eheschließung	40
Freizeit und Zeitvertreib	41
Das fehlende professionelle Musikstudium	45
Teilhaberin einer Brauerei	47
Anfänge als Komponistin	50
»Opus 1«	50
Repertoire und Einflüsse	55
Klaviersonaten	58
Was ist Übung? – Was ist Werk?	59
Heirat und Umzug nach Wiesbaden	62
Leben im »Nizza des Nordens«	63
Der Erste Weltkrieg	65
Kurorchester Wiesbaden	68
Neue Horizonte	68
Das Orchester	70
Im Repertoire des Kurorchesters	71
Fragen der Besetzung	74
Die Siggy-Lieder	79
Eine »ungewöhnliche kollektive Kompositionswerkstatt«	80
Drucklegung, Veröffentlichung und Aufführungen	88

<i>U Letzeburg</i> und seine Konkurrenz durch Jean-Pierre Beicht	97
Ein politisches Bekenntnis?	106
Netzwerk Wiesbaden	109
Die Wiesbadener Lieder	109
Marie Sauer	113
Die Ritter-Lieder	114
Kitschige ›Frauenlieder‹?	120
Tod des Ehemanns	124
Die Goergen-Lieder	126
›Ich bin nicht wenig stolz auf Ihre Lieder«	127
Veröffentlichung und Verlagsangelegenheiten	129
Korrespondenzen	131
Rückkehr nach Luxemburg	138
Liebesbriefe eines Unbekannten?	139
Werke für Chor	144
Joseph Tockert: Unbekannte Liebeslyrik eines »Spötters«	147
Nikolaus Welter: Von »Schelmengekicher« und der »Unbändigkeit der Gefühle«	151
Die Vokalballaden	153
Militärmusik Luxemburg	166
Buchholtz' Besetzungsmuster	166
Das Orchester	171
Das Archivmaterial	173
Im Repertoire der Militärmusik	183
Stadtmusik Esch/Alzette	194
Eine Escher Komponistin	195
Im Repertoire der Stadtmusik	197
Musik für die Heimat	209
Rundfunkorchester Luxemburg	211
Im Repertoire des Rundfunkorchesters	215
Instrumentation und Besetzung	219
Konklusionen	221

Netzwerk Luxemburg	227
Neue Goergen-Vertonungen und der Kompositionswettbewerb der <i>UGDA</i>	231
Die von der <i>Héméchtssprösch</i> initiierte Goergen-Feier	235
Siggy vu Letzeburg: Die zweite Auseinandersetzung	239
Die Siggy-Liederalbum	243
Die letzten Jahre	250
Der Zweite Weltkrieg	250
<i>Complainte</i> als Ausdruck des ›Unfassbaren‹	251
Ein Spätwerk im Spiegel seiner <i>Zeit: Do'deg Dierfer</i>	254
Kur und Reisen	260
Rezeption	265
Eine (ernüchternde) Bilanz	267
Klaviermusik	269
Orchestermusik	272
Vokalmusik	278
Ein Leben als Komponistin?	286
Werkverzeichnis	300
Vorbemerkungen und Übersicht	300
Vokalmusik	305
Klaviermusik	330
Orchestermusik	343
Werke für Orgel und Cello	352
Ergänzungen	353
Auflistung der Konzerte mit Buchholtz' Werken für Harmonieorchester	357
Aufführungen der Militärmusik	357
Aufführungen der Escher Stadtmusik	363
Aufführung der Verbandsmusik Esch/Alzette	365
Anmerkungen	366

Bibliografie	380
Sigel	380
Archivalien	382
Periodika	388
Gedruckte Musikalien	390
Audiovisuelle Medien	392
Literaturverzeichnis	394
Abbildungsverzeichnis	411
Personenregister	418

Vorwort der Herausgeberinnen

Helen Buchholtz: Eine Komponistin ohne autobiografisches Leben

Nach der These des Historikers Carl Pletsch modellieren und gestalten alle, die als Künstler oder Intellektuelle im Gedächtnis bleiben wollen, ihr eigenes Leben. Zumindest für die vergangenen 200 Jahre, so Pletsch in seinem Essay »On the Autobiographical Life of Nietzsche« aus dem Jahr 1987, sei dies zu beobachten:

»But in modern artists and intellectuals we are confronted with lives lived upon the general pattern of an autobiography imagined in advance (often when the subjects are quite young) and constantly ›rewritten.‹ Thus the literary figure – the story of the hero’s already-accomplished journey told by himself – becomes the model or template for lives yet to be lived. This is why I call the life lived in anticipation of one’s biographers an autobiographical life.«¹

Doch nicht nur ihr Leben sei auf diese Weise selbst gestaltet, so Pletsch, sondern auch das, was von diesem Leben übrig bleibt: die Quellen, die Biograf*innen dann entlang der »general patterns« zusammensetzen. Und da Künstler und Intellektuelle »live their lives with their biographers in mind«², greifen sie aktiv in die Produktion und Archivierung von Quellen ein, indem sie Memoiren schreiben (lassen), Dokumente bewahren oder vernichten, den Vor- und Nachlass regeln etc. Kaum ein (in die Musikgeschichtsschreibung aufgenommenener) europäischer Komponist des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, der *nicht* nach Pletschs These handelt(e).

Der ›Fall‹ der luxemburgischen Komponistin Helen Buchholtz steht dieser These diametral entgegen: Nichts deutet darauf hin, dass sie ihr Leben autobiografisch in Pletschs Sinne, also in Erwartung einer Biografie, gelebt hätte. Und der Zufall, dass ihr kompositorischer Nachlass heute im Archiv aufbewahrt wird – ein Zufall, von dem im vorliegenden Buch noch ausführlich die Rede sein wird –, zeugt davon, wie hochgradig kontingent der Moment zwischen Erinnern und Vergessen in ihrem Fall war. Pletschs These greift hier offensichtlich nicht.

Die Quellen, auf die sich diese Monografie primär stützt, sind zufällig überliefert, und wesentliche Quellentypen fehlen: Buchholtz hat – anders als

viele Komponisten seit dem 19. Jahrhundert, anders aber auch als die englische Komponistin Ethel Smyth oder die deutsche Komponistin und Pianistin Louise Adolpha Le Beau, keine Memoiren geschrieben. Auch Korrespondenz ist nur sporadisch erhalten, ebenso wenig eine Hemerotherk oder andere für ein Musiker*innen-Leben typische Quellen. Lässt sich daraus ableiten, dass sich Helen Buchholtz selbst nicht ›ernsthaft‹ als Komponistin verstand? Was heißt es aber dann, dass sie ein Werkverzeichnis anlegte, dass sie ihre Autografe verwahrte und Kompositionen veröffentlichte?

Helen Buchholtz ist neuerlich ein Fall, der eindrücklich zeigt, dass »general patterns« im Fall von Komponistinnen häufig ins Leere laufen: Weder passt Buchholtz in das von Pletsch offengelegte (implizit männlich konnotierte) Modell des autobiografischen Lebens, noch in einige patterns, die es inzwischen auch zu Komponistinnen-Biografien gibt: Von Restriktionen durch die Familie, wie es Fanny Hensel erlebte, ist hier ebenso wenig die Rede wie von einer permanenten Konfrontation mit öffentlichen Diskursen, wie es die Memoiren von Le Beau berichten. Stattdessen Eigenheiten, die sich auf individuelle Lebensentscheidungen wie eine späte Heirat oder (auch) auf ihre Herkunft aus Luxemburg zurückführen lassen.

Auch wenn Buchholtz kein autobiografisches Leben geführt haben mag – die vorliegende Biografie nimmt auf, was an Quellen überliefert ist, ohne sie mit »general patterns« zu überschreiben.

Wien, im September 2023

Von der (Wieder-)Entdeckung einer Komponistin

Luxemburg, im März 1998: Die Musikwissenschaftlerin Danielle Roster wird vom luxemburgischen Fernsehen (RTL Télé Lëtzebuerg) zu einem ihrer aktuellen Projekte interviewt, ein Konzert mit Werken der Komponistin Lou Koster. Die Journalistin fragt, ob Koster die einzige Komponistin der Luxemburger Musikgeschichte sei. Nein, antwortet Roster, denn sie sei bei ihren Recherchen in einer Frauenzeitschrift der 1930er-Jahre auf den Namen einer gewissen ›Helen Geiger-Buchholtz‹ gestoßen. Viel lasse sich allerdings nicht über die Dame herausfinden, lediglich einige gedruckte Lieder seien in der Luxemburger Nationalbibliothek katalogisiert. Was Roster nicht ahnen kann: Ihre beiläufige Erwähnung des Namens Helen Buchholtz bringt gerade einen Stein ins Rollen. Denn zufällig verfolgt François Ettinger, ein 90-jähriger Neffe von Buchholtz, besagte Sendung – live versteht sich, denn das Zeitalter, in dem sämtliche Beiträge in Mediatheken online archiviert und rund um die Uhr abrufbar sind, hat noch nicht begonnen. Ettinger kontaktiert Roster, lädt sie zu sich ein, beantwortet Fragen zu seiner Paten- und auch Liebblingstante, zeigt ihr Fotos und Erinnerungsstücke.

Und zufällig ist Ettinger sogar in Besitz des gesamten musikalischen Nachlasses seiner Tante, die zu diesem Zeitpunkt bereits über 40 Jahre tot ist. Denn als die 1877 geborene Buchholtz im Jahr 1953 verstarb und ihr Haus geräumt wurde, standen ihre Partituren bereits in Müllsäcken verpackt zum Abtransport bereit. Ettinger kam, so schilderte er es, auf dem Fahrrad gerade zufällig zum richtigen Zeitpunkt an der Villa seiner Patentante vorbei und nahm die Säcke als eine Art Souvenir an sich. Eine rein spontane Handlung, denn eigentlich wusste er nichts mit den ganzen Noten anzufangen. So verstaute er sie in einem Koffer auf seinem Dachboden.

Knapp ein halbes Jahrhundert später öffnet Roster nun also den Koffer und entdeckt die Notenmanuskripte – über 200 Stück, wie sich später herausstellen wird. Neben Skizzen und Entwürfen finden sich etwa 140 Reinschriften von abgeschlossenen Werken, darunter Lieder für Singstimme und Klavier in vier Sprachen, Chorstücke und Werke für Klavier, Sinfonie- und Harmonieorchester. Ettinger, der sich über die späte Wiederentdeckung des Werkes seiner Tante freut, fasst den Entschluss, sich vom Nachlass zu trennen und ihn in der Bibliothek des Cid-femmes (heute CID | Fraen an Gender) der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Je länger man darüber nachdenkt, desto unwirklicher, spektakulär, geradezu fantastisch wirkt die Geschichte. Kein Wunder also, dass sie immer wieder erzählt wird, die »Geschichte mit dem Koffer [LU]« (RM 8.5.2019), und zum festen Bestandteil der (Rezeptions-)Geschichte von Helen Buchholtz gehört. Mit Blick auf die heutige Bekanntheit der Komponistin ist es schwer vorstellbar, dass nur ein einziger Zufall weniger die luxemburgische Musikgeschichtsschreibung maßgeblich verändert hätte und auf »Braun, Jean-Pierre« im *Luxemburger Musikerlexikon* unmittelbar »Clement, Chrétien« folgen würde. Heute gehört Buchholtz zum »festen Kanon« der luxemburgischen Komponist*innen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist weitaus bekannter als etwa Braun oder Clement. Selbst Menschen ohne Interesse an der Musikgeschichte des Großherzogtums begegnet ihr Name im Alltag: Zwei Straßen wurden in den letzten Jahren nach ihr benannt, eine in ihrer Geburtsstadt Esch/Alzette und eine in einem Neubaugebiet in Strassen; die Taufe einer dritten Straße in der Hauptstadt steht nach aktuellen Informationen bevor – wenn das kein Ritterinnenschlag ist.

Die heutige Bekanntheit von Helen Buchholtz ist auf mehrere Faktoren zurückzuführen. Dass es sich bei Buchholtz um eine Komponistin handelt, ist wesentlich, denn in einer Domäne, die in Luxemburg weit bis ins 20. Jahrhundert hinein vor allem von Männern geprägt wurde, war die Entdeckung einer weiteren, zweiten Komponistin eine kleine Sensation – zu diesem Zeitpunkt war lediglich die Existenz von Lou Koster bekannt. Da es sich um den musikalischen Nachlass einer Frau handelte, eröffnete sich für François Ettinger die Möglichkeit, die Manuskripte seiner Tante dem CID | Fraen an Gender zu überlassen, dem luxemburgischen Institut für Frauen und Gender, das um die Jahrtausendwende sowohl über die personellen als auch finanziellen Kapazitäten verfügte, um die Buchholtz-Manuskripte zu katalogisieren und zu archivieren: Am 24. November 2000, zum 123. Geburtstag der Komponistin, wurde das »Archiv Helen Buchholtz« eröffnet.

In den letzten 25 Jahren verfasste Danielle Roster eine ganze Reihe von Forschungsbeiträgen und Aufsätzen über Leben und Werk der Komponistin. Der Musikwissenschaftlerin ist es außerdem zu verdanken, dass zahlreiche Projekte um und über Buchholtz auf die Beine gestellt wurden. Von 2010 bis 2012 etwa fand ein Forschungs- und Lehrprojekt in Zusammenarbeit zwischen dem CID | Fraen an Gender, der Universität Luxemburg und der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg statt, das die Komponistinnen Buchholtz und Koster als Teil der luxemburgischen Musikkultur in den Mittelpunkt der Diskussion stellte. Ein Höhepunkt der Buchholtz-Forschung war die im Anschluss stattfindende internationale Tagung *Komponistinnen in*

Luxemburg. Helen Buchholtz (1877–1953) und Lou Koster (1889–1973). Neben Vorträgen von Wissenschaftler*innen aus Luxemburg, Deutschland und Österreich wurden auch Ergebnisse der Forschungsprojekte aus Luxemburg und Oldenburg vorgestellt. Aus diesem Symposium ging 2014 der gleichnamige, von Danielle Roster und Melanie Unseld herausgegebene Tagungsband hervor.

Die Auseinandersetzung mit Helen Buchholtz erfolgte allerdings nicht nur auf musikwissenschaftlicher, sondern auch auf musikpraktischer Ebene: Das CID | Fraen an Gender organisierte in regelmäßigen Abständen Konzerte, um ihre Musik dem heutigen Publikum näherzubringen. In einer Konzertreihe zwischen 2008 und 2011 wurde beinahe das gesamte Œuvre für Klavier sowie zahlreiche Lieder für Singstimme und Klavier zur Aufführung gebracht. Darüber hinaus wurden bislang drei Tonträger mit Werken von Buchholtz eingespielt, der letzte im April 2019: *Und hab' so große Sehnsucht doch ...* Das Erscheinen dieser CD nahm das luxemburgische Kulturradio 100,7 zum Anlass, Helen Buchholtz im darauffolgenden Monat zur »Komponistin des Monats« zu erklären und ihr Leben und Wirken in vier Sendungen aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten.

2022 war Buchholtz' Geburtsstadt Esch/Alzette neben Kaunas in Litauen und Novi Sad in Serbien eine der drei europäischen Kulturhauptstädte. Dies inspirierte den Pianisten Claude Weber dazu, den *Salon de Helen Buchholtz* zu eröffnen: Im *Bridderhaus*, einem Kulturhaus in Esch/Alzette, wurden drei Räume im Stile der Zeit von Helen Buchholtz eingerichtet, um so einen Salon zu schaffen, der ihre hätte sein können. An diesem Ort, einer Mischung aus Museum, Ort der Begegnung und Konzertsaal fanden über drei Monate hinweg zahlreiche Veranstaltungen statt: Vorträge, Masterclasses, Workshops und Konzerte – alles rund um Buchholtz.

Helen Buchholtz ist heute also in aller Munde bzw. aller Ohren – sogar international: In einigen deutschen und französischen Musiklexika ist ihr Name zu finden. Die »Wiederentdeckung« (Roster 2001 [A]) der Komponistin, deren Name in *keinem einzigen* der (zugegebenermaßen nicht sehr zahlreichen) Nachschlagewerke oder sonstigen Auflistungen von Komponist*innen zwischen 1950 und 2000 verzeichnet ist, wurde so zu einem naheliegenden und häufig wiederholten Narrativ. Doch impliziert das Wort »Wieder-«entdeckung als »erneute Auffindung von etwas zwischenzeitlich Unbekanntem, Verlorenem«, dass der wiederentdeckte Gegenstand zu einem gewissen Zeitpunkt bereits da war – sonst wäre es lediglich eine Entdeckung. Inwieweit trifft dies auf Buchholtz und auf ihre Musik tatsächlich zu?

Anders als ihre heutige Bekanntheit es vermuten lässt, gehörte Buchholtz zu Lebzeiten *nicht* zu den populärsten Tonschöpfer*innen ihrer Generation. Von ihren 140 Kompositionen gelangte nur ein Bruchteil an die Öffentlichkeit – die Gründe hierfür sind vielschichtig und werden im Verlauf dieses Buches immer wieder thematisiert. Wer (oder ob überhaupt jemand) von dem umfangreichen Gesamtschaffen wusste, ist unklar. Und falls ihre nächste Verwandtschaft davon in Kenntnis war, so maßen sie dem musikalischen Nachlass so wenig Bedeutung zu, dass sie ihn entsorgen wollten. Bis auf ihre etwa zwei Dutzend Werke, für die Buchholtz als Komponistin ihrer Zeit in der Öffentlichkeit bekannt war, wurde ihr Werk um die Jahrtausendwende also nicht »wieder-«, sondern »überhaupt erst« entdeckt.

Bei einer eingehenderen Beschäftigung mit Buchholtz, ihren wieder-entdeckten und ihren neu-entdeckten Kompositionen tritt recht bald das für dieses Buch namensgebende Phänomen zutage: In ihrer Biografie lassen sich mehrere Sphärenpaare finden, in denen sich ihr persönliches und musikalisches Wirken abspielt – »Zwischen zwei Welten«.

Auf den ersten Blick mag der Begriff »Welt« wie ein Singularetantum wirken, seine Pluralisierung wie ein Paradoxon: »Die Welt« als der Globus, der Erdball, das Universum. Doch auf tieferliegenden Bedeutungsebenen wird der Begriff zwischen »der großen, weiten Welt« und der kleinen »eigenen Welt« aus Gedanken und Fantasien sehr häufig verwendet, um Dualismen oder gar Pluralismen zu bilden, sprich, um Ausdrücke zu finden, die die Zwei- oder Mehrteiligkeit einer Sache, einer Gruppe oder eines Phänomens beschreiben: Wir teilen den Erdball etwa in eine Alte und eine Neue Welt, die Zeitgeschichte in eine Antike und eine Moderne Welt. Das politische Weltsystem unterteilen wir in eine Erste, Zweite, Dritte und Vierte Welt. Wir sprechen von der Welt des Sports, von der gelehrten Welt, kennen die halbe Welt und so weiter und so fort. Und so lässt sich eben auch das Leben von Helen Buchholtz in unterschiedliche Welten unterteilen: Sie wuchs in einer gutbürgerlichen Familie auf, emanzipierte sich jedoch aus dem vermeintlich vorherbestimmten Lebensweg. Ihre kompositorische Tätigkeit erstreckt sich zeitlich etwa zwischen den beiden Weltkriegen sowie geografisch auf zwei Städte, Luxemburg und Wiesbaden. Das Komponieren war für sie eine Passion, der sie mit professionellem Anspruch nachkam; in ihrem Werk ging sie nationalen Traditionslinien nach, verfolgte aber gleichermaßen ihre eigenen künstlerischen Ideen.

Zwischen bürgerlichem Lebensweg und künstlerischer Emanzipation

Helen Buchholtz wird 1877 in eine wohlhabende Familie hineingeboren. Als Tochter aus gutem Hause erhält sie eine solide Grundbildung und besucht ein ausländisches Mädchenpensionat. Eine weiterführende Ausbildung oder ein Studium absolviert sie nicht, wie es für ihren sozialen Hintergrund absolut üblich ist. Frauen müssen und sollen nicht erwerbstätig sein; ihr Lebensweg sieht Ehe, Mutterschaft, Kindererziehung und Haushaltsführung vor, während die Ehemänner für den Unterhalt der Familie zuständig sind. Und so wohnt Helen nach dem Ende ihrer schulischen Ausbildung wieder in ihrem Elternhaus, um auf den Ehemann zu »warten«. Der tritt aber nicht mit Anfang zwanzig, sondern erst viel später in ihr Leben.

Die Verwandten von Helen Buchholtz erzählen, sie sei bei der Wahl ihres zukünftigen Gatten wählerisch gewesen. Sie selbst war, das kann man den Fotos entnehmen, bildhübsch, hatte lange – bodenlange – Haare, eine schlanke Taille und ein ebenförmiges, symmetrisches Gesicht. Angeblich sollen die Eheanwärter Schlange gestanden haben. Überliefert ist ein Foto von 1899, ein Gruppenbild, aufgenommen bei der Hochzeit von ihrer Schwester Marguerite. Buchholtz, keine 22 Jahre alt, steht neben »Thorn avocat« (so die Beschriftung auf der Rückseite), einem jungen Rechtsanwalt, mit dem sie wohl verknüpelt werden soll. Buchholtz hat allerdings kein Interesse (schaut sie deshalb so gelangweilt in die Kamera?) und lehnt ab – ein Schicksal, das nach Thorn noch viele andere junge Männer ereilen wird. Buchholtz lässt die Zeit verstreichen und heiratet erst mit 36 Jahren. Die Wahl trifft auf den deutlich älteren Bernhard Geiger, einen deutschen Arzt aus Wiesbaden. Ein wohlhabender Hausarzt ist »standesgemäß«, allerdings stellt Buchholtz ihm eine Bedingung: Sie werde ihn nur dann heiraten, wenn er auf Kinder verzichtet und ihr genügend Freiraum zum Komponieren lässt. Er willigt ein, sie zieht nach Wiesbaden. Doch nur sieben Jahre später stirbt Geiger und Buchholtz kehrt als kinderlose Witwe nach Luxemburg-Stadt zurück, wo sie bis an ihr Lebensende in einer kleinen Villa wohnt.

Vieles, was in dem obigen Absatz steht, lässt sich heute nicht unabhängig überprüfen. Es handelt sich um Erzählungen, um subjektive Interpretationen der Angehörigen. Festzuhalten ist, dass Buchholtz sehr spät heiratet (mit 36), kinderlos bleibt, früh verwitwet ist (mit 43), finanziell abgesichert ist (durch ihr Erbe und durch ihren Ehemann) und viel Zeit hat (weder Kinder noch Beruf). Was also macht Helen Buchholtz mit ihrer Zeit? Sie reist gerne und viel, ist sportlich, fährt leidenschaftlich Ski. Vor allem aber investiert sie viel Mühe und Zeit in das Komponieren, eine Tätigkeit, die sie mit Ehrgeiz

und auch einer gewissen Portion Selbstbewusstsein verfolgt: Und so macht sie sich einen Namen als Komponistin, sowohl in Luxemburg als auch in Wiesbaden, lässt Lieder drucken und ihre Werke von den renommiertesten luxemburgischen Orchestern der Zeit spielen.

Zwischen Passion und Professionalität

Eine professionelle musikalische Ausbildung erhält Buchholtz also nicht, ihre Kompositionsstudien beschränken sich auf die Zusammenarbeit mit Privatlehrern. Dass das Komponieren für sie jedoch mehr als nur ein bloßer Zeitvertreib oder eine Art Hobby ist, zeigt der Anspruch, mit dem sie diese Tätigkeit angeht: Mit großer Akribie fertigt sie Reinschriften ihrer Werke an, produziert eigenhändig das Stimmenmaterial für Orchesterwerke und fertigt eine eigene Werkliste an – eines der wichtigsten Zeugnisse für ihr Selbstbild als Komponistin.

Helen Buchholtz komponiert stets mit professionellem Anspruch, aber nie im Rahmen oder vor dem Hintergrund einer Professionalität. In diesem Punkt unterscheidet sie sich maßgeblich von den meisten ihrer komponierenden Zeitgenoss*innen, bei denen das Komponieren entweder an eine musikalische Profession oder aber zumindest an eine rege Teilnahme am öffentlichen Musikleben geknüpft ist. Die bekanntesten und erfolgreichsten Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind Berufsmusiker – Dirigenten, Kirchenmusiker, Instrumentalisten oder Lehrer. Soweit wir heute wissen, tritt Buchholtz ausschließlich als Komponistin auf die Bühne des Luxemburger Musiklebens.

Buchholtz lässt sich als Dilettantin im etymologischen Wortsinn charakterisieren. Abgeleitet vom lateinischen Verb »diligere« (»lieben«) fand das Wort im 18. Jahrhundert über das italienische »dilettante« Eingang in die deutsche Sprache, um dort zunächst den »Liebhaber italienischer Musik« zu bezeichnen. Später wurde daraus der »Musikliebhaber« oder die »Musikliebhaberin« überhaupt – und zwar ohne den heute üblichen Beigeschmack von stümperhaftem Amateurismus oder megalomaner Selbstüberschätzung. Ein Dilettant gibt sich einer Sache (in der Regel der Musik) sozusagen »mit Herz und Seele« hin, ohne hierfür auf eine formal-technische Berufsausbildung zurückgreifen zu können (das wäre der Beruf des Musikers) oder sie aus existenzieller Not als Brötchenerwerb zu betreiben oder betreiben zu müssen (das wäre gewissermaßen »Musik als Handwerk«). Dieses Verständnis schließt künstlerischen Ehrgeiz ebenso wenig aus wie das Erreichen

hoher handwerklicher Perfektion. In diesem Sinn gilt es, »Dilettantismus« nicht axiologisch als (negatives) Werturteil anzusehen; es ist vielmehr eine deskriptive Kategorie, die in erster Linie rein biografisch den »Sitz im Leben« der künstlerischen Hauptbeschäftigung des so Bezeichneten bedeutet. Im Falle von Buchholtz wird man sehr wohl so weit gehen können, ihren (technischen) Dilettantismus als (künstlerischen) Semi-Professionalismus zu bezeichnen.

Zwischen zwei Weltkriegen

Das Jahr 1914 bringt für Buchholtz weitreichende Veränderungen mit sich. Sie heiratet, verlässt ihr Elternhaus und ihr Heimatland, nimmt eine neue Staatsbürgerschaft an und zieht zu ihrem Mann nach Wiesbaden. Zeitgleich bricht der Erste Weltkrieg aus. Und in diesem Spannungsfeld aus persönlichem Glück und globaler Tragödie entstehen ihre ersten Werke: Die früheste datierbare abgeschlossene Komposition ist ein (später verworfenes) *Ave Maria* von 1913, gefolgt von einigen Gedichtvertonungen des luxemburgischen Dichters Siggy vu Letzeburg, mit denen sie 1915 beginnt.

Der Erste Weltkrieg teilt Buchholtz' Leben genau mittig in zwei Hälften: Eine Zeit, in der Buchholtz nicht komponierte, und eine Zeit, in der sie komponierte. Denn erst mit Mitte 30 widmet sie sich dieser Tätigkeit. Fehlte ihr in jüngeren Jahren der Mut? Fühlte sie sich nicht ausreichend geschult? Gab es Mitte der 1910er-Jahre einen konkreten Auslöser, der sie darin bestärkte, schöpferisch tätig zu werden? War es der Ehemann, der sie in diesem Vorhaben unterstützte? Beflügelte sie der neue Lebensabschnitt samt Umzug in ein neues Land?

Kompositionen, die Bezug auf das (politische) Weltgeschehen nehmen, sind in Buchholtz' Werk rar. Zu den wenigen Ausnahmen gehören *U Letzeburg* (»An Luxemburg«) nach einem Gedicht von Siggy vu Letzeburg und *Do'deg Dierfer* (»Tote Dörfer«), eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Albert Elsen. Die patriotische, pro-luxemburgische Hymne *U Letzeburg* ist ein Frühwerk und entsteht mitten im Ersten Weltkrieg in Wiesbaden, im »Land der Besatzer«. *Do'deg Dierfer*, 1949 veröffentlicht, schildert in ergreifender Weise die ausgebrannten und zerstörten Dörfer, die die Ardennenschlacht am Ende des Zweiten Weltkriegs im Norden von Luxemburg hinterließ. *Do'deg Dierfer* ist ihr nachweislich letztes Werk – nur vier Jahre später, 1953, stirbt Buchholtz.

Zwischen nationaler Tradition und künstlerischer Identität

Wie bereits angesprochen, wurde nur ein Bruchteil von Buchholtz' Werken zu Lebzeiten veröffentlicht oder öffentlich aufgeführt. Dieser Umstand ist auf einen Dualismus in ihrem musikalischen Werk zurückzuführen, der namensgebend für meine Dissertation war: »Helen Buchholtz (1877–1953). Zwischen nationaler Tradition und künstlerischer Identität«. Auf der einen Seite komponierte Buchholtz im ›Geiste ihrer Zeit‹ – hierzu gehört etwa das bereits genannte patriotische Lied *U Letzeburg* in luxemburgischer Sprache. Auf der anderen Seite schuf sie Werke, mit denen sie in ihrer Zeit allein steht. Klaviersonaten gehörten etwa zu den Gattungen, denen in ihrer Zeit und in ihrem Umfeld kaum, um nicht zu sagen gar kein Interesse zukam.

Zu Lebzeiten sind es die in der nationalen Tradition komponierten Werke, die an die Öffentlichkeit gelangen und Resonanz erfahren. Heute ist das genaue Gegenteil der Fall und auf den Programmzetteln stehen in erster Linie die Charakterstücke oder ihre deutschsprachigen Lieder. Werke, die als ›typisch Buchholtz‹ gelten und als sinnbildlich für ihren Kompositionsstil betrachtet werden, sind heute ganz andere als damals. Helen Buchholtz ist in der heutigen Welt eine ganz andere, als sie es für das Publikum ihrer Zeit war.

Diese Schwerpunktverschiebung in der Rezeption, die (kontinuierliche) Veränderung von Werturteil und Werkästhetik ist natürlich kein Buchholtz eigenes Phänomen. Was der Fall Buchholtz allerdings besonders eindrücklich zeigt, ist, von wie vielen Faktoren die posthume Rezeption abhängt – von den vielen Zufällen einmal ganz abgesehen. Es sind Wissenschaftler*innen, Archivar*innen und ausübende Musiker*innen die darüber (mit-)entscheiden, ob ein Werk verbreitet wird oder nicht.

Knapp acht Jahre liegen zwischen der Beantragung meines Promotionsvorhabens und der Drucklegung meines Buchs. Dementsprechend lang ist die Liste der Menschen, die mich in dieser Zeit unterstützt und mir geholfen haben. Bedanken möchte ich mich zunächst bei meinen Betreuer*innen Prof. Dr. Friedrich Geiger (Hochschule für Musik und Theater München), Prof. Dr. Ivana Rentsch (Universität Hamburg) und Prof. Dr. Nina Noeske (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar), die dem Projekt auf die Beine geholfen und es in den ersten Jahren unterstützt und begleitet haben.

Des Weiteren möchte ich mich bedanken bei Charel Adam (Harmonie municipale Esch/Alzette), Jill Boever (Gemeinde Rümelingen), Jean-Claude Braun (Musique Militaire Grand-Ducale), Jochen Dollwet (Stadtarchiv

Wiesbaden), Marlène Duhr (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Kathrin Eckhart (CID | Fraen an Gender), Carol Falling (Wiesbaden), Udo Friedmann (Schubert-Bund Wiesbaden), Cédric Géraud (Gemeinde Luxemburg), Roby Glod (Conservatoire de la Ville de Luxembourg), Jorma Gottwald (Hamburg), Christine Jack-Balzer (Musik- und Kunstschule Wiesbaden), Pia Jank (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Mehtap Kaya (Hamburg), Régis Kirsch (Gemeinde Rümelange), Thekla Kluttig (Staatsarchiv Leipzig), Tobias Knickmann (Hamburg), Guy Koenig (Luxemburg), Volker Krafft (Hamburg), Claude Kremer (Centre national de littérature, Mersch), Marie-France Kremer (Cour Grand-Ducale), Paula Lange (Berlin), Katja Lehmann (Hamburg), Daniela Lieb (Centre national de littérature, Mersch), Gast Mannes (früher: Centre national de littérature, Mersch), Julia Meier (Hamburg), Françoise Molitor (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Pierre Nimax sen. (Musique Militaire Grand-Ducale), Fazil Polat (Hamburg), Thomas Posth (Universität Hamburg), Danielle Roster (CID | Fraen an Gender/Universität Luxemburg), Coschna Rust (Trier), Nicole Sahl (Centre national de littérature, Mersch), Stéphanie Schlink (Musique Militaire Grand-Ducale), Tessy Schmitt (CID | Fraen an Gender), Anja Schuh (Stadtarchiv Wiesbaden), Anik Schwall (Luxemburg), Pierre Schwickerath (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Jessica Sieradzki (CID | Fraen an Gender), Patrick Steffen (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Silvia Stenger (Institut für Stadtgeschichte der Stadt Frankfurt am Main), Sarah Stephan (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Marcel Strainchamps (Bibliothèque nationale du Luxembourg), Myriam Sunnen (Centre national de littérature, Mersch), Françoise Wagner (CID | Fraen an Gender), Carl Christian Wahrmann (Hessisches Hauptstaatsarchiv), Claude Weber (Luxemburg), Josiane Weber (Centre national de littérature, Mersch), Adelheid Wiehe (Luxemburg), Guy Wolter (Luxemburg), Nello Zigrand (Musique Militaire Grand-Ducale). Alle haben meine Arbeit an diesem Projekt – in sehr unterschiedlicher, aber stets hilfreicher Weise – unterstützt.

Ich danke weiterhin Prof. Dr. Melanie Unselde als erfahrener Herausgeberin für ihre Hilfe und Unterstützung, um »aus einer guten Doktorarbeit ein schönes Buch zu machen«. Ich denke, es ist gelungen! Mein größter Dank gilt jedoch meinem Mann Marvin und meinem Vater Luc, die nicht nur die Dissertation, sondern auch das umgearbeitete Manuskript sowie die Druckfahnen Korrektur gelesen haben. Ihnen beiden soll das Buch daher gewidmet sein. Außerdem widme ich das Buch meinen beiden Söhnen Leander und Jasper.

Musik in Luxemburg – Musik aus dem Abseits

»Die Musikgeschichte Luxemburgs – eine Terra incognita?« (Roster u. Unseld 2014 [B], S. 15) Mit dieser Frage eröffneten Danielle Roster und Melanie Unseld als Herausgeberinnen den 2014 erschienenen Tagungsband *Komponistinnen in Luxemburg* und machten auf die in diesem Bereich klaffende Forschungslücke aufmerksam. Und tatsächlich steht eine umfassende, übergreifende und aktuelle wissenschaftliche Studie zur Musikgeschichte Luxemburgs bis heute aus.³

Die Gründe für diesen Umstand sind vielschichtig und wurden bereits mehrfach dargelegt (Roster 2020, S. 12 u. 409), gehen aber im Wesentlichen auf das »mäßige kulturpolitische Interesse« (Roster u. Unseld 2014 [B], S. 16) zurück, das insbesondere der luxemburgischen Musikgeschichte lange Zeit entgegengebracht wurde. Denn der grundsätzliche Zweifel »an der Qualität einer musikalischen, literarischen und künstlerischen Produktion aus Luxemburg« (ebd.) sei eine bis heute verbreitete Geisteshaltung.⁴

Dass Luxemburg nie eine Avantgardehochburg für Kunst und Musik war oder auf kultureller Ebene eine Pionierrolle einnahm, soll dabei gar nicht infrage gestellt werden. Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde in Luxemburg etwa ausschließlich tonal komponiert und das Hauptaugenmerk lag auf volkstümlicher und Unterhaltungsmusik. Ähnlich auch in der bildenden Kunst, wo es im 19. Jahrhundert in Luxemburg keinerlei Annäherung an modernere Strömungen gab (Roster 2020, S. 250). Doch legitimiert dieser Umstand das Desinteresse an der zu dieser Zeit produzierten Musik, Kunst und Literatur? Nein, so Roster: Eine »Kunstabwertung anhand normativer Kriterien – in diesem Fall des Kriteriums der ›Modernitätsverweigerung‹ – zu rechtfertigen, [werde daher] in letzter Zeit insbesondere von der kulturwissenschaftlich orientierten Musikwissenschaft zunehmend hinterfragt« (ebd., S. 254). In diesem Sinne gelte es, die Fragestellung zu verschieben, und statt allein

»stilistisch Traditionelles [in der luxemburgischen Musik bis 1950] zu konstatieren, [...] der Frage nachzugehen, *warum* diese ästhetische Entscheidung, so und nicht anders zu komponieren, getroffen wurde und in welchem Bezug sie zum gesellschaftlich-sozialen und ideengeschichtlichen Kontext steht.« (ebd.)

Auf Grundlage dieser Prämisse lassen sich Fragestellungen rund um die Musikgeschichte Luxemburgs als vielversprechende Forschungsansätze formulieren.

Und so sind in jüngster Zeit mehrere Bestrebungen zu beobachten, die auf eine flächendeckendere Erforschung und Aufarbeitung der luxemburgischen Musikgeschichte abzielen. Dabei werden unterschiedliche Ansätze, Methoden und Ziele verfolgt: 2011 erschien der erste Band der mittlerweile fünfbandigen und noch nicht abgeschlossenen kritischen Gesamtausgabe von Laurent Menager, dem wohl prominentesten Luxemburger Komponisten der ›ersten Generation‹. Das an der Universität in Luxemburg angesiedelte Projekt ist zum heutigen Zeitpunkt noch in Arbeit – es handelt sich um die erste Gesamtausgabe eines Luxemburger Komponisten überhaupt.

Seit 2022 läuft das Projekt MuGi.lu, »Musik und Gender in Luxemburg«, das von der Universität Luxemburg und dem CID | Fraen initiiert wurde. In Anlehnung an das von der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg und der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar getragene MUGI, »Musikvermittlung und Genderforschung im Internet«, ist es das Ziel von MuGi.lu, Musikgeschichte aus einer Genderperspektive zu erforschen, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die Quellensammlung, Digitalisierung und Sichtbarmachung von Musikarchiven gelegt wird.

Bereits 2016 erschien der erste Band des *Luxemburger Musikerlexikons*, in dem sämtliche bekannte Luxemburger und in Luxemburg wirkende Komponist*innen und Interpret*innen aus dem Zeitraum zwischen etwa 1815 und 1950 aufgenommen wurden. Der zweite Band, der Persönlichkeiten des Luxemburger Musiklebens des 20. und 21. Jahrhunderts umfasst, ist noch nicht abgeschlossen, wird jedoch aktuell als Work-in-Progress digital publiziert. Die einzelnen Lexikoneinträge sind – soweit es die Quellenlage zuließ – mit einer Biografie, einer Werkliste, zeitgenössischen Zitaten zur Rezeption, einer Bibliografie und bestehendem Forschungsbedarf versehen. Das *Luxemburger Musikerlexikon* gibt einen breiten Überblick über zahlreiche in Luxemburg wirkende Musiker*innen, in dem ein tieferer Einblick in einzelne Themenbereiche nicht vorgesehen ist.⁵

Den in gewisser Hinsicht gegensätzlichen Ansatz – weniger in die Breite, dafür jedoch mehr in die Tiefe –, verfolgte Danielle Roster mit ihrer 2020 in der Reihe *Europäische Komponistinnen* erschienen Monografie zu Lou Koster, in der die Autorin das Leben, Handeln, Werk und Wirken der Komponistin in allen Facetten beleuchtet. Ähnlich geht die vorliegende Arbeit vor: Ausgehend von Helen Buchholtz wird ein Panorama der luxemburgischen Musiklandschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezeichnet. Wäh-

rend das Buch über Lou Koster, die nicht nur als Komponistin, sondern auch als »Pianistin, Stummfilmmusikerin, Klavierlehrerin, Violinlehrerin, Musikpädagogin, Orchesterleiterin, Konzertveranstalterin [und] Sängerin« (Roster 2018 [B]) wirkte, das vielfältige musikbezogene Handeln in den Vordergrund rückt, legt dieses Buch den Schwerpunkt vor allem auf die von Buchholtz geschaffene Musik: Neben der Erstellung eines kritischen Werkverzeichnisses, dem *Helen Buchholtz Werkverzeichnis* (im Folgenden auch: HBWV), wurde die musikalische Hinterlassenschaft der Komponistin hauptsächlich von folgender Frage ausgehend betrachtet: *Was komponierte Helen Buchholtz?*

»Musik ist nicht nur Text, sondern vor allem auch Kommunikation. Das gilt auch für Instrumentalmusik. Vor dem Hintergrund eines Musikverständnisses, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Notentexten meint, sondern alle Aspekte des Lebens einbezieht, die mit der Produktion und Rezeption von Musik verbunden sind, ist es m. E. notwendig, einzelne Menschen ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, aber nicht als isolierte Individuen, sondern innerhalb eines Netzwerkes von Beziehungen.« (Borchard 2003, S. 229)

In diesem Sinne gehen die Fragen zum musikalischen Œuvre über die bereits oben gestellten hinaus: Warum, mit welcher Intention und welchem Ziel komponierte Buchholtz? Für welche Zielgruppe(n) und für welche Räume? Mit wem stand sie in Kontakt? Hatte sie Unterstützer, Förderer? Wie gestaltete sich ihr künstlerisches Umfeld? An wem orientierte sie sich, welche (musikalischen) Bezugspunkte gibt es? Lassen sich ihre Werke zeitlich und geografisch einordnen, und wenn ja, wie?

Vor allem unter der Prämisse, Musik nicht nur als reinen Notentext, sondern als »kulturelles Handeln« (Borchard 2006, S. 48) zu verstehen, kann eine isolierte Betrachtung des Werks ohne Einbezug der damit verwobenen »Lebensbiografie« (ebd.) der Komponistin kaum gelingen. Soweit es die überlieferten Quellen erlauben, wird eruiert, wie und in was für einer Zeit, unter welchen Bedingungen und in welchem Umfeld Helen Buchholtz lebte und komponierte. Zahlreiche Materialien unterschiedlichster Art treffen aufeinander: Neben musikalischen Partituren und Drucken auch (auto-)biografische Quellen, wie amtliche Urkunden, Artikel aus der Tagespresse, Korrespondenzstücke (an und von Buchholtz), Fotografien, persönliche Gegenstände aus dem Besitz der Komponistin und ihrer Verwandten sowie Aussagen von Zeitzeugen. Dabei geht es keinesfalls darum, eine »biografische Wahrheit« oder eine »objektive Biografie« (ebd., S. 52 u. 56) vorzulegen,

sondern vielmehr darum, das heute zugängliche Quellenmaterial zu kontextualisieren und kritisch auszuwerten – es gilt stets »mit Fragen an Quellen heranzutreten, anstatt eindeutige Antworten von ihnen zu erwarten« (Unselde 2014, S. 441).

Der Lebensweg von Helen Buchholtz beginnt in Esch/Alzette, wo sie als Tochter einer wohlhabenden Familie im Jahr 1877 das Licht der Welt erblickt, als die industrielle Revolution in vollem Gange ist. Vermutlich kommt sie bereits früh mit Musik in Berührung – wie üblich für Mädchen aus gutbürgerlichen Kreisen. Buchholtz heiratet 1914 und zieht zu ihrem Ehemann nach Wiesbaden. Aus dieser Zeit datieren ihre frühesten Kompositionen, mit denen sie sowohl in ihrer Heimatstadt Esch als auch in Wiesbaden an die Öffentlichkeit tritt. Nach dem unerwarteten Tod ihres Ehemannes zieht die kinderlose und finanziell gut abgesicherte Buchholtz nach Luxemburg zurück, nun in die Hauptstadt. Einer Erwerbstätigkeit geht sie nicht nach, sondern widmet sich bis an ihr Lebensende dem Komponieren. Als Buchholtz 1953 stirbt, hinterlässt sie ein Œuvre von rund 140 abgeschlossenen Kompositionen: vor allem Vokalmusik, Klaviermusik und Orchesterwerke. Diesem Ablauf folgt das Buch im Wesentlichen. Eine streng chronologische Betrachtung des musikalischen Werks ist dabei nicht möglich, da sich nur ein Bruchteil der Kompositionen datieren lässt.

Die vielleicht konventionell wirkende Herangehensweise, das ›Leben und Werk‹ einer Person, in diesem Fall Helen Buchholtz und ihr kompositorisches Schaffen, in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen, soll knapp erläutert werden. Zu diesem Zweck sei Unselde's Studie *Biographie und Musikgeschichte* von 2014 herangezogen, in der die Autorin die *Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* – so der Untertitel des Buchs – ausführlich untersucht. Zwar handelt es sich bei der Monografie über Helen Buchholtz nicht um eine Biografie im engeren Sinne, doch kann, angesichts der Fokussierung auf ein (weibliches) Individuum das zum Teil sehr kontrovers diskutierte Feld der musikgeschichtlichen Biografie an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Wie Unselde herausstellt, haben sich Herangehensweisen, Ziele und Zwecke von Biografien über Musiker*innen im Laufe der Jahrhunderte grundlegend verändert: kurz gesagt vom »Aufblühen der Gattung im 18. Jahrhundert, ihrer ›großen Zeit im 19. und ihrer Diskreditierung im 20. Jahrhundert« (Unselde 2014, S. 7). Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wertete der Geschichtstheoretiker Johann Gustav Droysen eine ›Privatbiografik‹ gegenüber einer Biografik ab, die historische oder politisch relevante Figuren zum Thema nimmt und dadurch legitimierbar sei. Dass Frauen unter diesen

Gegebenheiten lange Zeit nicht als betrachtenswert, als »biographiewürdig« galten, lässt sich folglich sozialgeschichtlich erklären: Die Verankerung der Frau im Privaten und die damit einhergehende beschränkte Teilnahme am öffentlichen Leben führte zwangsläufig zu einem Ausschluss von einflussreichen und damit »historisch relevanten« Ämtern, Positionen oder Rollen, und damit automatisch auch zum Ausschluss von der Biografieschreibung (ebd., S. 22).

Die häufig heraufbeschworene Bipolarität von Mann und Frau und damit die Unvereinbarkeit des Weiblichen mit dem stets männlichen »Genie«, ließ Frauen vor allem in der Heroenbiografie des 19. Jahrhunderts, wenn überhaupt, nur wenig Raum (ebd., S. 438). Mit dem Ziel, die durch »die Heroengeschichtsschreibung massiv verdrängten Frauen in das Blickfeld zurückzuholen« (ebd., S. 30), um somit der Vernachlässigung von Frauen sowie deren Marginalisierung in der Geschichtsschreibung entgegenzuwirken, kam es im 20. Jahrhundert, insbesondere ausgehend von der Frauen- und Genderforschung, zur vermehrten Aufarbeitung von Frauenlebensläufen. Dies hat sich zwar gewinnbringend auf biografische Konzepte ausgewirkt, erweist sich allerdings gleichermaßen als problematisch, vor allem, weil die »Reintegration qua Biographie« (ebd., S. 30) in den (musikgeschichtlichen) Kanon nicht zwangsläufig gelingen, sondern im Gegenteil erneut zu einer »Ghettoisierung« (ebd.) führen kann.

In diesem Sinne verfolgt die Auseinandersetzung mit Helen Buchholtz keinesfalls das Ziel,

»eine unbekannte und verkannte ›Meisterin‹ wiederzuentdecken und in ihrem ›Werk‹, anhand etablierter musikanalytischer Kategorien, in erster Linie ›Qualität‹ wie ›Originalität‹ nachzuweisen, um der Komponistin damit in einem Kanonisierungsversuch einen Platz in der Musikgeschichte zu sichern« (Roster 2020, S. 9–10),

wie es Roster für Lou Koster formulierte. Es geht vielmehr darum, Buchholtz als eines von vielen Individuen herauszugreifen, um so anhand *eines spezifischen* Einzelfalls herausarbeiten und aufzeigen zu können, welche Art von Musik in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort auch *allgemein* geschaffen und rezipiert wurde. Die analytische Betrachtung ihrer Musik und insbesondere das kommentierte Werkverzeichnis verstehen sich demnach nicht als in sich abgeschlossenes Projekt, sondern vielmehr als Ausgangs-, Inhalts- oder Referenzpunkt für zukünftige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Werk anderer Komponist*innen oder auch

einzelner, enger gefasster Themenkomplexe rund um die Musik- und Kulturgeschichte Luxemburgs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Wieso aber Helen Buchholtz? Die Frage ist berechtigt, gibt es doch genügend andere – mitunter weitaus einflussreichere – Luxemburger Komponisten, über die bislang nur kleinere, in erster Linie biografische, Beiträge vorliegen und über die eine umfassende Forschungsarbeit ebenso wünschenswert wie lohnenswert wäre: Jean-Pierre Beicht etwa, der den begehrten Posten des Domorganisten an der hauptstädtischen Kathedrale über 30 Jahre lang bekleidete und neben geistlicher Musik vor allem Vokalwerke komponierte. Oder Fernand Mertens, der als Dirigent der Luxemburger Militärmusik das musikalische Leben im Großherzogtum über knapp drei Jahrzehnte hinweg maßgeblich prägte, seinerzeit zu den prominentesten Komponisten gehörte und über 150 Werke hinterließ. Oder aber Gustav Kahnt, Mertens' Vorgänger bei der Militärmusik und wie er Wahlluxemburger, von dem bei der Recherche zur vorliegenden Arbeit einige bis heute unbekannte Kompositionen entdeckt wurden.⁶ Diese Beispiele sind nicht ganz zufällig gewählt, handelt es sich doch in allen drei Fällen nicht nur um Zeitgenossen von Helen Buchholtz, sondern auch um Komponisten, bei denen sie Privatunterricht erhielt beziehungsweise mit denen sie zusammenarbeitete.

Zunächst sei auf die Quellensituation hingewiesen, die sich im Falle von Buchholtz gleich in doppelter Hinsicht als günstig herausstellt. Da wäre zunächst der Umfang: Wie ihr Nachlass zeigt, war Helen Buchholtz eine Person, die gewissenhaft mit ihrer Musik umging und sich verwendeter Materialien nicht entledigte. Ihr musikalischer Nachlass ist vielfältig und, soweit wir aus der selbstverfassten Werkliste schließen können, mehr oder weniger vollständig. Dabei sind nicht nur abgeschlossene Werke überliefert, sondern auch Entwürfe, Skizzen und Fragmente, die einen Großteil ihrer Kompositionen in früheren Stadien zeigen – wertvolles Quellenmaterial, nicht nur um den Kompositionsprozess einzelner Werke nachzuzeichnen, sondern auch für bereits laufende sowie in Zukunft anstehende Editionsprojekte. Weniger interessant für Buchholtz in ihrer Rolle als Komponistin, dafür umso relevanter für ihren unkonventionellen – weil unakademischen – musikalischen Werdegang sind darüber hinaus Solfeggio-, Kontrapunkt-, Satz- und Harmonielehreübungen. Ihr Nachlass umfasst »beinahe [alles] von der ersten Musiklektion bis zu ihrer letzten Komposition [LU]« (Roster 2001 [B], S. 21). Nach ihrem Tod wurde ihre musikalische Hinterlassenschaft weder zerstreut noch zerstört, sondern ging integral in den Besitz ihres Neffen über, der das Material bis zur Entdeckung 1998 unter besten Bedingungen konservierte – wenn auch unbeabsichtigt.