

DANIELLE ROSTER

LOU KOSTER



Komponieren in Luxemburg

böhlau

EUROPÄISCHE KOMPONISTINNEN



EUROPÄISCHE KOMPONISTINNEN

Herausgegeben von
Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld

Band 10

Danielle Roster: Lou Koster

Danielle Roster

LOU KOSTER

Komponieren in Luxemburg

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Für Armand und Olga
In Erinnerung an Laure Koster (1902–1999)

Die Reihe »Europäische Komponistinnen«
wird ermöglicht durch die Mariann Steegmann Foundation und dieser Band zusätzlich durch
die freundliche Unterstützung des *Fonds culturel national*, 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.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
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.

Umschlagabbildung: Lou Koster; *Archiv Lou Koster, CID* | *Fraen an Gender* ©

Korrekturat: Felicitas Sedlmair, Göttingen
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

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

ISBN 978-3-412-51407-5

Inhalt

Vorwort der Herausgeberinnen

Alles andere als peripher! Eine Musikgeschichte, die mit einer Komponistin beginnt	7
Vorspann	9
Komponieren in Luxemburg	9
Praktische Vorbemerkungen	18
Danksagung	19
Anmerkungen	20
Leben, Musizieren, Unterrichten, Komponieren	22
»Zuhause wurde so viel musiziert, dass die Nachbarn sich ärgerten ...« (1889–1906)	22
»Man verdiente sein Brot damit, mit der Musik ...« (1906–1918) .	33
»... und ich werde wieder mutig und stark« – Die Operette <i>An der Schwemm</i> (1919–1929)	61
»Wät wär ech uni Liddler?« (1930–1939)	106
»Fräulein Koster ist frankophil ...« – während der NS-Besatzung (1940–1944)	141
»Wann werde ich gesungen?« (1944–1959)	152
»Wir waren jung. Bei ihr war es ein bisschen ›la vie de Bohème‹...« – Das <i>Ensemble Onst Lidd</i> ab 1959	175
»Wenn ich ein Mann wäre, dann hätte ich es viel leichter« (1972/73)	188
(Auto-)Biografisches Erzählen	195
Anmerkungen	213
Tafeln	233
Die Musik	249
Kontext – Musik in Luxemburg	249
Instrumentalmusik im Äther – Mikroblick: <i>Radio Luxembourg</i> . . .	264
Die Lieder – materiale Dimension des Notenquellenkorpus	340

Der Geiger von Echternach – Intention und Rezeption. Der Konstruktionsprozess eines ›Monumentalwerks Luxemburger Tonkunst‹	354
Anmerkungen	383
Ein Blick zurück	400
... und nach vorn	408
Anmerkung	410
Anhang	411
Siglenverzeichnis	411
Literaturverzeichnis	412
Presseartikel	438
Anmerkung	443
Abbildungsverzeichnis	444
Personenregister	446

Onlinematerialien

(<https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/Lou-Koster>)

Quellen

Korrespondenz zwischen Lou Koster und Batty Weber (1922)

Zwei Briefe von Willy Goergen an Lou Koster (1936, 1938)

Curriculum Vitae de Anne-Marie-Louise Koster, Januar 1961

Lou Koster: *Mei Glaw a mei Schaffen* (1973)

Anhang

Archivmaterialien

Erinnerungsinterviews

Werkliste Lou Koster

Drucke von Lou Koster

Medienverzeichnis

Die Lieder: Liste der DichterInnen

Sendungen mit Musik von Lou Koster bei Radio Luxemburg
(1933–1939)

Vorwort der Herausgeberinnen

Alles andere als peripher! Eine Musikgeschichte, die mit einer Komponistin beginnt

Als Beobachterinnen der aktuellen politischen Debatten, die über Grenzen der EU, über Erweiterungen und *XIT-Prozesse ebenso verhandeln wie über Fragen des inneren Zusammenhalts, eines »Kerngedankens Europa«, sind wir es gewohnt, dass sich politische Akteur*innen in Luxemburg treffen. Luxemburg als Ort europäischen Handelns ist uns präsent. Als Musikhistorikerinnen aber war uns Luxemburg zunächst nicht als erstes Land eingefallen, als wir eine Reihe planten, in der EUROPÄISCHE KOMPONISTINNEN ins Zentrum gerückt werden sollten. Luxemburg ist für die europäische Musikwissenschaft bislang ein weißer Fleck. Die deutschsprachige Enzyklopädie Musik in Geschichte und Gegenwart enthält keinen Eintrag dazu. Und welche Bibliothek beherbergt Bücher über luxemburgische Musikgeschichte? Welches Institut bietet Seminare an zum Thema luxemburgische Musikgeschichte? Wo können wir über luxemburgische Musikgeschichte lesen, hören, nachdenken, lernen? Das ist der Außenblick. In der Begegnung mit Danielle Roster lernten wir den Innenblick kennen: Luxemburg als ein europäisches Land, das – sich seiner eigenen kulturellen Geschichte bewusst – Fragen nach luxemburgischer Identität stellt, das sich auf den Weg macht, die eigene Geschichte zu beforschen, auch die Musikgeschichte. Dass dabei zwei Komponistinnen von Beginn an prominent im Zentrum standen, Helen Buchholtz und Lou Koster, war eindrucksvoll. Selten beginnt Musikgeschichtsschreibung mit zwei Komponistinnen! Zugleich wurde deutlich, dass sich die Perspektive auf das Geschlecht hier unmittelbar mit anderen Perspektiven überkreuzte: Perspektiven auf Klasse und Nation, Sprache(n), Identität(en) und Generation(en), aber auch auf Medialität, Funktionalität bzw. Autonomie von Musik, Avantgarden u.a.m. Damit rückt Luxemburg mit seiner so besonderen, bislang zumindest wenig beachteten Musikgeschichte mitten hinein in europäische Diskurse der Zeit: die Kontroversen der Avantgarde und ihr Publikum, Fragen der Medialität von Musik (Film- und Musik, Radio etc.), Funktionalisierung von Musik im politischen Diskurs, Fragen von »Mischkulturen« u.v.m. Aus dem marginal scheinenden Thema – eine luxemburgische Komponistin – wird auf diese Weise ein Denk-Knotenpunkt europäischer Musikgeschichte. Das Buch greift daher auch mitten

hinein in diese Diskurse und verwandelt sich so von einer Biographie über die Komponistin Lou Koster zu einem facettenreichen Rundumblick über europäisch-luxemburgische Musikgeschichte.

Wien und Berlin, im Oktober 2019
Melanie Unseld und Annette Kreuziger-Herr

Vorspann

Komponieren in Luxemburg

Warum eine Biografie über die weitgehend unbekannte Musikerin Lou Koster schreiben und dabei einen Akzent auf den Kontext der ebenfalls in großen Teilen unerforschten Musik- und Gendergeschichte in Luxemburg legen?

Grundsätzlich verlockend an dem Thema ist, dass damit gleich in mehrfacher Weise Neuland betreten werden kann, denn Lou Koster gehört – zusammen mit der 13 Jahre älteren Helen Buchholtz – zu den ersten Komponistinnen in Luxemburg, deren kompositorisches Schaffen überliefert ist. Ihr Ringen um eine Identität als Künstlerin und um das Gehör eines Publikums fällt zudem in eine Zeit, in der in Luxemburg in geballter Form unterschiedliche Diskurse zu Nation, Geschlecht, Kultur und Musik aufeinandertrafen. Sich als eine der ersten Komponistinnen in diesem gesellschaftlich-kulturellen Umfeld zu positionieren, als Pionierin zu »erfinden« und sich die nötigen Freiräume zu erobern, in denen die eigene musikalische Kreativität ausgelebt werden konnte, stellte eine besondere Herausforderung dar, die strategisches Denken und Handeln notwendig machte.

Der Auswahl einer Lebensgeschichte als Gegenstand einer Biografie liegt ein bestimmtes Erkenntnisinteresse zugrunde, das die Keimzelle des entstehenden Textes bildet. Aus diesem Erkenntnisinteresse ergeben sich die Leitfragen, und diese formen eine ›Lesart‹ der Biografie, lenken den Blick auf bestimmte Aspekte, während andere ausgeblendet werden. In diesem Sinne sind sie nicht neutral, sondern jeweils schon der Beginn einer Interpretation.¹ Nach Hannes Schwaiger ist »die Frage, nach welchen Kriterien eine Lebensgeschichte für eine Biographie ausgewählt wird, [...] eng verbunden mit der Funktionsweise von kulturellem Gedächtnis, mit Kanonisierungsprozessen und ihren Gegenbewegungen sowie mit sozialen, politischen und wirtschaftlichen Machtkonstellationen.« (Schwaiger 2009, S. 32) Wie auch die anderen Bücher der Reihe *Europäische Komponistinnen* schreiben sich Personenauswahl wie gewählte Blickpunkte hier in eine Gegenbewegung ein: Es geht nicht darum, 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. Durch die kulturwissenschaftliche Genderforschung wurden diese Kategorien kritisch hinterfragt, wurden sie doch, wie Annegret Huber es formuliert, um »Größe« zu bestimmen, »aus den Personalstilen einer kaum gerechtfertigten Auswahl von Heroen abstrahiert« (Huber 2009, S. 126). Ausgangspunkt für die Perspektivwahl ist ein erweitertes Musikverständnis, das unter »Werk« nicht lediglich den schriftlichen Notentext versteht, sondern vielmehr, wie Beatrix Borchard es formuliert, »Musik als kommunikatives Geschehen« begreift, das »alle Aspekte des Lebens miteinbezieht, die mit dem Entstehungsprozess, der Aufführungs- und Wirkungsgeschichte von Musik verbunden sind.« (Borchard 2002, S. 16) Lou Koster und die Musikgeschichte Luxemburgs sind gute Beispiele dafür, wie wichtig die von Annegret Huber hervorgehobene Kompatibilität von Analysegegenstand und Fragestellung bzw. Methoden ist.

Fragenkomplexe, die – neben den individuell biografischen – über den ortsspezifischen Kontext einen Zugang zu Kosters musikbezogenem Handeln schaffen, wären insbesondere die Folgenden:

Wie sah das kulturelle und musikalische Umfeld aus, in das die Musikerin hineingeboren wurde? Welche Bildungsmöglichkeiten standen ihr zur Verfügung? Was gaben ihr ihre Ausbildungsanstalt und ihre Lehrer in musikästhetischer Hinsicht mit auf den Weg? Welche professionellen Berufsfelder standen ihr offen, welche blieben ihr als Frau verschlossen? Inwiefern hatte die Kombination ihrer musikalischen und beruflichen Tätigkeiten einen Einfluss auf ihr Komponieren? Inwiefern wirkte die Geschlechterdifferenz als Katalysator für ästhetische Entscheidungen? Gab es bestimmte lokal gepflegte Musiktraditionen, in die sie sich mit ihren Kompositionen einschrieb? Für welche Institutionen, Räume, Publika, InterpretInnen, Verlage usw. komponierte sie und inwiefern finden sich »einkomponierte Räume« und eine bestimmte »Adressiertheit« (Borchard 2002) in ihrer Musik? Wie wichtig wurde in Luxemburg der künstlerisch-musikalische Kontakt und Austausch mit dem Ausland genommen und wie intensiv pflegte Lou Koster einen solchen? Welche Spuren hinterließen lokalspezifische Diskurse über Musik, Kultur, Geschlecht und Nation in ihrer Musik? Und wie reagierte sie darauf in autobiografischen Texten, in der Konstruktion ihrer Geschlechtsidentität und der Rekonstruktion ihres persönlichen Lebenslaufs? Welche Diskurse, Bilder und Vorstellungen bildeten in den Medien die Folie für ihre Rezeption oder bei Zeitzeugen den prägenden Hintergrund für Erinnerungen?

Obwohl in Luxemburg der soziale Raum allein schon wegen des beschränkten Territoriums mit nahen Grenzen zu drei Ländern fluktuierend und in gewisser Weise offen war, behält dieser Raum, in dem tagtäglich ge-

lebt und gearbeitet wurde, durch seine ortsspezifischen realen Bedingungen seine Bedeutung. Und dies in besonderem Maße für Frauen, die bis ins 20. Jahrhundert im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen weit weniger reisten und auch, wie Lou Koster, kaum die Gelegenheit hatten, im Ausland zu studieren. Auf die Frage nach Kosters Kontakten mit Musikern und Musikerinnen des Auslands antwortete die Schwester Laure Koster: »das war damals nicht so offen wie heute« (EI 7). Claude D. Conter und Germaine Goetzinger reflektieren über das Legitimationsproblem einer auf Luxemburg zentrierten Literaturgeschichte und plädieren letztlich dafür, »an der Vorstellung einer kollektiven nationalen Identität [...] trotz theoretischer Bedenken« festzuhalten, denn »kulturwissenschaftliche Ansätze [hätten] überzeugend dargelegt, dass die Vorstellung der Kollektivität als kulturelle Imagination ein sinnvolles Beschreibungsmodell ist, insofern es sich um ein Bild handelt, ›das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren.«² Sie betonen, dass gerade in literarischen Texten – man könnte ergänzen: und in deren Vertonungen als Lektüren dieser Texte – »jene sozio-kulturellen Praktiken und Verfahren der Ethnogenese inszeniert werden, die über die Mechanismen der Abgrenzung nach außen und der Vereinheitlichung nach innen, der stereotypen Selbst- und Fremdbildfunktionalisierung sowie der kulturellen Kodierung ablaufen.«³ Zu fragen wäre also auch, in welcher Form sich eventuell solche Inszenierungen und Codierungen wie die von Conter und Goetzinger beschriebenen als ›Textspuren‹ in Kosters Musikschaffen finden.

Forschungsstand Musik- und Gendergeschichte in Luxemburg

Wie oben angedeutet, wurde die Musikgeschichte in Luxemburg bisher nur rudimentär erforscht. Die Bibliografie im Anhang enthält zwar rund 100 Titel zum Thema, bei den allermeisten Referenzen handelt es sich allerdings um recht kurze Artikel, die entweder in Festschriften von Musikvereinen oder Zeitschriften publiziert wurden und die sich ausgewählten Aspekten der Musikgeschichte Luxemburgs widmen wie dem Musikvereinsleben, dem Volksliedschaffen, der Musikbildung, dem Musik- und Konzertleben, der nationalistischen oder patriotischen Musik, der Militärmusik usw. Es fehlt vor allem an umfassenden, übergreifenden, aktuellen und wissenschaftlichen Studien. Der Erste, der die Musikgeschichte Luxemburgs überblicksartig, auf insgesamt 53 Seiten, darzustellen versuchte, war der Historiker Joseph Meyers (Meyers 1939). Zwei spätere, etwas umfangreichere Überblickswerke

stammen aus der Feder von Kulturjournalisten: Guy Wagner veröffentlichte 1986 ein Buch über zeitgenössische Komponisten in Luxemburg (Wagner 1986). Zwei Jahre später publizierte Léon Blasen eine lockere Sammlung von jeweils rund fünfseitigen Porträts Luxemburger Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts (Blasen 1988). 2016 erschien schließlich das erste Lexikon, das *Luxemburger Musikerlexikon*, das allerdings nur Personeneinträge, keine Sachartikel, enthält (Anders-Malvetti u.a. 2016). Luxemburg ist auch in internationalen Nachschlagewerken immer noch ein weißer Fleck auf der europäischen Landkarte: In Band 5 von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1996) sowie im 2008 erschienenen Supplementband sucht man zwischen »Lüttich« und »Luzern« bzw. »Lukáš« und »Lybin« vergeblich nach einem Beitrag zu »Luxemburg«. Dieses Defizit erschwert die Forschungsarbeit zu einzelnen Komponisten, vor allem wenn man deren Schaffen zu kontextualisieren beabsichtigt. Für manche Kapitel in diesem Buch mussten daher, um Kisters Musik im Kontext zu betrachten, eigene Forschungen in Archiven durchgeführt werden, so beispielweise im Kapitel zur NS-Zeit oder in dem zur medialen Vermittlung ihrer Musik bei *Radio Luxembourg*.

Dass nur wenige aktuelle und wissenschaftliche Literatur vorliegt, liegt zum Teil daran, dass es an der erst 2003 gegründeten *Universität Luxemburg* bis heute kein musikwissenschaftliches Institut gibt und Musik hier lediglich in der Grundschullehrerausbildung gelehrt wird. Im Bereich der Literatur haben ab 1995 die Gründung und der permanente Auf- und Ausbau des *Centre national de littérature (CNL)* sowie ab 2006 die Schaffung des *Institut de langue et de littératures luxembourgeoises* an der *Universität Luxemburg* der Archivierung, Forschung und Vermittlung von Literatur aus Luxemburg in wenigen Jahren unerhörten Aufschwung gegeben. Das seit 1989 an die *Bibliothèque nationale de Luxembourg (BnL)* angegliederte *Centre d'études et de documentation musicales (Cedom)*, das als Pendant zum *CNL* verstanden werden könnte oder sollte, ist vergleichsweise eine wesentlich kleinere Einheit, so dass ein Großteil der über die Jahre erworbenen Musikernachlässe noch nicht erfasst und somit schwer zugänglich ist.

Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern wurde auch die Gendergeschichte in Luxemburg mit Verspätung erforscht. Einen ersten entscheidenden Schritt in diese Richtung machten Germaine Goetzing, Antoinette Lorang und Renée Wagener 1997 mit einem überblicksartigen Buchprojekt zur Frauengeschichte Luxemburgs zwischen 1850 und 1950 (Goetzing Lorang Wagener 1997). Diesem Band folgte 2018 der Fortsetzungsband, der die Zeit bis in die Gegenwart in den Blick nimmt (Goetzing u.a. 2018). Durch die Schaffung der *Universität Luxemburg* erhielt die Genderforschung

in verschiedenen Fachrichtungen allmählich Aufschwung. Im Bereich der Musik konnte die Gründung des *Archiv Helen Buchholtz* sowie des *Archiv Lou Koster* im *CID | Fraen an Gender* Impulse geben, die zu einer Reihe von neuen Forschungen führten.⁴

Forschungsstand zu Lou Koster (1997–2019)

17 Jahre nach Lou Koster's Tod, 1990, erschien eine erste ihr gewidmete Publikation, eine 44-seitige Gedenkbroschüre, die mit etwas Verspätung zu ihrem 100. Geburtstag vom *Comité Lou Koster* publiziert wurde. Sie enthält eine Werkliste, Presseauszüge sowie kurze Hommage- oder Erinnerungstexte (Arend Steinberg 1990). Sechs Jahre später, 1996, bot sich die Gelegenheit zur Redaktion eines ersten Forschungsbeitrags zu Lou Koster, und zwar für den oben erwähnten interdisziplinären Band zur Frauengeschichte Luxemburgs (Roster 1997). Angesichts der wenigen öffentlich zugänglichen Quellen war es damals notwendig, die Personen ausfindig zu machen, die Lou Koster persönlich gekannt hatten, mit ihr verwandt waren oder zeitweilig mit ihr zusammen musiziert hatten, um sie bei Gesprächsterminen einerseits nach Schriftquellen – Notenmaterial wie biografischen Quellen – und andererseits nach ihren persönlichen Erinnerungen an die Komponistin und die mir ihr verbrachte Zeit zu befragen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der musikalische Nachlass von Lou Koster im Privatbesitz der ehemaligen Mitglieder des von Koster um 1960 gegründeten *Ensembles Onst Lidd* und biografische Dokumente besaßen die Schwester Laure Koster sowie der Neffe Jean-Paul Koster.

Zu dieser Zeit begann ich, eine private Sammlung zu Koster's kompositorischem und musikbezogenem Handeln anzulegen, die später in das 2003 gegründete *Archiv Lou Koster* im *CID | Fraen an Gender* integriert wurde. Die ersten Materialien bestanden vor allem aus Kopien von Notenmanuskripten aus dem Privatbesitz der mit der Komponistin befreundeten Sänger Venant Arend und Béby Kohl-Thommes, einer Vielzahl von Presseartikeln aus den Jahren 1959 bis 1989 aus dem Privatbesitz von Venant Arend sowie Schenkungen von Originalnotendruckern. Auch erlaubte man mir, einige handschriftliche Dokumente (z. B. ausgewählte handschriftliche Entwurfs-skizzen, in Gedichtbänden notiert) sowie Fotografien zu kopieren bzw. ablichten zu lassen. Wo Kopien verweigert wurden, war es möglich, Listen des gesichteten Materials zu erstellen. Auf dem privaten Dachboden von Laurent Koster konnten die – auch von dem Besitzer selbst – verschollen geglaubten

Orchester- und Klavierkompositionen sowie einige Bühnenwerke wiedergefunden werden (mehr hierzu im Kapitel über die Instrumentalmusik). Für den 1997 publizierten Beitrag konnte nur ein Bruchteil des Materials und der Informationen aus den Gesprächen verwertet werden, was die Idee eines Buchprojekts zu einem späteren Zeitpunkt sowie der Gründung eines öffentlichen Archivs zu Lou Koster allmählich reifen ließ.

Lou Kusters Umgang mit dem eigenen Nachlass

Wie Gespräche mit Zeitzeugen bestätigten und Schriftquellen es belegen, gehörte Lou Koster nicht zu jenen Komponisten und Komponistinnen, die im Hinblick auf eine sich interessierende Nachwelt ihren musikalischen Nachlass (Noten, aber auch Konzertprogramme, Rezensionen usw.) und ihren biografischen (Briefe, Tagebücher, eigene Texte usw.) zu Lebzeiten ordnen, ihre Manuskripte minutiös datieren, vielleicht mit Opus-Zahlen versehen, eventuell selbst eine chronologische oder systematische Werkliste anlegen, zu Lebzeiten die Überführung in ein öffentliches Archiv selbst planen und die dafür notwendigen Verfügungen treffen. Diese Haltung zum eigenen Nachlass steht in einem Zusammenhang mit der durch die Kategorie Geschlecht geprägten Sozialisation, Lebenserfahrung und Rezeption der Komponistin. Um später musikgeschichtlich wahrgenommen zu werden, ist das eigene erinnerungskulturelle Handeln entscheidend, da Partituren zuerst einmal aufbewahrt werden müssen, um später aufgeführt werden zu können. Welche Relevanz musikalischem Material zuerkannt wird – in einem ersten Schritt von den AutorInnen selbst und in einem zweiten von der Nachwelt – und als wie aufbewahrenswert es erachtet wird, ist keine geschlechtsneutrale Frage. Wie Aleida Assmann betont, ist »die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses [...] eine Frage von Autorität und Machtstruktur [...], die exklusiv männliche Kriterien der Auswahl widerspiegelt, die patriarchalischen, nationalen oder imperialen Prinzipien folgen.«⁵

Nach Laure Koster, der Erbin der Schwester, enthielt der Nachlass weder persönliche Schriftdokumente wie Briefe oder Tagebücher noch z. B. eine Werkliste: »Ich habe nicht viel geerbt und war sozusagen Alleinerbin [...] Nein. Sie hat gar keinen Wert darauf gelegt. Sie hat nie daran gedacht, dass eventuell danach ... mein Gott, sie dachte sich, wer kräht denn noch nach mir? Sie dachte nicht an posthume Dinge, sie dachte nicht an so was.« (EI 7) Bei Aufführungen oder zwecks Editionen verlieh Lou Koster Originale, die man ihr nicht immer zurückgab, die sie vielleicht auch gar nicht bzw. zu spät

zurückverlangte und die zum Teil später dann bei Musikarchivräumungen beseitigt wurden.⁶ So ist es nicht verwunderlich, wenn heute immer noch eine ganze Reihe von Werken als verschollen gelten bzw. manche Musik nur fragmentarisch erhalten ist, wenn z. B. bei verschiedenen Orchester- oder Bühnenstücken, für die zwar Aufführungen belegt sind bzw. sogar Tondokumente existieren, heute nur die Klavierauszüge, nicht aber die Partitur oder das Stimmenmaterial erhalten sind. Es scheint auch so, dass Lou Koster keine Konzertprogramme oder Rezensionen sammelte. Ähnlich verfuhr sie mit autobiografischen Dokumenten, für deren Erhalt sie nicht selbst sorgte und die sie nicht für einen späteren eventuellen Biografen vorsortierte. Da nach Aussage der Schwester sich kaum persönliche Schriftdokumente im Nachlass befanden, hatte Lou Koster möglicherweise auch Briefwechsel, deren Existenz zum Teil belegt ist, oder sonstige private Texte vor ihrem Tod selbst beseitigt.

In nachlässiger Weise verfuhr sie, wie später ihre Schwester Laure als Erbin⁷, auch mit den Aufführungsrechten ihrer Musik: Obwohl sie seit den frühen 1920er Jahren Mitglied in der Verwertungsgesellschaft *SACEM* (*Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*, Sitz: Paris) war, bleibt die Zahl ihrer Werke, die sie dort anmeldete (elf Kompositionen) im Vergleich zum Gesamtchaffen verschwindend gering.⁸ In ihrem Nachlass sind fünf Briefe der *SACEM* an die Komponistin erhalten, die zeigen, dass sie bei Anmeldungen nicht die Akribie an den Tag legte, die die Verwertungsgesellschaft für gültige Anmeldungen verlangte, und ihr so inkomplett eingereichte Anmeldeformulare zurückgeschickt wurden. Auf diese Briefe reagierte die Komponistin nicht, woraufhin Anmeldungen nicht erfolgen konnten.⁹ Im Nachlass fanden sich des Weiteren ausgefüllte Meldezettel, die sie, aus welchen Gründen auch immer, offensichtlich nicht abschickte.¹⁰

Dass Lou Koster gegen Ende ihres Lebens in Testamentsentwürfen beabsichtigte, die Nachlassverwaltung an das *Ensemble Onst Lidd* zu delegieren, zeigt aber, dass sie zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht gänzlich desinteressiert war, was nach ihrem Tod mit ihrem Nachlass geschehen sollte. Koster ging damals – wie sich später zeigen sollte, mit Recht – davon aus, dass ihre Musik nicht so schnell aus dem Konzertleben verschwinden würde, wenn die Musik in den Händen des von ihr gegründeten Ensembles blieb. Dass Partituren in Privatbesitz archivarisch weniger professionell betreut werden können, kümmerte sie nicht bzw. hatte für sie eine untergeordnete Bedeutung. Ihr ging es nicht darum, sich einen Platz in der luxemburgischen Musikgeschichte zu sichern, sondern darum, dass ihre Musik gespielt und gesungen wurde.

Erinnerungsinterviews mit Zeitzeugen

Da so wenige Egodokumente erhalten sind, gewinnen die Gespräche mit Zeitzeugen für die Rekonstruktion der Biografie umso mehr an Bedeutung. Für die vorliegende Arbeit nutze ich neben Schriftquellen die Transkriptionen von Interviews, die ich mit zwölf Zeitzeugen – Verwandten und befreundeten MusikerInnen – führte. Fünf von ihnen sind mittlerweile verstorben. Diese Gespräche entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und im Rahmen verschiedener Projekte. Die Erinnerungen ergänzen und erhellen so manche Informationen aus den Schriftquellen, führen gelegentlich auch zu neuen Erkenntnissen und Sichtweisen. Mitunter führte auch das genaue Hinhorchen auf Auslassungen – das »nicht Erzählte«, »nicht Erinnernte« – zu Einsichten (siehe hier das Kapitel zu Radio Luxemburg). Die längsten und intensivsten Gespräche führte ich mit Laure Koster (auch: Laury oder Lory Koster, verheiratete Bodson), die zum Zeitpunkt der Gespräche in Brüssel lebte. Sie selbst war eine hervorragende, professionell ausgebildete Musikerin, die im hohen Alter noch täglich Cello spielte.¹¹ 1996 reiste ich dreimal zu ihr nach Brüssel, danach besuchte ich sie mehrfach bis zu ihrem Tod 1999. Unser letztes Treffen fand am Tag vor ihrem Ableben statt. Die Zeitspanne ihrer mitgeteilten Erinnerungen umfasste sechs bis sieben Jahrzehnte, von ihrer eigenen Kindheit bis zum Tod der Schwester.

Wichtige Gesprächspartner aus dem Umkreis der Familie waren auch der Neffe Jean-Paul Koster, Sohn von Fernand Koster, und seine Frau Monique Koster-Van Kasteren, in deren Besitz sich zahlreiche Quelldokumente zur Biografie der Komponistin – Fotos, Briefe, Erinnerungsstücke – befinden¹², sowie Maisy Koster, die Großcousine der Komponistin. Seit der frühesten Kindheit von Maisy Koster und bis zum Tod der Komponistin, also über einen Zeitraum von fast fünf Jahrzehnten, gehörten regelmäßige Treffen an den Wochenenden zur Familientradition. Drei Schuljahre lang – 1939/40 bis 1941/42, in den ersten Jahren des Zweiten Weltkriegs – wohnte die junge Gymnasiastin bei Lou Koster. Ein weiterer Verbindungspunkt zwischen den beiden war die Musik: Maisy Koster hatte am Luxemburger Konservatorium Klavier studiert, das Studium dann aber nach einem Konzert von Walter Gieseking voller Selbstzweifel abgebrochen, um schließlich Sozialarbeiterin zu werden.

Längere Gespräche wurden auch mit MusikerInnen geführt, die über Jahre mit Lou Koster zusammenarbeiteten und darüber hinaus mit ihr befreundet waren: Das waren einerseits die Sopranistin Béby Kohl-Thommes, der Bariton Laurent Koster, der trotz gleichem Nachnamen nicht mit Lou

Koster verwandt war, und der Tenor Venant Arend. Lou Koster hatte die drei jungen Musiker in den 1950er Jahren bzw. um 1960 kennengelernt und mit ihnen bis zu ihrem Lebensende intensiv im Rahmen des *Ensembles Onst Lidd* zusammengearbeitet. Andrée Pepin-Weitzel, die in den 1940er Jahren zuerst Klavierschülerin von Koster und später dann ihre enge Freundin war, traf ich an zwei Nachmittagen, um mich mit ihr über Lou Koster zu unterhalten. Der Dirigent Pierre Cao lernte die Komponistin in den späten 1960er Jahren kennen, als er in ihrem Auftrag den *Geiger von Echternach* orchestrierte und später auch uraufführte. Weitere Gesprächspartner waren die Pianistin und Politikerin Erna Hennicot-Schoepges, die zeitweise als Pianistin im *Ensemble Onst Lidd* wirkte, und die letzte private Klavierschülerin von Lou Koster, Lucette Naegelen-Steinberg.¹³

Diese Erinnerungsinterviews können selbstverständlich nicht den Anspruch erheben, Fakten und somit einen Zugang zur Wirklichkeit zu liefern. Sie müssen vor dem Hintergrund neuer Erkenntnisse aus der Gedächtnis- und Gehirnforschung, der Gedächtnispsychologie, der Kommunikationswissenschaft und Erzähltheorie rezipiert und analysiert werden.¹⁴ Erinnerungen verändern sich, sie sind jeweils aktuelle Rekonstruktionen von Vergangenheit in der Gegenwart und werden stark von kulturellen Normen mitbeeinflusst.¹⁵ Auch kann in Erinnerungen von Dritten das eigene Erleben der Komponistin nicht fassbar werden, aber Spuren davon können irisierend durch die Erzählungen von Zeitzeugen durchscheinen, überlagert von den aktuellen subjektiven Interpretationen, Deutungsmustern, Umdeutungen, Bewertungen, Auslassungen usw. der ErzählerInnen. Scharf trennen kann man diese Schichten nicht.

Das Archiv Lou Koster im CID | Fraen an Gender

Die Erfahrung der Gründung des *Archivs Helen Buchholtz* (2000) im CID | *Fraen an Gender*, die dazu führte, dass diese Komponistin in breiteren Kreisen bekannt und ihre Musik wiederaufgeführt und auch erforscht wurde,¹⁶ ermutigte dazu, am gleichen Ort ein *Archiv Lou Koster* zu schaffen. Anfang 2003 wurde den Personen, die Notenmanuskripte und sonstiges biografisches Material von und zu Lou Koster besaßen, die Idee unterbreitet. Zur Handlung motivierte nicht nur der Wunsch, die Dokumente öffentlich zugänglich zu machen, sondern vor allem auch die Feststellung, dass das Material damals zum Teil unter prekären Bedingungen – auf schlecht isolierten Speichern und in feuchten Kellern – lagerte. Die Nachlassverwalter ließen sich von der Idee,

das Material öffentlich zugänglich zu machen, überzeugen, letztlich überweg aber Skepsis, es in ein Frauen- und Genderarchiv zu übergeben. Sie boten stattdessen alternativ dem bereits oben erwähnten *Cedom* ihre Archivalien zum Kauf an bzw. verfügten Schenkungen. Da wegen der reduzierten Struktur des *Cedom* der neue ›Bestand Lou Koster‹ erst langfristig hätte archiviert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden können, entschloss sich der damalige Leiter für eine pragmatische ›Arbeitsteilung‹: Das *Cedom* sollte sich um eine sachgerechte Aufbewahrung der Manuskripte kümmern, während das *CID | Fraen an Gender* Kopien bzw. Digitalisate sämtlicher neu erworbener Noten erhielt. Ende 2003 konnte das *Archiv Lou Koster* also doch eröffnet werden, der Bestand war katalogisiert und Interpreten wie Forschenden zugänglich.¹⁷ Parallel zur Arbeit im Archiv wurde ein weiterer Schwerpunkt auf die Projektarbeit gelegt: auf Konzerte, CD- und Noteneditionen, musikwissenschaftliche, musikpädagogische oder auch spielerische Projekte wie ein Lou-Koster-Geocaching sowie die Vergabe von Aufträgen für neue Kompositionen, die sich mit Aspekten des musikbezogenen Handelns von Koster auseinandersetzen.¹⁸ In den Jahren nach der Archivgründung wurde auch nach weiteren namentlich bekannten Werken geforscht, zum Teil mit Erfolg, so dass die Sammlung im *CID | Fraen an Gender* weiterwuchs. Sie konnte durch Musikmanuskripte erweitert werden, so vor allem 2016 durch eine großzügige Schenkung von Autografen durch Venant Arend. Das Archiv umfasst heute rund 430 Partituren, eine Pressesammlung, eine Kollektion von rund 350 Fotografien, eine Sammlung mit Digitalisaten biografischer Materialien aus dem Privatbesitz der Familie Jean-Paul Koster sowie ein Tonarchiv.¹⁹

Praktische Vorbemerkungen

Zur Sprache der Zitate: Viele der Quellen wie auch die benutzte Sekundärliteratur sind in luxemburgischer oder französischer Sprache. Um die Lektüre für ein deutschsprachiges Publikum zu erleichtern und gleichzeitig das Buch nicht zu überfrachten, wurden alle luxemburgischen wie französischen Zitate von der Autorin ins Deutsche übersetzt. Wegen ihrer Vielzahl wurde darauf verzichtet, sie in der Anmerkung gleichzeitig in der Originalsprache zu zitieren. Auch wurde dort, wo es durch den Titel oder die in der Einleitung beschriebenen Quellen evident ist, in welcher Sprache das Originalzitat verfasst ist, in der Klammer oder Anmerkung diese nicht weiter spezifiziert oder darauf hingewiesen, wer die Übersetzung (die Autorin) vorgenommen hat.

Nur in den Fällen, wo es nicht unbedingt aus der Referenz selbst hervorgeht, welche die Originalsprache des Zitats ist, wurde dies in Klammern explizit vermerkt (F für Französisch, L für Luxemburgisch).

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei den Herausgeberinnen Melanie Unselde und Annette Kreuziger-Herr sowie dem Verlag Böhlau für ihr Interesse bedanken, Lou Koster in die Reihe *Europäische Komponistinnen* aufzunehmen.

Einen besonders herzlichen Dank richte ich an Melanie Unselde, der ich nicht nur viele Anregungen, gute, schöne Gespräche und Ermutigung, sondern auch ein äußerst hilfreiches Lektorat verdanke. Gemeinsame Projekte mit ihr an den Universitäten Oldenburg und Luxemburg zum Thema ›Helen Buchholtz und Lou Koster‹ haben das Buchprojekt befruchtet und mich als Autorin durch den lebendigen Austausch motiviert und inspiriert. Auch Sonja Kmec, Historikerin an der *Universität Luxemburg*, danke ich für ihre kritische Lektüre, die Gespräche und ihre Anmerkungen insbesondere zu den Teilen, die sich mit dem kulturell-historischen Umfeld der Komponistin befassen.

Eine Voraussetzung, das Buch überhaupt schreiben zu können, war der Zugang zu den musikalischen sowie biografischen Schriftquellen, die lange Zeit in Privatbesitz waren. Die Familie Jean-Paul und Monique Koster eröffnete mir offenherzig ihr Familienarchiv und half mir unermüdlich bei der Materialrecherche. Venant Arend sei gedankt für die Gespräche, die großzügige Schenkung von Autografen an das *Archiv Lou Koster* (ALK), u.a. der Klavierpartitur des *Geigers von Echternach* und so mancher verschollen geglaubter Orchesterlieder, sowie den Zugang zu seiner privaten Pressesammlung zu Lou Koster. Ich danke dem Vorstand des *CID | Fraen an Gender*, mir als Musik- und Kulturbeauftragter freie Hand gegeben zu haben, das *Archiv Lou Koster* (und darüber hinaus die *Archive Komponistinnen in Luxemburg*) zu gründen und mit Musikprojekten beleben zu dürfen, und ganz besonders auch Tessy Schmitt für ihre engagierte und zuverlässige Mitarbeit im Archiv.

So manche Lücke im Quellenmaterial konnte dank Gesprächen mit Verwandten, Freunden und Bekannten der Komponistin zum Teil überbrückt werden. Die Verstorbenen unter ihnen behalte ich in guter Erinnerung: Laure Koster, Maisy Koster, Béby Kohl-Thommes, Andrée-Pepin-Weitzel und Laurent Koster. Sie kommen im Buch immer wieder zu Wort. Einen

besonderen Dank richte ich auch an Pierre Cao, Colette Welter und Lucette Naegelen-Steinberg.

Für ihre freundliche und tatkräftige Hilfsbereitschaft bei der Recherche in den Archiven bedanke ich mich bei Corinne Schroeder (*Anlux*), David Dominguez Muller (CA-RTL), Françoise Molitor (*Cedom*), Ludivine Jehin, Daniela Lieb, Pierre Marson, Myriam Sunnen, Josiane Weber und Antoinette Welter (*CNL*), Philippe Mergen und Viviane Thill (*CNA*), Nello Zigrand (MML) und Pit Lies (MKL).

Nicht zuletzt bin ich den Institutionen, die das Projekt finanziell unterstützen, zu Dank verpflichtet: dem Kulturministerium in Luxemburg sowie dem *Fonds culturel national*.

Die stille, stumme Recherche und Schreibaarbeit wurden musikalisch belebt durch die Zusammenarbeit mit vielen MusikerInnen. Bei Projekten des ALK befassten wir uns gemeinsam mit den Autografen Lou Koster, dies im Hinblick auf Konzerte, Festivals, CD-Einspielungen sowie einen Film. Ihnen allen sei dafür gedankt, dass trotz der vielen Archivarbeit die Beschäftigung mit der Musik stets im Mittelpunkt stand: Anais Bertrand, Mady Bonert, Jessica Chan, Yun-Ho Chen, Fabrice di Falco, Amanda Favier, Cécile Grondard, Samika Honda, Lydia Jardon, Jonathan Kaell, Annie Kraus, Claudine Legras, Vincent Lièvre-Picard, Alexandra Matvievskaia, Deborah Ménélia Attal, Emmanuel Olivier, Orchester Estro Armonico, Robin Pharo, Isabelle Poulénard, Ingrid Schoenlaub, Vassilena Serafimova, Élodie Soulard, Noémie Sunnen, Claude Weber, Quintett Allegria, Yun-Qiu Wu und Ryoko Yano.

Anmerkungen

- 1 Fetz 2009, S. 60: »Die biographische Wahrheit einer Person ist nichts, das feststeht bzw. durch auch noch so exakte Rekonstruktions- und Rechercharbeit definitiv geklärt werden könnte; sie wird mit jedem biographischen Projekt neu verhandelt.«
- 2 Conter Goetzinger 2008, Vorwort: S. 7–10, Anm. 8, S. 131, Referenz des Zitats im Zitat: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 132. In Ermanglung kulturwissenschaftlicher Reflexionen im Bereich der luxemburgischen Musikgeschichtsschreibung hier dieser Rückgriff auf die Literaturforschung.
- 3 Ebd.
- 4 Guden 2005; Sagrillo Nitschké 2010; Retz 2010; Anders-Malvetti 2011; Schaeffer 2011; Roster Unseld 2014; Roster 1997–2017. Noemi Deitz arbeitet zurzeit (2019) an einer Dissertation über Helen Buchholtz.
- 5 Assmann, »Geschlecht und kulturelles Gedächtnis«, 2006, S. 40; siehe auch: Assmann, »Kanon und Archiv«, 2006; Finke 2014; Roster Unseld 2014, S. 197–200; Finke Unseld 2010.

- 6 Siehe hierzu ihren Text »Mei Glaw a mei Schaffen«, in: Quellen (online) und im Kapitel (Auto-)Biografisches Erzählen.
- 7 Im Nachlass von Laure Koster befanden sich vier Briefe von der *SACEM* an sie und die Kopie eines Briefes von ihr an die *SACEM*, allesamt aus dem Jahr 1985, bei denen es um die Regularisierung der Erbfolge ging (ALK, LK 6A 4), die letztlich, wie ein Brief der Verwertungsgesellschaft an die Autorin vom 29.2.1996 bestätigte, nicht erfolgte (ALK, LK 5C).
- 8 Siehe <https://repertoire.sacem.fr/resultats?filters=parties&query=Lou%20Koster#searchBtn> (letzter Zugriff: 30.5.2018).
- 9 Briefe vom 14.2., 14.3., 14.5.1966, 14.5.1967 sowie zwei Briefe vom 7.6.1967 (ALK, LK 5B 2).
- 10 Die Meldezettel für die zwei *Mailieder* nach Goethe-Gedichten (ALK, LK 5A 2 1964.08.12).
- 11 Siehe im Medienverzeichnis (online) die private Tonaufnahme von Laure Kosters Cellospiel vom 2.12.1998.
- 12 Die Familie gewährte Zugang zu den Originaldokumenten und erlaubte großzügig die Digitalisierung einer Vielzahl von ihnen für das ALK.
- 13 Bei der Auswahl der Zeitzeugen wurde versucht, wenn möglich mehrere Personen der gleichen Generation zu befragen, um Aussagen – oder auch Auslassungen – zu bestimmten Themen und Ereignissen auf Übereinstimmungen oder Abweichungen zu überprüfen. Dies war nicht immer möglich: Für die früheste biografische Phase, die Kindheit, waren sämtliche Zeitzeugen verstorben. An die Jugend Lou Kosters erinnerte sich als einzige Überlebende dieser Generation die 13 Jahre jüngere Schwester Laure Koster. Für die Zeit ab 1930 bzw. 1940 konnten die Erinnerungen von Laure und Maisy Koster sowie Andrée Pepin-Weitzel konfrontiert werden. Die Zeit ab den 1950er Jahren bis zum Tode der Komponistin wird in insgesamt neun Erinnerungsinterviews beleuchtet.
- 14 Siehe Obertreis 2012; Unseld 2006; Zierold 2006.
- 15 Nicht zuletzt entstehen Erinnerungsinterviews in einer interaktiven Dialogsituation: Befragter sind nicht neutral, denn durch ihre Erkenntnisinteressen beeinflussen sie Form wie Inhalt des Interviews. Es gilt hier also Selbstreflexivität als »kritisches Erkenntnisinstrument« (Niethammer 2012, S. 34) zu nutzen.
- 16 <http://cid-fg.lu/category/hb/> (letzter Zugriff: 30.5.2019).
- 17 Forscher im ALK, die an den Originalmanuskripten der Sammlung arbeiten wollen, werden an das *Cedom* weitergeleitet. Die Manuskripte des *Cedom* wurden bisher weder einzeln noch als Archivdatensatz im Online-Katalog *A-Z* der luxemburgischen Bibliotheken erfasst. Bei den 90 Einträgen, die 2018 in *A-Z* erscheinen, handelt es sich um Dokumente, Manuskripte, v.a. aber Drucke und Tonaufnahmen, die größtenteils bereits vor 2003 erfasst wurden; http://www.a-z.lu/primo_library/libweb/action/search.do (letzter Zugriff: 30.5.2018).
- 18 Dabei entstanden von Catherine Kontz: *Pantomime* für Gesang und Klavier und Zuspieldgerät, *Le Joueur de vièle* für Violine und Tänzer, *Traum* für Violine, Akkordeon und Marimba, von Albena Petrovic-Vratchanska: *Le piano* für Gesang und Klavier, *Postscriptum Suite dramatique* für Bläserquintett, von Tatsiana Zelianko: *Garde ton cœur encor'* für Gesang und Klavier, *Postscriptum Soir d'été* für Streichquartett.
- 19 <http://cid-fg.lu/category/archiv-kultur/lou-koster/> (letzter Zugriff: 30.5.2018).

Leben, Musizieren, Unterrichten, Komponieren

»Zuhause wurde so viel musiziert, dass die Nachbarn sich ärgerten ...« (1889–1906)

Streiflichter

Luxemburg, Mai 1889: Lou Koster wird geboren. Helen Buchholtz, die spätere luxemburgische Komponistin, ist zu diesem Zeitpunkt elf Jahre alt. Im gleichen Jahrzehnt veröffentlicht Marie Lipsius ihr Buch *Die Frauen im Tonleben der Gegenwart* (1882), und im gleichen Jahrzehnt werden die Komponistinnen Rebecca Clarke, Nadia Boulanger, Ilse Fromm-Michaels, Hanna Beekhuis u.a. geboren.

Drei Jahre früher, Berlin 1886: Der renommierte Musikkritiker Eduard Hanslick schreibt in seinem in Berlin veröffentlichten Buch *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre: 1870–1885*: »Es fehlt nach den bisherigen Erfahrungen, meines Dafürhaltens, den Frauen geradezu an der schöpferischen Phantasie, an der musikalischen Erfindungskraft, also an der angeborenen Mitgift und Grundbestimmung jedes selbständigen musikalischen Schaffens.« (Hanslick 1886, S. 447)

Vier Monate nach Lou Koster's Geburt, Paris, September 1889: Im Palast der Industrie wird von 1200 MusikerInnen und vor 22.000 Zuschauern *L'Ode triomphale* von Augusta Holmès aufgeführt, ein Auftragswerk für die Hundertjahrfeier der Französischen Revolution. Dazu schreibt Camille Saint-Saëns in *Le Rappel*: »Wir brauchten mehr als nur einen Mann, um die Hundertjahrfeier zu besingen; einen Gott zu finden war unmöglich, die französische Republik aber fand, was sie benötigte: eine Muse!« (zit. b. Géfen 1987, S. 198, F)

In Stadt Luxemburg leben um 1885 rund 18.500 Einwohner (Ensch 1993, S. 275). Das Musikleben wird weitgehend von der Militärkapelle, durchreisenden Virtuosen, dörflichen und städtischen Blasmusikvereinen und Männerchören sowie dem 1877 gegründeten symphonischen Orchester der *Société philharmonique*, in dem später auch die jugendliche Lou Koster mitwirkt, geprägt. In dem vor allem katholischen Luxemburg spielt auch die Kirchenmusik eine große Rolle.

Musikunterricht beim Großvater

Anna Maria Louise – genannt Lou – Koster kam am 7. Mai 1889 um zwei Uhr in der Nacht im Haus Nr. 23 der Bahnhof-Avenue in Stadt Luxemburg zur Welt. Ihre Eltern waren der Eisenbahnbeamte Jean Koster und Emma Hoebich, Hausfrau. Lou Koster hatte vier Geschwister, Francis, Lina, Ferdinand und Laure.¹ Die Musik spielte in der Familie mütterlicherseits seit mindestens zwei Generationen eine große Rolle. Der Großvater, der aus Langenöls bei Breslau stammende Schlesier Franz Ferdinand Bernhard Hoebich, war Berufsmusiker. Seit 1882 verwitwet, verbrachte er seinen Lebensabend im Hause seiner Tochter Emma und widmete sich dort vor allem der musikalischen Erziehung seiner Enkel und Enkelinnen.

Nach neun Dienstjahren als Militärmusiker in Breslau war Hoebich am 29. Dezember 1842 als erster Kapellmeister – »Stabs-Hornist« – der neu gegründeten luxemburgischen Militär-Kapelle in der Kleinstadt Echternach engagiert und zugleich zum Ersten Kapellmeister am großherzoglichen Hof ernannt worden (Lorent 1977, Duschinger 1977). Das Großherzogtum Luxemburg war zu diesem Zeitpunkt im persönlichen Besitz des Königs der Niederlande, zugleich aber Bundesfestung des Deutschen Bundes (1815 bis 1866), und eine preußische Garnison mit eigener Militärkapelle war dort stationiert. Der Londoner Vertrag von 1839 legte fest, dass das Land für den Deutschen Bund ein luxemburgisches Kontingent zu bilden habe. Diese 1841–1842 gebildete, etwa 2400 Mann starke Truppe war zuerst an drei, später an zwei Orten – Echternach und Diekirch – stationiert und bestand ab 1847 aus zwei Jägerbataillons – in Echternach und in Diekirch stationiert –, zu denen jeweils eine Militärkapelle gehörte.² Hoebich hatte die luxemburgische Nationalität angenommen, die gleichaltrige, aus Deutschland, Tawern im Landkreis Trier-Saarburg, stammende Helena Louise Urbina Simon geheiratet und mit ihr zwei Töchter, Anna und Emma, sowie zwei Söhne, Felix und Edmond, bekommen. Das Amt des Militärkapellmeisters hatte er bis zu seiner Pensionierung 1878, während insgesamt 36 Jahren, versehen, zuerst in Echternach und ab 1867 in Stadt Luxemburg (siehe Abb. 1).

Hoebich war ein vielfältiger Musiker, der das Musikleben in seiner neuen Heimat maßgeblich mitprägte. Als Dirigent der Militärmusik gehörte es zu seiner Funktion, den jungen Musikern Blas- wie Streichinstrumentalunterricht zu erteilen und für die Kapelle zu komponieren und arrangieren.³ Neben den zahlreichen Konzerten als Blasorchester bildeten die Militärmusiker auch ein Symphonieorchester, das als Hofkapelle jede Woche im Walferdin-

»Zuhause wurde so viel musiziert, dass die Nachbarn sich ärgerten ...« (1889–1906)

ger Schloss Tafelmusik für die Gäste spielte und auch in dieser Besetzung regelmäßig in öffentlichen Konzerten auftrat, wie die folgende Kritik zeigt:

»Wir wollen nämlich von dem großen Konzert sprechen, welches die Künstler der Luxemburger-Jäger-Korps-Musik am 23. Dezember 1876 unter Mitwirkung des Pianisten Herrn Ch. Becker gaben im Theater von Diedenhofen [Thionville, Frankreich]. [...] seit langem war es uns nicht mehr gegönnt, so verschiedenartige klassische Musik zu hören. Herr Hoebich hat die Direktion auf eine anmutige und geschickte Weise geleitet; er hat seine erste Geige methodisch gespielt und sich die Gunst der Zuhörer zu verschaffen gegewusst.« (LZ 11.12.1877; zit. b. Lorent, S. 123 f.)

Die musikalischen und musikpädagogischen Erfolge von Hoebich, »der [...] aus Bauernjungen, die bisher nur das Kuhhorn zu Hause geblasen hatten, tüchtige Musiker heranbildete« (Lorent 1977, S. 74), wurden immer wieder lobend hervorgehoben. »Seine Tätigkeit ist auch von großem Einfluss auf die verschiedenen Bürger-Musik-Chöre des Landes, wovon viele Capellmeister seine Eleven waren«, hieß es in einem Gutachten des Oberkommandanten des Bataillons Echternach, Kolonel van Heemskeerck, vom 20. November 1860 (zit. ebd., S. 104).

Wohl motiviert durch den Unterricht und das Vorbild des Großvaters, lernte Lou Koster mit Leichtigkeit, verschiedene Instrumente zu spielen. In einem Interview mit der Journalistin Liliane Thorn-Petit erzählte sie später: »Ich hatte nie Schwierigkeiten, ein Instrument zu erlernen.« (Thorn-Petit 29.8.1961, J, F) Laure Koster, die zwei Jahre nach dem Tod des Großvaters zur Welt kam, erinnerte sich an die Erzählungen der älteren Geschwister, in denen Hoebich als äußerst strenger Musikpädagoge beschrieben wurde, der höchste Ansprüche an seine Enkel und Enkelinnen stellte: »Der Großvater übte ›preußischen Drill‹ aus. Er wollte, dass die Kinder musizierten.« (EI 4) »Francis schlug er auf die Finger, wenn er nicht ganz gut spielte. [...] Fernand hatte eine kleine Geige und er war nur drei Jahre alt, da sagte der Großvater zu ihm: ›Du wirst kein Mozart‹.« (EI 7) Auch Maisy Koster erinnerte sich an Familienerzählungen und verwendet, um Hoebichs Musikunterricht zu beschreiben, den gleichen Begriff, »preußischer Drill«, wie Laure Koster: »Er schlug die Kinder mit dem Lineal auf die Finger und hätte sie auch gezwungen, Musik zu machen, auch wenn sie nicht musikalisch gewesen wären. Stets trug er eine Zipfelmütze und hatte ein Lineal in den Händen.« (EI 6)

In der Öffentlichkeit, in Presseinterviews wie auch in ihrem *Curriculum Vitae* äußerte Lou Koster sich hingegen stets mit großem Respekt über den

Großvater, von dem sie, laut eigener Aussage, die musikalische Begabung erbt. Kurz vor seinem Tod schenkte er seiner Enkelin Lou seine Violine, ein Instrument des österreichischen Geigenbauers Jakob Stainer. Dazu Lou Koster: »Er freute sich, seine Stainer-Violine in guten Händen zu wissen.« (Koster, Curriculum Vitae, 1961, F) Und auch »seinen extra schönen Taktstock« hatte er ihr vererbt, die ihn »zeitlebens wie ein Schmuckstück« hütete.⁴ Die Geige vererbte Lou Koster später an Mireille Cao, die Tochter des Dirigenten Pierre Cao.

In Lou Kosters Kindheit existierte das städtische Musikkonservatorium noch nicht. Die 1823 von Henri-Joseph Cornély gegründete Privatschule *École de Musique*, die seit der Eröffnung auch Mädchen aufgenommen hatte und ab 1844 zur städtischen Musikschule bzw. zum städtischen Konservatorium erhoben worden war, war 1882 geschlossen und nie wiedereröffnet worden (Roster 2017). In Musikerfamilien wie der von Koster konnten die Mädchen von Familienmitgliedern qualifizierten Unterricht erhalten. Über ein Vierteljahrhundert lang, bis zur Gründung des neuen Musikkonservatoriums im Jahr 1906, waren Privatmusikstunden für viele musikalisch talentierte Kinder nahezu die einzige Möglichkeit, Musik zu erlernen.⁵ Dies zu einer Zeit, in der sich im übrigen Europa die Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen immer breiter für Mädchen und Frauen öffneten. Privatstunden waren kostspielig, dennoch leisteten sie sich nicht nur die Töchter aus wohlhabenden Schichten. Dass es zu dieser Zeit auch in Luxemburg gängig war, Mädchen im Hinblick auf spätere Verdienstmöglichkeiten privaten Musikunterricht zu erteilen, davon berichtet der Musikalienhändler, Verleger und Komponist Wilhelm Stomps im Jahr 1894: »Wie viele junge Mädchen lernen Klavier spielen, um sich im Auslande eine gutbezahlte Stelle zu sichern. Wie oft hört man sagen: ›Hatt kritt eng gutt Plaatz, wann et Piano kann‹ [›Sie bekommt eine gute Stelle, wenn sie Klavier spielen kann.‹]« (LZ vom 24. und 25. Dezember 1894, zit. b. Schons 1996, S. 11) Der Musikpädagoge und Organist der Kathedrale Heinrich Oberhoffer machte 1882 seine vehementen Einwände gegen diese in Luxemburg zunehmende Praxis in einem Zeitungsartikel publik:

»Glücklich derjenige junge Mann, dessen junge Frau ihr Klavierspiel bei der Gründung des Hausstandes auf ein Minimum reduziert; beim Erscheinen der Nachkommenschaft, wird es bei vernünftigen Frauen schon von selbst aufhören! Und wofür wurde nun das viele Geld für den jahrelangen Unterricht und das theuere Instrument ausgegeben? Die weniger bemittelten Eltern sollten sich daher die Sache zehnmal überlegen, ehe sie so etwas anfangen; es sei