

ponisten wie etwa Pergolesi, Čajkovskij oder Mozart.

Forschungsgegenstand des sechsten Kapitels ist die Überlagerung unterschiedlicher melodischer Schichten: Werke wie *Le Sacre du printemps*, *Renard*, *Pulcinella*, *Symphonie en trois mouvements* werden detailliert untersucht. Cantonis Argumentation erweist sich hier als besonders scharf und lässt die Kontinuität in Stravinskij's Schaffen deutlich hervortreten. Doch auch in diesem Fall beruht die extrem weitschweifige Analyse der zugezogenen Beispiele kaum auf einer klar abgegrenzten theoretischen Basis (es fehlt beispielsweise jeglicher Verweis auf Edward T. Cones hierfür fundamentale „Stratification“-Theorie). Darüber hinaus erstaunt, dass der Autor, um seine Analysen zu unterstützen, nicht auch auf Stravinskij's Skizzen und Entwürfe zurückgreift, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt werden (jedenfalls verweist er nicht darauf).

Die beiden letzten Kapitel gehen zum einen (nochmals) der Frage des melodischen Prinzips nach, sowohl bei Werken aus der russischen Zeit als auch in den späteren seriellen Kompositionen, und befassen sich zum anderen mit einem ganzheitlichen Begriff von Form in Stravinskij's Werken. Der Band schließt ergänzend mit einem Anhang über den Ursprung des Augmentationsprinzips in Werken russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere in Musorgskij's *Boris Godunov*, Rimskij-Korsakov's *Scheherazade* und Čajkovskij's Trio op. 50.

*The Language of Stravinsky* kann sowohl wegen seiner angeführten musikalischen Beispiele als auch der ausführlichen analytischen Beschreibungen als Bereicherung empfunden werden. Jedoch beeinträchtigt die beinahe völlige Abwesenheit einer kritischen Auseinandersetzung mit der vorhandenen Forschungsliteratur zu Stravinskij's Tonsprache die wissenschaftliche Wirksamkeit von Cantonis Buchs beträchtlich. Auch wenn er in der Einleitung zur Bibliographie erklärt,

dass „[b]ecause my particular approach to the study of Stravinsky's music is so different from any found elsewhere, I have not included a general bibliography“ (S. 495), ist es fraglich, ob eine solche „unterschiedliche Perspektive“ eine solche methodologische Sparsamkeit rechtfertigen kann.

(Juli 2015) Vincenzina Ottomano

Oskar Baum. *Der Blinde als Kritiker. Texte zu Musik und Literatur*. Hrsg. von Wolfgang JACOBSEN und Wolfgang PARDEY. München: edition text + kritik 2014. 245 S.

Oskar Baum – geboren 1883 in Pilsen, gestorben 1941 in Prag – gehörte zu jener Gruppe deutschsprachiger Schriftsteller in Böhmen, der Max Brod nachträglich den Namen „Prager Kreis“ gab. Prominentestes Mitglied war Franz Kafka. Baum, der seit dem elften Lebensjahr völlig erblindet war, wurde von seinen sehenden Freunden ein wenig unter die Fittiche genommen, indem sie ihn wechselweise zu Spaziergängen abholten oder aber die gemeinsamen Treffen in seiner Wohnung in Prag abhielten. Dass Baum auf dem jüdischen Blindeninstitut Hohe Warte in Wien auch zum Instrumentalpädagogen mit den Fächern Klavier und Orgel ausgebildet wurde, war einer der Gründe für seine spätere Spezialisierung als Musikkritiker bei der *Prager Presse*. Einen seiner Romane, *Die Dame mit dem halben Mut* (1932), ließ er ganz im Musikermilieu spielen, und zwar am Münchener Nationaltheater zur Zeit von Brechts und Weills *Dreigroschenoper*, auf die im Roman direkt angespielt wird.

Der nun vorgelegte Band mit Texten Baums aus seiner Zeit als Journalist und Essayist für diverse Publikationsorgane hebt die musik- und literaturkritischen Beiträge hervor, die, gemessen am schriftstellerischen Gesamtwerk Baums, tatsächlich einen bedeutenden Teil seines Schaffens ausmachen, auch wenn es sich naturgemäß oft um Tagesarbeiten handelt. Zu Anfang werden

eine autobiographische Skizze sowie Texte über Kafka, Richard Beer-Hofmann, Otto Weininger und Martin Buber gebracht. Es folgen kurze Essays über das Selbstverständnis als Kritiker, über die Rolle von Blinden in der Kultur und über Aspekte einer „jüdischen Musik“. Letzteres Thema ist bekanntlich bis heute unter den Experten umstritten, und so darf man nicht erwarten, von Baum Aufschlüsse über Geschichte, Vielfalt, Theorie und Praxis jüdischer Musik geboten zu bekommen. Manche Angaben sind sogar zu hinterfragen, so die Behauptung, zur Eigenart eines „jüdischen Volkslieds“ gehöre „die verminderte Terz (das Intervall scheint etwas kleiner als unsere kleine Terz gedacht)“, oder die kaum haltbare Angabe, „eine überaus weiche Figurenbildung innerhalb des Tritonus“ sei ein typisch jüdisches Musikidiom (S. 118).

Im mittleren Teil des Buchs stellen die Herausgeber unter der Überschrift „Porträts“ Texte Baums über 17 Musikerpersönlichkeiten zusammen: Josef Labor, Giuseppe Verdi, Carl Maria von Weber, Alban Berg, Max Brod (als Liederkomponist), Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker, Max von Schillings, Siegfried Ochs, Franz Schubert, Hans Pfitzner, Viktor Ullmann, Paul Stefan, Anton Rubinstein, Jacques Offenbach, Arnold Schönberg, Gustav Mahler und Zdeněk Fibich. Die Texte sind meistens sehr kurz und zudem von unterschiedlichem inhaltlichem Gewicht. Sie wurden entweder im Gedenken an Jahrestage geschrieben oder anlässlich besonderer Ereignisse im Musikleben Prags. Die „Unterhaltung mit Alban Berg“ (S. 134–136) besteht im Wesentlichen aus der Aufzeichnung eines Gesprächs mit Berg anlässlich der Prager Erstaufführung des *Wozzeck* durch Otakar Ostrčil im November 1926. Man wird annehmen müssen, dass es sich um ein Gedächtnisprotokoll Baums handelt, weshalb die als wörtliche Rede gekennzeichneten Äußerungen Alban Bergs – immerhin eineinhalb Seiten zusammenhängender Text – nicht „beim Wort“

genommen werden sollten. Der Artikel über Arnold Schönberg wurde nach dem Besuch eines Vortrags des „kühnen Neuerers“ (S. 151) beim Literarisch-Künstlerischen Verein in Prag verfasst. „Ein Redner ist er nicht“, heißt es gleich zu Beginn des insgesamt eher kritischen Berichts, in dem Schönberg im übrigen „scharf gespitzte Bosheiten gegen die Komponisten der jüngeren Generation“ und ein „parteiischer Eigensinn“ vorgehalten werden. Irritierend sind einige Passagen im Porträt Gustav Mahlers, das Baum 1936 mit Bezug auf die 25. Wiederkehr seines Todestags schrieb. Mahler wird hier umstandslos als „jüdischer Musiker“ bezeichnet und danach befragt, ob sich bei ihm „ein blutgebundenes Gesetz der gemeinsamen jüdischen Art entdecken“ lasse (S. 153). Stark beeinflusst von Max Brods Aufsatz „Gustav Mahlers jüdische Melodien“ (aus *Anbruch* 1920, S. 378f.), spricht auch Baum vom „Geist des Orients“, der aus Mahlers Spätwerk hervortrete (S. 157). Andererseits hätte Brod im Fall Mahlers wohl kaum vom „Gesang seines Bluts“ (ebd.) gesprochen oder ein Fazit wie dieses gezogen: „Aber für uns selbst, für die Wertschätzung unseres Blut- und Geisteserbes ist es von größter Bedeutung, daß wir die Tiefe des jüdischen Einflusses in unserem Unterbewußtsein an diesem großen Beispiel erkennen und würdigen.“ (S. 159)

Im letzten Teil des Buchs, in dem Baums Musikkritiken der Jahre 1924 bis 1931 zusammengestellt sind, zeigt sich der echte Feuilleton-Schreiber, der oft mit Witz und Überspitzung dem Leser Unterhaltung zu bieten vermag. Köstlich das „Amati-Saxophon“, das Baum dem Leiter der Jazzband in Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* als Alternative zur gestohlenen Geige empfiehlt (S. 201). Geistreich auch die Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, deren „Noblesse der Kraßheit“ und „Schauer und Ulk“ ein „zauberhaftes Gemisch eines Amusements auf höchstem Niveau“ ergäben (S. 210). Und an Furtwänglers Dirigat des Dritten Bran-

denburgischen Konzerts gefiel dem Kritiker Baum besonders die „dynamische Bunttheit“, der „fast romantische Schattierungsreichtum“ und die „militärische Straffheit des Rhythmus“ (S. 220).

Es ist sicherlich verdienstvoll, die literarischen Arbeiten eines weitgehend vergessenen und zudem vom NS-Terror bedrohten jüdischen Schriftstellers wieder zugänglich zu machen. Allerdings vermögen Baums hier gebotene Texte – beurteilt man sie ihrem reinen Informationsgehalt nach – uns heutige Leser kaum zu bereichern. Zu vermeiden gewesen wären zudem einige Fehler, die von den Lektoren und Redakteuren leicht hätten beseitigt werden können. Diese hätten dann hinter „Mussat“ (S. 130) den Komponisten Muffat erkannt, Pfitzners *Christ-Elflein* nicht mit dem *Christelklein* (S. 145) verwechselt und den Titel „Es gibt keine musikalischen Menschen“ (S. 227) in „... keine unmusikalischen Menschen“ (Heinrich Jacoby) berichtigt. Anzumerken ist auch, dass ein solcher Sammelband über verschiedenste Gegenstände und Personen durch ein Register aufgewertet worden wäre.

(August 2015)

Peter Petersen

*INNA KLAUSE: Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre. Göttingen: V&R unipress 2014. 691 S., Abb., Nbsp.*

Lange genug hat es gedauert, bis sich die (deutsche) Musikwissenschaft des Themas der Musik in den Konzentrationslagern annahm. Geradezu zynisch mutet es an, demgegenüber konstatieren zu müssen, um wieviel weniger das Schicksal der Musik und der MusikerInnen in den Lagern der Sowjetunion bisher bekannt ist, wieviel weniger Aufmerksamkeit die Musikwissenschaft diesem sicherlich nicht direkt vergleichbaren, aber doch alles in allem analogen Düsterkapitel

der Musikgeschichte geschenkt hat: trotz Solženicyns *Archipel Gulag*, trotz aller Bücher und Aufsätze, die mittlerweile zur Musikkultur im Stalinismus erschienen sind – und trotz der astronomischen Opferzahlen, die das System der Zwangslager produziert hat. Inna Klause hat nun eine mit vollem Recht preisgekrönte Dissertation vorgelegt, eine Pionierarbeit, die eine fundamentale Aufarbeitung der inhaftierten MusikerInnen und der Stellung der Musik in den sowjetischen Lagern bis zu Stalins Tod leistet. Allein schon die mehr als 2550 Fußnoten (darunter grundsätzlich die russischen Originalversionen der Zitate) zeigen, dass der Gulag eben keine Fußnote der Geschichte ist, als welche ihn die heutige russische Regierung offensichtlich am liebsten sehen würde. In der Tat hat Inna Klause Buch eine weit über die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft hinausreichende Bedeutung als international beispielloser Beitrag zur Aufarbeitung eines besonders unrühmlichen Aspekts der sowjetischen Vergangenheit.

Schon in der Einleitung werden die Breite ihrer Perspektive (etwa die Berücksichtigung aller Arten von Musik und Musikausübung) sowie die Gründlichkeit und auch Schwierigkeit der Quellenlage deutlich; so dürfen etwa Verhörprotokolle nur an direkt Betroffene oder eventuell vorhandene Nachkommen zur Einsicht ausgegeben werden: vorgeblich zum Schutze der Betroffenen, de facto zur Verhinderung eines Wühlens in der Geschichte. Die Autorin war also in besonderer Weise auch darauf angewiesen, persönliche Zeugnisse zu sammeln, Interviews zu führen, durch Korrespondenzen mit Hinterbliebenen Informationen zu erlangen, die von offizieller Seite nicht zu haben sind. Indem sie die jeweils individuellen Schicksale ins Zentrum ihrer Arbeit stellt, entkommt Klause der Gefahr einer statistischen Betrachtungsweise, wie sie in historischen Arbeiten gelegentlich vorherrscht, ohne dass sie dabei ganz auf das Mittel zahlenmäßiger und statistischer Erfassung verzichten würde