

Nowack, dass die russischsprachige Musiksoziologie des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts als ein gleichberechtigter Teil des europäischen musiksoziologischen Denkens zu sehen ist. Im Unterkapitel 6.2. werden Fallbeispiele der konzeptionellen Gemeinsamkeiten angeführt.

Das Quellenverzeichnis russischsprachiger musiksoziologisch relevanter Schriften bis ca. 1930 enthält 72 Titel von 26 Autorinnen und Autoren. Die absolute Mehrheit der Quellen gehöre, so Nowack, zu den bibliographischen Raritäten, da die russischsprachigen Theorien des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in den einschlägigen Abhandlungen zur Geschichte der Musiksoziologie keine Rolle spielen würden.

Im Anhang (S. 459–521) werden erstmals ins Deutsche übersetzte Texte Roman Grubers („Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht“), Leonid Sabaneevs (Auszüge aus dem Buch *Allgemeine Musikgeschichte*) und Anatolij Buckojs (Auszüge aus dem Buch *Versuch einer Einführung in die Musik*) veröffentlicht und ihre inhaltlichen und formalen Besonderheiten kurz erläutert.

Bezüglich der formalen Aspekte der Studie soll zum einen gesagt werden, dass sie den Leserinnen und Lesern einige Konditionen in der Lektüre von wissenschaftlicher, insbesondere musiksystematischer Literatur abverlangt. Zum anderen wäre aus der Sicht der Rezensentin ein Personenregister wünschenswert sowie die Einheitlichkeit in der Übertragung von russischen Namen (vgl. beispielsweise „Losew“ und „Assafjew“, „Sabaneev“ und „Beljaewa-Exemplarskaja“, oder „Vladimir Odojewski“). Bedauerlicherweise wurde der Name „Jaworski“ („Jaworki“ statt „Jaworski“) im Inhaltsverzeichnis (S. 8) und in dem Titel des dem Wissenschaftler gewidmeten Kapitels (S. 133) falsch gedruckt. Ebenfalls hätte die Qualität der Bilder noch Potential zu Verbesserung (siehe etwa Abb. 5 auf S. 340).

Zu den wichtigsten Erkenntnisgewinnen

der Studie von Natalia Nowack gehören die Folgenden: Es wird erstens anhand eines umfangreichen und bisher außerhalb Russlands praktisch unbekanntem Materials belegt und deutlich vor Augen geführt, dass die russischen musiksoziologischen Konzepte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nur im Kontext solcher der anderen europäischen Kulturen zu sehen sind. Man finde in den ersteren „die [in den deutschen und französischen kunst- und musikwissenschaftlichen Entwürfen] fehlenden Elemente der methodischen Selbstbestimmung einer eigenständigen Musiksoziologie“ (S. 405). Zweitens sei die populäre Vorstellung, dass die Musiksoziologie zunächst eine rein theoretische Disziplin gewesen wäre, nicht korrekt. Drittens müsse die Ansicht, die Musiksoziologie in Russland habe erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts begonnen, korrigiert werden.

Zusammenfassend sei angemerkt, dass die Lektüre des Buches, das unerforschte Lücken in der Fachgeschichte der europäischen Musiksoziologie schließt, ohne Zweifel gewinnbringend ist. Offensichtlich ist ebenfalls, dass die Studie als ein Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Forschungen dienen kann.

(Februar 2018)

Anna Fortunova

*Leonard Bernstein und seine Zeit.* Hrsg. von Andreas EICHHORN. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 407 S., Abb., Nbsp. (*Große Komponisten und ihre Zeit.*)

Im August 2018 wäre Leonard Bernstein 100 Jahre alt geworden. Schon letztes Jahr – und damit rechtzeitig zum anstehenden Jubiläum – hat Andreas Eichhorn einen Bernstein-Band innerhalb der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags herausgegeben. Darin werden höchst unterschiedliche Facetten des Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Publizisten und Pädagogen Bernstein beleuchtet, der zweifellos eine der schillerndsten und vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts

war. Insgesamt 17 Musikwissenschaftler haben Beiträge zu diesem Band beigeuert, die in zwei Abteilungen untergliedert sind, nämlich einerseits „Aspekte“, andererseits „Werkportraits“.

Der „Aspekte“-Teil rückt zunächst den Komponisten Bernstein in den Vordergrund. Im ersten Beitrag demonstriert Gregor Herzfeld, dass die Auseinandersetzung mit der europäischen Musikkultur eine zentrale Konstante im Identitätsfindungsprozess der amerikanischen Musik war, und zeichnet diesen Prozess exemplarisch an den – ästhetisch ganz unterschiedliche Positionen vertretenden – Komponisten Charles Ives, Aaron Copland, Elliott Carter, Morton Feldman und Bernstein nach. Julian Caskel analysiert Bernsteins frühe Kammermusik (Klaviertrio, Violinsonate, Klarinettensonate) und arbeitet deren zentrale kompositorische Verfahren heraus, die partiell darauf abzielen, eine berechenbare formale „Logik“ zu unterminieren und musikhistorischem Determinismus aus dem Weg zu gehen. Ulrich Wilker zeigt am Beispiel der drei Symphonien, wie es Bernstein gelingt, mittels heterogener Elemente (Synagogalgänge, Jazz, Dodekaphonie) der für das 20. Jahrhundert symptomatischen Glaubenskrisen Ausdruck zu verleihen. Dabei bietet Wilker für die Erste Symphonie eine neue Lesart an, indem er sie als „Anti-Eroica“ interpretiert und so ihren janusköpfigen Charakter (Bezug zur Tradition, aber zugleich deren krisenhafte Infragestellung) akzentuiert. Tobias Faßhauer beschäftigt sich mit Bernstein als Liedkomponist und analysiert die Zyklen *I Hate Music*, *La Bonne Cuisine* und *Two Love Songs*, außerdem einige Songs aus *On the Town* und *Peter Pan*, um so Bernsteins geschicktes Oszillieren zwischen europäischer Kunstmusik und amerikanischer Populärmusik aufzuzeigen. Nils Grosch setzt sich mit den Musicals *On the Town* und *Wonderful Town* auseinander, um deutlich zu machen, dass für beide Stücke die Umkehrung der damals üblichen Rollenbilder

(man denke etwa an die „draufgängerische“ Taxifahrerin Hildy aus *On the Town*) sowie das Spannungsverhältnis zwischen Urbanität und Ruralität charakteristisch sind. Frédéric Döhl diskutiert die Frage, warum Bernsteins Musik häufig mit dem – in der Regel negativ konnotierten – Etikett „Eklektizismus“ versehen wird. Er legt am Beispiel von *Candide* und *Mass* dar, dass die Vermischung verschiedener Genres, Traditionen und Idiome für den Komponisten Bernstein zwar konstitutiv ist, seine Musik sich aber in ihrer Komplexität mit diesem eindimensionalen Begriff nicht vollständig fassen lässt. Auf die bisher wenig untersuchte Frage nach der Bedeutung von Traumszenen in Bernsteins Musik geht Andreas Eichhorn näher ein, indem er Sequenzen aus *Peter Pan*, *On the Town*, *West Side Story*, *Trouble in Tahiti* und *Kaddish* analysiert und mit Bezug auf das (von Bernstein rezipierte) Hauptwerk Ernst Blochs, *Das Prinzip Hoffnung*, das utopische Potential dieser Szenen aufscheinen lässt.

Die folgenden Beiträge lassen den Komponisten zurücktreten und konzentrieren sich auf Bernsteins andere musikalische Aktivitäten. Andreas Eichhorn setzt sich mit dem Dirigenten Bernstein auseinander, dessen enthusiastisch-theatralischer Dirigierstil einerseits Garant seiner großen Popularität war, ihm aber andererseits von Kritikern den häufig erhobenen Vorwurf des oberflächlichen „Showdirigenten“ einbrachte. Gregor Willmes zeichnet das Bild des Pianisten nach, der zwar nur über ein schmales Repertoire verfügte (z. B. Gershwins *Rhapsody in Blue*, Ravels *G-Dur-Klavierkonzert*), dessen virtuos, rhythmisch präzises und hochempressives Spiel ihm aber die Anerkennung des Publikums sicherte. Andreas Eichhorn diskutiert Bernsteins Rolle als Pädagoge und Fernsehponier, der sehr früh das innovative Potential des Fernsehens zur Vermittlung von Musik zu nutzen wusste, etwa mit den Reihen *Omnibus* (1954–61) oder *Young People's Concerts* (1958–72). Den Theoretiker Bernstein stellt Wolfgang Lessing in

den Mittelpunkt, indem er dessen 1973 an der Harvard University gehaltene Norton Lectures analysiert, die sich mit (nicht unumstrittenen) Analogiebildungen zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax beschäftigen. Federico Celestini spürt dem Mahler-Interpreten nach, der erheblichen Anteil an einer Mahler-Renaissance hatte, 1967 die erste Gesamteinspielung der Symphonien vorlegte und in seinen Essays vor allem Mahlers „Zerrissenheit“ (Komponist/Dirigent, Jude/Christ, Provinzler/Kosmopolit) zum Thema machte.

In den folgenden Beiträgen geht es insbesondere um symbolisch wichtige Orte für Bernstein. Katherine Baber untersucht etwa Bernsteins Beziehung zu Wien, die nach dem ersten Konzert 1948 nur zögerlich ihren Anfang nahm, um sich dann nach der umjubelten *Falstaff*-Aufführung von 1966 immer intensiver und produktiver zu gestalten. Peter Moormann macht deutlich, dass Bernstein oft politische Brennpunkte aufgesucht hat, um dort musikalisch ein Zeichen für Humanität zu setzen, so z. B. 1967 in Jerusalem nach dem Sechstagekrieg oder 1989 in Berlin nach dem Fall der Mauer. Jascha Nemtsov thematisiert Bernsteins geistige „Verortung“ im Judentum und weist auf die zentrale Rolle hin, die die jüdische Kultur in Bernsteins künstlerischer und intellektueller Entwicklung gespielt hat (man denke hier auch an Werke wie *Jeremiah*, *Kaddish* oder *Dybbuk*).

Die den Band beschließenden „Werkportraits“ widmen sich exemplarisch fünf besonders populären Kompositionen Bernsteins. Am Beispiel der *Serenade* demonstriert Florian Kraemer, wie Bernstein literarische Anregungen – in diesem Falle Platons *Symposion* – in seiner Instrumentalmusik umsetzt und die divergierenden Eros-Konzeptionen der Vorlage musikalisch nachzeichnet. Nils Grosch stellt in seiner Analyse der *West Side Story* insbesondere die handlungstragende Bedeutung der Tanzszenen heraus, in denen Bernstein die Feindselig-

keit der rivalisierenden Gangs auch mittels stilistischer Kontraste ausdrückt (Sharks: Mambo, Jets: Blues etc.). Hartmut Loos deutet die *Chichester Psalms*, die nach einer Reihe von (verworfenen) avantgardistischen Experimenten entstanden sind, als dezidiertes Plädoyer für die Tonalität und macht auf den Einfluss jüdischer Traditionen in dieser Vertonung hebräischer Psalmtexte aufmerksam. René Michaelsen setzt sich mit *Songfest* auseinander und legt analytisch offen, welche kompositorischen Strategien Bernstein verwendet, um pathetisch-repräsentative Gesten konsequent zu konterkarieren und an ihre Stelle seine Vision eines pluralistisch-offenen Amerikas zu setzen. Peter W. Schatt zeigt schließlich am Beispiel des *Divertimento for Orchestra*, inwiefern Bernstein die Erwartungshaltung eines „leichten“ Stücks mit unterhaltendem Charakter einlöst und zugleich das vielgestaltige Potential eklektizistischen Komponierens auf ebenso kunstvolle wie spielerische Weise vorführt.

Der insgesamt über 400 Seiten umfassende Band wird durch eine ausführliche biographisch-kulturhistorische Chronik ergänzt und beinhaltet zudem einen Bildteil, ein Werkverzeichnis, eine Auswahlbibliographie sowie ein Personenregister. Vielleicht wird der eine oder andere Leser bestimmte Werke vermissen (z. B. *A Quiet Place* oder *On the Waterfront*), aber eine Auswahl war wohl allein aufgrund des schon jetzt beträchtlichen Umfangs unvermeidlich. Die Lektüre dieses höchst informativen und anregenden Bandes dürfte jedenfalls für alle Bernstein-Interessierte eine immense Bereicherung darstellen, zumal er in seiner äußerst vielschichtigen Perspektivierung jene „infinite variety of music“ erahnen lässt, die Bernstein wie kaum ein anderer Musiker seiner Zeit verkörperte.

(Februar 2018)

Markus Schneider