

Gesellschaftsbild mit abzuleiten, ist dafür das erstaunliche Verdienst dieses Buches.

Es folgt noch ein sehr erhellendes Kapitel zur Rolle der Musikwissenschaftler, Journalisten, Interpreten und Verlage für die Rezeption der Trojka inner- wie außerhalb der Sowjetunion, die stark von Kleingruppendynamik und zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt war, dann ein in seiner Gedrängtheit vielleicht ebenso inspirierender wie (angesichts hypothetischer Analogien) problematischer Vergleich der Situation der Musik mit Literatur, Kunst und Film, der aber immerhin verdeutlicht, dass die Musiker alles in allem größere Freiräume besaßen. Wieder stärker allgemein geschichtlich akzentuiert ist das letzte Kapitel, das vom Ende der Breschnew-Ära und der Hyperstabilität erzählt und dabei die Auswirkungen der Perestrojka auch auf das Musikleben und die Trojka betrachtet, die nun weltweit gefeiert wurde (und in Russland sogar in manche offiziellen Ämter getragen), aber zugleich den originären Referenzrahmen ihrer Werke und die Deutungshoheit über sich und ihre Musik verlor. Damals entstanden in Ost und West jene Stilisierungen (u. a. zu Dissidenten), auf denen bisher die meisten Bilder von Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihren Generationengenossen beruhten, weil sie ein jeweiliges Bedürfnis bedienten: sozusagen ein Kommunikationsdesaster der anderen Art.

Boris Belge hat – unter Auswertung zahlreicher Archivalien und Quellentexte sowie eines imposanten Spektrums an deutschen, englischen und russischen Studien – einen frischen, sehr klug abwägenden, den Komplexitäten und Widersprüchen nicht ausweichenden erkenntnisreichen Blick nicht nur auf die drei zu Recht berühmten Komponisten geworfen (die durch ihre hier offenbarte tiefe Integration in die sowjetische Kultur und das Hinterfragen mancher Selbststilisierungen nicht von ihren Podesten gestoßen, aber sinnvoller kulturhistorisch eingeordnet und dadurch besser verständlich werden), sondern auf die ganze paradoxe Welt der

späten Sowjetkultur, in der die Musik gerade deswegen überzeugend Sinn stiften konnte, weil sie sich dieser Paradoxien bewusst war und sie thematisierte.

(Februar 2019)

Christoph Flamm

*Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture.* Hrsg. von Tina FRÜHAUF und Lily HIRSCH. New York: Oxford University Press 2014. 328 S., Abb., Nbsp.

Seit den 1980er Jahren war Exilforschung ein viel beackertes Wissenschaftsfeld, nach Literatur- und anderen Geisteswissenschaften schließlich auch in der Musikwissenschaft. In letzter Zeit hat dieses Gebiet Erweiterungen und perspektivische Neuausrichtungen erfahren. Nicht mehr „Exil“ ist nunmehr das vorherrschende Definiens, sondern Begriffe wie „Displacement“ und „Migration“, spezifischer „Zwangsmigration“ oder auch „Remigration“, bestimmen den Diskurs. Musik spielt in diesem Geschehen eine bedeutende Rolle, nicht nur als Objekt, das bei den Fluchtbewegungen im Gepäck mitreist, oder als Metier, das die Existenz an verschiedenen Orten mehr oder weniger gut zu sichern vermag: Musik ist auch Trägerin von Heimat, von Erinnerung, von kultureller Interaktion, gelungenem oder misslungenem Austausch. Von solchen Funktionen und Austauschprozessen handelt in vielfältiger Weise der 2015 mit dem renommierten Ruth A. Solie Award ausgezeichnete Sammelband *Dislocated Memories*. Er umfasst ein Dutzend Beiträge, die 2010 bei einem Kolloquium über „Jewish Music and Germany after the Holocaust“ am Dickinson College (Pennsylvania) diskutiert worden sind.

Ausgehend von Leon Botsteins Befund, das Thema „Judentum und Musik“ in Europa sei überdeterminiert durch Antisemitismus und die Nazizeit, fokussiert der Band nun auf Aspekte des Themas in der unmittelbaren Nachkriegszeit und im späteren geteil-

ten Deutschland. Als Leitgedanke dient die Feststellung „Music migrates across national borders as it migrates historically, mediating binaries of tradition and modernity through the central role of memory“ (S. 4). Insofern als Diasporaerfahrung und Displacement grundlegende Kategorien der jüdischen Geschichte sind, nimmt Musik als Speicher von Tradition und Erinnerung, als portables Heimatland neben der Tora schon immer eine zentrale Rolle ein. Diese Rolle an bisher wenig beachteten Stellen zu dokumentieren und dabei kritisch zu hinterfragen, haben sich die meisten der hier versammelten Fallstudien zur Aufgabe gemacht. So demontiert Amy Lynn Wlodarski das auch in Europa nach wie vor dominierende Bild von Theresienstadt als einem vergleichsweise harmlosen Gettolager mit viel Spielraum für kulturelle Aktivitäten. Anhand von Erinnerungsvideos aus dem Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies der Yale University Library zeigt die Autorin, wie diffizil die Befragung von Überlebenden und die Aufzeichnung ihrer Erinnerungen ist. Wlodarskis Analyse musikbezogener Interviews zeigt eindrücklich, dass positive Erinnerungen an musikalische Ereignisse viel eher transportiert wurden als negative und kritische. Zugleich wurden musikalische Aktivitäten etwas pauschal zu geistigem Widerstand stilisiert, wodurch die Überlebenden in ein Dilemma gerieten zwischen dem Eingeständnis traumatischer Erfahrungen und dem Bedürfnis nach einem humanistischen Erlösungsnarrativ. Ganz ähnlich verhält es sich mit der historischen Einschätzung der Jüdischen Kulturbünde im NS-Deutschland von 1933–1941, deren Rolle, wie Lily Hirsch überzeugend darlegt, zwangsläufig eine höchst ambivalente war.

Zwei Beiträge über musikalische Aktivitäten in sogenannten Displaced Persons (DP) Camps unmittelbar nach dem Krieg zeigen, dass jüdische Kultur in Deutschland nach 1945 nur noch sehr reduziert existieren konnte und auf ganz bestimmte Aktionsfelder reduziert war. Allerdings hatten Musik

und Theater etwa in den bis 1957 bestehenden Camps – rückblickend betrachtet – auch eine wichtige therapeutische Funktion. In ihrer Studie über Jiddisches Theater im DP-Lager Bergen-Belsen zeigt Sophie Fetthauer, wie die Adaption jiddischer Getto- und KZ-Lieder nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Traumabewältigung diene. In der Übergangsphase, welche der Aufenthalt in den Camps für die meisten Insassen darstellte, fand eine Transformation des musikalischen Repertoires statt, die mit einer Neudefinition von jüdischer Identität korrelierte. Bemerkenswert ist das frühe Bewusstsein, dass Repertoire und Aktivitäten der DP-Camps unmittelbar dokumentiert werden sollten. Bret Werb beschreibt Sammlungsinitiativen in verschiedenen Lagern (z. B. David Boder, *I did not Interview the Dead*, 1949) und gibt anrührende Beispiele musikalischer Adaptionen aus dem Liedrepertoire von Überlebenden. Auch Joshua Walden fokussiert in seinem Beitrag über den Film *Lang ist der Weg* auf die unmittelbare Nachkriegszeit. 1947 vom polnischen Schauspieler und Regisseur im DP-Camp Landsberg produziert und 1948 erstmals vorgeführt, ist der Film ein höchst aufschlussreiches Zeitdokument, an dem Walden aufzeigt, wie Musik als zentrales Medium des kulturellen Gedächtnisses fungiert. Mit Blick auf Jan Assmanns These, dass Gedächtnis die verlorene Vergangenheit nicht bewahren kann, aber die Rekonstruktion früherer Strukturen im veränderten Kontext der Gegenwart ermöglichen, kommt der Autor zum Schluss: „the soundtrack highlights the film’s treatment of Jews’ attempts to reconstruct family and identity despite displacement“ (S. 128).

Insgesamt stehen populäre Musik und Kultur und damit kulturhistorische Fragen im Vordergrund des vorliegenden Bandes, doch gibt es auch einzelne werkbezogene Untersuchungen. Sabine Feisst vergleicht kompositorische Stationen des Holocaust-Gedenkens anhand von Georg Katzers *Aide-mémoire* (1983), Aribert Reimanns

Celan-Zyklus *Kumi Ori* (1999) und der Berliner Klanginstallation *9-11-1938* von Boris Hegenbart und Volker Straebel (2008). Joy H. Calico, die 2014 eine umfassende Studie über die Rezeption von Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* im Nachkriegseuropa vorgelegt hat, handelt in ihrem Beitrag von der Interpretation des Werks in der DDR. Mit kritischem Blick auf die erste ostdeutsche Aufführung, die erst im Jahr 1958 stattfand (die Erstaufführungen in Frankreich, der BRD und Österreich waren 1948 bzw. 1950 erfolgt), konstatiert sie die weitgehende Ausblendung jüdischer Opfer in der Antifaschismus-Politik der SED.

Ein aufschlussreicher Fall ist die DDR-Karriere der prominenten Sängerin Lin Jaldati, welche David Shneer detailliert untersucht. Als Partnerin des Pianisten und Musikologen Eberhard Rebling wurde die holländische Holocaust-Überlebende nach ihrer Übersiedlung nach Ostberlin 1951 bald zur Ikone des jiddischen Liedes im Arbeiterstaat. In dieser Rolle hatte sie eine durchaus ambivalente Brückenfunktion, schickte man sie doch auf kulturdiplomatische Reisen ins Ausland, wo sie primär als jüdische Musikerin wahrgenommen wurde, während ihre Auftritte in der DDR unter dem Label des (jüdischen) Widerstands bzw. der Partisanenmusik propagiert wurden. Als weiteren singulären Sänger porträtiert Barbara Milewski Aleksander Kulisiewicz, den polnischen „KZ-Barden“, der seine Mission darin sah, an die ganz unterschiedlichen Opfergruppen des NS-Regimes zu erinnern, und der damit zu einer wichtigen Figur der internationalen Folk- und Liedermacherbewegung wurde.

In einer Bestandsaufnahme der aktuellen Klezmerszene in Deutschland analysiert Joel Rubin schließlich die komplexen, aber fruchtbaren Begegnungen zwischen jüdischen und nichtjüdischen (v. a. deutschen) Klezmermusikern beim Yiddish Summer Weimar. Nach Rubins Befund hat sich die Klezmerszene, nach einem vergleichsweise unreflektierten Boom in den 1990er Jahren,

seit einiger Zeit in eine produktive Nische von transnationalen musikalischen Experimenten verwandelt.

Dass „topics related to Jewish music“ (S. 13) in Deutschland lange Zeit kein akademisches Forschungsthema war und wenn, dann ein inadäquat behandeltes, konstatiert Tina Frühauf. In ihrer durchaus verdienstvollen Bestandsaufnahme einschlägiger Publikationen vermisst man aber eine differenziertere Betrachtung. Zu wenig berücksichtigt werden Faktoren wie die langanhaltende strikt historische Ausrichtung des Fachs und die Lakune von Zuständigkeiten: Während Akteure jüdischer Herkunft sich mehrheitlich gegen eine Gettoisierung wehrten, erklärte sich die zünftige Musikwissenschaft für inkompetent. Erst im Zuge der allgemeinen Aufarbeitung der NS-Zeit und des Gedenkens an die Opfer des Holocaust traten – wie Frühauf ebenfalls feststellt – „jüdische Musik und Musiker“ als Thema auf den Plan.

Der Band ist insgesamt hervorragend ediert, als Schwäche könnte man konstatieren, dass die deutschsprachige Forschungsliteratur nur sehr punktuell beachtet worden ist. Gleichwohl bietet diese Sammlung von gut gewählten und sorgfältig dokumentierten Fallstudien einen kritischen Blick von außen, der mit seinem Materialreichtum viel Stoff für weiterführende Diskussionen bietet. (November 2018) *Heidy Zimmermann*

*DANUTA GWIZDALANKA: Der Verföhrer. Karol Szymanowski und seine Musik. Übersetzt von Peter Oliver LOEW. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2017. VIII, 292 S., Abb. (Polnische Profile. Band 4.)*

Nichtpolnische und speziell deutsche Literatur zur polnischen Musikgeschichte zwischen Chopin und der Avantgarde um Lutosławski und Penderecki ist bis heute Mangelware. Zu Karol Szymanowski, der als wichtigster Vertreter dieses Zeitraums gilt,