

erkundet. Hiervon befassen sich zehn mit Aspekten der Biographie, Scotts Verhältnis zur BBC, Scotts Reputation als Komponist oder Scott als Vater. Von den neun Beiträgen zu Scotts kompositorischem Schaffen befassen sich drei mit der Klaviermusik, weitere Gattungen werden nur mit jeweils einem Beitrag berührt. Leider ist Peter Dickinsons Kapitel über die Orchestermusik (S. 177–188) eher subjektiv-persönlicher denn wissenschaftlicher Natur und hält damit nicht den Standard der zumeist etwas längeren Beiträge zu den anderen Kompositionsbereichen. Mit sieben Kapiteln wird auch Scotts reiches dichterisches, literarisches und okkultes Schrifttum erkundet, zumeist durch Desmond Scott, der durch Zugriff auf die Familienbibliothek ein äußerst erhellendes Bild der Person Cyril Scott zeichnet.

Wenn bislang auch eine aktuelle ausführliche Biographie Cyril Scotts noch aussteht (Arthur Eaglefield Hull legte einen ersten Versuch 1918 vor, zuletzt 2001 nachgedruckt), die vorliegende, schwergewichtige Veröffentlichung ist eine gute und gesunde Basis für weitere Erkundung gleich welchen Schaffensbereichs.

(März 2020)

Jürgen Schaarwächter

ASSAF SHELLEG: Musikalische Grenzgänge. Europäisch-jüdische Kunstmusik und der Soundtrack der israelischen Geschichte. Tübingen: Mohr Siebeck 2017. 344 S., Nbsp. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts. Band 78.)

Wie schreibt man eine Musikgeschichte des Staates Israel, und wie verknüpft man sie mit der Vorgeschichte in der Zeit des britischen Mandatsgebiets Palästina bzw. mit ihren Vorläufern in Europa? Seit den teleologisch ausgerichteten und ideologisch geprägten Gesamtdarstellungen von Max

Brod (*Die Musik Israels*, rev. Ausg. 1976) und Peter Gradenwitz (*Die Musikgeschichte Israels*, 1961; rev. engl. Ausg. *The Music of Israel*, 1996) hat sich niemand an diese Aufgabe gewagt. Die gut dokumentierte Grundlagenarbeit von Jehoash Hirshberg (*Music in the Jewish Community of Palestine*, 1995) endet im Jahr der Staatsgründung 1948, für die Zeit seither existieren lediglich Lexikonartikel und Einzelstudien. Dabei treten die methodischen und historiographischen Schwierigkeiten einer Gesamtdarstellung immer deutlicher zutage. Von den zeitlichen Koordinaten einmal abgesehen, sind definitorische Überlegungen in alle Richtungen unabweislich. Merkmale jüdischer Musik, Berührungen und Überschneidungen von populärer und Kunstmusik, gesellschaftliche und politische Funktionen von zu betrachtenden Kompositionen bedürfen auf Schritt und Tritt reflektierender Diskussion.

Assaf Shelleg, der 2008 mit einer Arbeit über den italienisch-jüdischen Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco an der Hebräischen Universität Jerusalem promoviert wurde und dann einige Jahre in den USA lehrte, hat sich den Herausforderungen des Themas mit bemerkenswerter Courage gestellt. Einer jüngeren Generation von postzionistischen Historikern und Kulturwissenschaftlern angehörend, unternimmt er eine großangelegte Neuinterpretation eines halben Jahrhunderts Musikgeschichte, regional fokussiert auf den Hot Spot zwischen Jordan und Mittelmeer. Den drei Hauptkapiteln des Buches unterliegt eine dreiteilige historische Gliederung: Vorgeschichte (von Anfängen in Europa bis zu den Einwanderungswellen der 1930er Jahre) – Komponieren unter zionistischen Vorzeichen vor und nach der Staatsgründung – Tendenzen zu Individualismus und Ideologiekritik nach dem einschneidenden Sechstagekrieg von 1967. Mit diesem Narrativ verschränkt sind verschiedene thematische Stränge, aber auch eine ambitionierte Auseinandersetzung mit postkolonialen und postzionisti-

schen Diskursen, welche die Kulturwissenschaften und insbesondere Jüdische Studien bzw. Israelstudien der letzten Jahrzehnte prägen. Der daraus entfaltete Meta-Diskurs setzt freilich Vorwissen in einem Maß voraus, dass die Chancen einer interdisziplinären Rezeption streckenweise fraglich werden. Man wünschte sich Erläuterungen grundlegender Begriffe wie musikalische „Linearität“ und eine methodische Klärung des zentralen Konzepts „Kontiguität“ (der englische Titel lautet *Jewish Contiguities*); die Übersetzung „Grenzgänge“ verschleierte eher, dass es um kulturelle Kontaktzonen und ästhetische Reaktionen geht.

Shelleg hat eine kluge Auswahl von Komponisten (!) und Werken getroffen, um seine Thesen mit Beispielen zu illustrieren und mit scharfsichtigen Analysen zu begründen. Die Reihe der Protagonisten – von Paul Ben-Haim und Erich Walter Sternberg über Stefan Wolpe, Josef Tal, Alexander Boskovich, Mordecai Seter bis Tzvi Avni und Mark Kopytman – wirkt plausibel, wenngleich offen bleibt, warum Namen wie Joachim Stutschewski, Menachem Avidom, Verdina Shlonsky, Ödön Partos oder Abel Ehrlich nur am Rande oder gar nicht erwähnt werden. Ausgehend von Bruno Latours Definition der Moderne beschreibt Shelleg die Anfänge der jüdischen Kunstmusik in Europa wie auch ihre Fortsetzung in Palästina als einen Prozess der Hybridisierung und Reinigung. „Wie andere europäische Minderheiten wetteiferten auch jüdischen Komponisten um einen sekundären Rang auf dem Totempfehl der deutschen Kultur, indem sie die eigene Kultur exotisierten und so ihre ‚Andersartigkeit‘ gegenüber der nicht-jüdischen Mehrheit marktfähig machten.“ (S. 6–7) Ernest Bloch, Hauptexponent des jüdischen Autoexotismus und Begründer eines nationalen Stils, setzte ein „Recycling von osteuropäischen Stereotypen“ (S. 304) in Gang und nährte damit essentialistische Positionen. Differenziert zeigt der Autor, wie solche Stereotypen – vermittelt von

Ben-Haim – in den 1930er Jahren in den „Mediterranen Stil“ eingingen, ein scheinbar neutrales Paradigma, das dazu diente, „Palästina an den südlichen Hinterhof Europas zu annektieren“ (S. 126). Die zionistische Inanspruchnahme von Kunstmusik charakterisiert er als „nationale musikalische Onomatopoesie“, basierend auf einer „Verschränkung von Zitat und jüdischer Identität“. Damit verbunden ist das Dilemma, dass musikalische Traditionen der Diaspora transformiert, aber unterschwellig bewahrt werden, während Tendenzen einer ästhetischen Moderne (etwa bei Wolpe oder Tal) als subversiv gelten, wenn sie sich nationaler Funktionalisierung entziehen. Im Kern dieser Problematik stößt man auf die ambivalente Definition jüdischer Musik: „Wenn wir ihre Eigenschaften festlegen oder essentialisieren, zeichnen wir unter Umständen Konturen nach, die sie aus antisemitischer Sicht besitzt, denn philosemitische und antisemitische Ideologen verhandeln spiegelbildlich zueinander dasselbe.“ (S. 77) Allerdings ist Selbststereotypisierung – das haben postkoloniale Theorien auch für andere Communities gezeigt – auch ein Mittel der Ermächtigung, das Handlungsspielräume eröffnet. Antiessentialistische Ansätze wie derjenige von Shelleg anerkennen folglich die Pluralität jüdischer Identitäten und beschreiben auch hybride und dialektische Kunstäußerungen. Nicht zuletzt berücksichtigt der Autor europäische „Kontrollfälle“, die wie Castelnovo-Tedesco (*Tre corali su melodie ebraiche*, 1926) oder Schönberg („Du sollst nicht, Du musst“, 1925) stereotype Referenzen auf osteuropäische Klanglandschaften aushebeln.

Einen zentralen Aspekt seiner Studie fasst Shelleg mit dem Konzept des „Hebraismus“, mit dem in der israelischen Kulturwissenschaft die Säkularisierung von Sprache, Mythen und Bildern der Bibel beschrieben wird. Die durchgehende Engführung mit der Literaturgeschichte setzt einen interessanten Kontrapunkt, vermag aber die

musikalischen Entwicklungen nicht überzeugend zu erklären. Gewiss gibt es in manchen Werken eine kompositorische Auseinandersetzung mit hebräischer Literatur und Dichtung, doch war Kunstmusik in Israel im Vergleich zur Literatur stets marginal und vergleichsweise konservativ. Dass Institutionen eine wichtige Rolle spielten und dass nach der Staatsgründung Austauschprozesse mit der europäischen Avantgarde einsetzten, wird – bis auf die anekdotische Erwähnung von Boulez – kaum beleuchtet (erwähnt wird etwa die Gründung der IGNM-Ortsgruppe 1938, nicht aber das Weltmusikfest 1954 in Haifa).

Das sorgfältig edierte Buch enthält zahlreiche aufschlussreiche Notenbeispiele und nur wenige sachliche Fehler (Tzvi Avni ist nicht im „Palästina der Mandatszeit geboren“ (S. 261), kommt auch nicht aus „Mainz“ (S. 282), sondern aus Saarbrücken; der „Choreograf und Komponist Levi-Tanai“ (S. 238) ist weiblich und trägt, wie Anm. 87 ausweist, den Vornamen „Sara“). Die Übersetzung vermag hingegen nicht zu überzeugen. Der hypertrophe Stil der Vorlage gerät über weite Strecken zu einem scholastischen, von Anglizismen geprägten, wenig idiomatischen Deutsch, so dass man – auch für musikalische Details – öfter zur Originalversion greifen möchte. Die verdienstvolle Zusammenstellung der Bibliographie in der deutschen Ausgabe (leider werden hebräische Titel nur übersetzt, nicht transkribiert) legt offen, dass deutsche Literatur zum Thema so gut wie nicht beachtet wurde (es fehlen selbst die grundlegenden Publikationen Barbara von der Lühes über die Emigration deutscher Musiker nach Palästina). Trotz dieser Einwände ist der anregenden, provozierenden Studie zu wünschen, dass sie in verschiedenen Fachbereichen zur Kenntnis genommen wird und eine weiterführende, bisherige Zuschreibungen reflektierende Diskussion auslöst.

(Mai 2020)

Heidi Zimmermann

*ANNA FORTUNOVA: Russische Musik-
kultur im Berlin der Weimarer Republik.
Eine multiperspektivische Analyse. Hildes-
heim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 351 S.,
Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft. Band 105.)*

„Die Russen sind überhaupt kein Volk wie das deutsche und englische [...]. Die Scheidung zwischen russischem und abendländischem Geist kann nicht scharf genug vollzogen werden. [...] Der echte Russe ist uns innerlich so fremd wie ein Römer der Königszeit oder ein Chinese lange vor Konfuzius, wenn sie plötzlich unter uns erschienen.“ Diese Worte Oswald Spenglers aus seiner Schrift *Preußentum und Sozialismus* (1919) wählte Anna Fortunova als Motto zum ersten Kapitel ihrer Monographie. Den heutigen, mit den Gedanken der „One World“ und Gleichheit aller Menschen – wie auch immer diese verstanden werden mag – erzogenen Leser lassen sie ratlos zurück. Sie sind aber ein getreuer Spiegel von Spenglers zu seiner Zeit einflussreicher Geschichtsphilosophie und des damaligen, Kulturunterschiede absolutierenden Zeitgeistes. Dem tatsächlichen Verständnis des „Anderen“ helfen die beiden Extreme – weder Spenglers Fixierung auf die Eigenart von Völkern und ihren Kulturen, die sie voneinander trennt, noch die auf dem Wunschenken basierende Vision einer angeblich homogenen Menschheit – nicht. Fortunovas Kernanliegen ist aber gerade, das Verständnis für eine andere Kultur zu fördern, ohne ihre Andersartigkeit zu leugnen oder auszublenden. „Die Zeit, mit allen Kulturen der Welt ihnen entsprechend umzugehen, scheint seit Langem gekommen zu sein,“ schreibt sie am Ende ihres Buches. „Das bedeutet, aus dem Bewusstsein der erstrangigen Rolle der Kultur für die Menschheit, auf der Basis von Respekt, von einem innigen Interesse für die ‚Anderen‘, von dem aufrichtigen Willen, sie zu verstehen, sich mit ihnen verbunden fühlend, zu handeln.“ (S. 262)