

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)

Daraus wird bereits ersichtlich, dass die Autorin eine Botschaft hat, die weit über den eigentlichen Gegenstand ihrer Untersuchung hinausgeht. Das macht letztlich die Faszination dieser ungewöhnlichen Monographie aus: Es ist nicht nur eine penibel recherchierte, sorgfältig dokumentarisch belegte und schön geschriebene musikwissenschaftliche Studie zu einem Teilaspekt der deutsch-russischen musikalischen Beziehungen, sondern auch eine Schrift, die vom beeindruckenden geistigen Horizont ihrer Autorin geprägt ist und gewichtige ästhetische, historiographische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen und Ausblicke beinhaltet. Es fragt sich nur: Ist dies zulässig, dazu noch als junge Musikwissenschaftlerin, die hier ihre zweite Monographie (nach der Doktorarbeit) veröffentlicht? Die mögliche Antwort hängt letztlich mit dem unterschiedlichen Verständnis des Faches Musikwissenschaft zusammen. Wird es als „Orchideenfach“ für die wenigen Eingeweihten aufgefasst oder eher im Sinne einer Aufklärung und eines Nachdenkens über den Menschen, seine Kultur und seine Kunst, das auch außerhalb des engen Fachkreises interessant und anregend sein könnte? Für viele Kollegen sollte der Musikwissenschaftler wie der sprichwörtliche Schuster bei seinem Leisten – bzw. seinen Fachanalysen – bleiben. Das Buch Fortunovas ist dagegen ein Plädoyer für eine offene, grenzüberschreitende und gesellschaftsrelevante Musikwissenschaft mit vielfältigen kulturellen, politischen und philosophischen Bezügen – das Wort „multiperspektivisch“ im Untertitel des Buches ist dafür charakteristisch. Es ist aber auch ein Plädoyer für ein grenzüberschreitendes, im besten Sinne transkulturelles Kulturkonzept.

Die Autorin ist auch selbst eine Grenzgängerin, die gleichermaßen in der russischen und deutschen Kultur beheimatet ist. Dieser Umstand war nicht nur für ihre Arbeit mit Tausenden von Quellen in beiden Sprachen förderlich, sondern auch für ihre Methodologie (ausführlich dargelegt auf S. 23–35), die diese Quellenarbeit in der

Tradition der musikhistorischen und musikanalytischen Forschung mit dem humanistischen Erbe russischer Denker wie Michail Bachtin (1895–1975) oder Konstantin Stanislawski (1863–1938) verbindet. Diese Methode ermöglichte der Autorin, anhand von Quellen verschiedener Art (Musikrezensionen, Kapitel aus Musikmonographien, Kompositionen, Gemälde, Gedichte, Korrespondenz usw.) sowie Sekundärliteratur treffende Schlussfolgerungen zu komplexen (bis hin zu globalen) Zusammenhängen zu ziehen und zwar sowohl aus einer historischen als auch aus einer systematischen Perspektive.

Die meisten benutzten Quellen (vgl. Quellenverzeichnis auf S. 273–329) waren der Forschung bislang unbekannt. Russischsprachige Quellen wurden von Fortunova ins Deutsche übersetzt, sie werden zweisprachig zitiert. Auch die Auswahl der Quellen sollte hervorgehoben werden: Diese hilft einerseits, ein objektives und facettenreiches Bild des Forschungsgegenstandes zu vermitteln, auf der anderen Seite haben viele Quellen selbst einen hohen literarischen und ästhetischen Wert, wie etwa die Rezensionen von Jurij Ofrosimov (vgl. u. a. S. 211–223).

Anna Fortunova ist eine Monographie gelungen, die einen breiten Leserkreis gewinnen könnte. Wesentlicher Grund dafür ist bereits das Thema, das schon an sich reizvoll ist: Die junge Weimarer Republik absorbierte Hunderttausende von russischen Flüchtlingen, von denen viele einen hohen Bildungsstand mitbrachten und einen bedeutsamen Beitrag zur deutschen Kultur jener Zeit leisteten, der bei weitem noch nicht ausreichend erfasst und gewürdigt ist. Insbesondere die deutsche Hauptstadt Berlin, in der allein etwa 350.000 Russen in den 1920er Jahren lebten und in der Hunderte von russischen Kultureinrichtungen begründet wurden, profitierte damals davon. Die Rezeption russischer Musiker und der russischen Musikkultur ist von unterschiedlichsten Tendenzen – von der tiefen Verach-

tung bis zur maßlosen Bewunderung – und Klischees – vom „barbarischen“ Russland bis zu Russlands „Weiblichkeit“ – geprägt und bildet ein facettenreiches und unterhaltsames Panorama. Besonders eindrucksvoll ist aber die Darstellung der russischsprachigen Berliner Musikkritik im Kapitel IV. Mit Spannung lesen sich die drei biographischen „Intermezzi“ über die Musikkritikerin Ljudmila Landau, den Schriftsteller und Theaterkritiker Jurij Ofrosimov und den Komponisten und Pianisten Boris Sobinov. Alle drei bedeutenden Persönlichkeiten wurden von der Forschung bislang kaum berücksichtigt, weitere Studien über ihre Tätigkeit und ihre Netzwerke würden sich, wie die Verfasserin zurecht betont, lohnen.

Auch der lebendige Erzählstil der Autorin fällt positiv auf. Wie bereits in ihrer in Russland entstandenen Doktorarbeit *Балеты Д.Д. Шостаковича как культурно-художественное явление рубежа 1920х-1930х годов* (*Dmitrij Šostakovichs Ballette als kulturelle und ästhetische Phänomene Ende der 1920er – Anfang der 1930er Jahre*) vermochte sie, Kulturgeschichte „fühlbar“ und „erlebbar“ zu machen, d. h. sie schreibt so plastisch, dass man während der Lektüre das Gefühl haben kann, man würde die Musik hören und die Bühnenwerke sehen, über die sie berichtet.

Diese innovative Studie stellt deutsche und russische Quellen zum ersten Mal in einem solchen Umfang gleichberechtigt in den Mittelpunkt. Unabhängig von ihrer jeweiligen Tendenz, werden sie alle als kulturell-praktische und ästhetische Zeugnisse ernst genommen, wobei die Verfasserin mit ihren Autoren und ihren damaligen Lesern einen durchaus lebendigen, wenn auch imaginären Dialog führt. Die Monographie von Anna Fortunova wird sicherlich ihre Leser sowohl auf dem Gebiet der Musikforschung und Lehre als auch in der musikalischen Praxis finden.

(Mai 2020)

Jascha Nemtsov

STEFAN LITWIN: Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42 (1942). Hofheim: Wolke Verlag 2019. 55 S., Abb., Nbsp. (Caprices. Bd. 4.)

1967 postulierte Roland Barthes den „Tod des Autors“. Er suchte damit nicht nur die tradierte Vorstellung der Kontrolle eines Werkschöpfers über seine Schöpfung außer Kraft zu setzen, sondern vor allem auch jede kausale Verknüpfung von Leben und Werk einer Person. Texte gewinnen ihre Bedeutungen im Auge des Lesers und wandeln sich jeweils neu im Spiegel der Zeitläufte.

Zwar stellte Oscar Wilde einmal fest, es komme weit öfter vor, dass das Leben die Kunst nachahmt als die Kunst das Leben. Doch legen Künstler zuweilen ja selbst Spuren, die auf ihre eigene Person zurückweisen. Und Schönberg war gewiss ein zutiefst nachdenklicher Komponist, der wenig dem klang sinnlichen Zufall zu überlassen bereit war. Auch wenn er die vielbenannten Randbemerkungen in den Skizzen zu seinem Klavierkonzert op. 42 von 1942 nicht öffentlich machte, ist der Versuch, sie als persönlichen Spiegel einer historisch-gesellschaftlichen Situation musikanalytisch nutzbar zu machen, gewiss nicht gleich von der Hand zu weisen. Peter Petersen (in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*, Graz 1990) und Claudia Maurer-Zenck – unter dem Untertitel *Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben* – haben hierzu detailreiche Studien vorgelegt (in: *Musik im Exil*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Peter Petersen und ders., Frankfurt am Main 1993). Mit Schönbergs Notizen verbinden sich „eine Reihe von traditionellen Satzcharakteren“ (Maurer-Zenck, S. 359), Walzer und Gavotte im ersten und vierten Satz evozieren Lebensfreude („Life was so easy“ und „But life goes on“), der Marsch im Scherzo lässt sich auf „Suddenly hatred broke out“ beziehen, und „A grave situation was created“ kündigt sich mit Charaktertransforma-