

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-

tionen eines bedrohlichen „Hatred“-Motivs unter satztechnischer Einbindung des rückbesinnenden B–A–C–H-Motivs an. Immer wieder weisen Satzbau und Formdenken in für Schönberg untypischer Weise Elemente des Fremden, Übertretenden, Unlogischen, plötzlich Hervorbrechenden auf (hierzu auch Maurer-Zencks Analyse des Klavierkonzertes in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Laaber 2002).

Stefan Litwin legte seine eigenen Überlegungen und Überzeugungen zu diesem Werk bereits 1999 in einem Aufsatz unter nahezu demselben Titel vor (*Musik als Geschichte – Geschichte als Musik. Zu Arnold Schönbergs Klavierkonzert op. 42*, in: *Dissonanz* 59, Febr. 1999, S. 12–17). Nun ist daraus ein Büchlein geworden. Durchaus im Sinne Barthes' reflektiert der Verfasser einleitend über die Wechselwirkungen zwischen Niedergeschriebenem und Wahrgenommenem: Die „verschiedenen Ebenen eines Werkes [...] werden immer erst in Beziehung zur jeweils angewandten Anschauungsweise wirksam“ (S. 7). Litwins Anschauungsweise besteht – unter Berufung auf die Arbeiten von Constantin Floros – in einer reichen Vielfalt an Zugängen zu einem in sich stringenten geheimen Programm.

Das Ordnungsprinzip von Schönbergs innerem Programm bemisst sich vor allem in Zahlen. Dass sich mit Zahlen ebenso viel wie gar nichts belegen lässt, hat ein ganzer Zweig dekodierender Musikologie oft genug gezeigt. Die von Litwin bemühte Fülle an Zahlenkombination gibt nun wirklich alles her: Takte werden zusammengezählt, nebeneinandergestellt, Resultate der Subtraktion verwendet, verdoppelt und sonstige Vielfache derselben erstellt, Quersummen gezogen oder in ihrer „Gestalt bildlich verwandt“ (S. 11; die Zahl 311 etwa ist „bildlich mit 13 verwandt“, S. 35). Zuweilen müssen auch einzelne Töne ausgelassen werden, damit die Sinnbildlichkeit stimmig bleibt. Signifikant erscheinen „Quart- und Quint-

akkorde“, deren „kantiger“ Klang das „Barbarisch-Inhumane [...] verkörpert“ (S. 29). Spielt das Klavier nicht, „versinkt“ es „in Sprachlosigkeit“ (S. 35). Metaphorisch konkretisierte Assoziationen aus der Musikgeschichte klingen an, von Bachs h-Moll-Messe über den Tristanakkord oder Orff'sches Schlagwerk bis hin zu Schönbergs eigener Oper *Moses und Aron*. In dieses weite Feld der Metaphorik geraten nahezu alle Parameter bis hin zu Tempomodifikationen. So steht ein Rubato im Umfeld des B–A–C–H-Motivs „natürlich für gestohlen und zwar für die gestohlene Heimat“ (S. 25). Als weiterer Bezugspunkt tritt unvermittelt noch das Morsealphabet hinzu. So entsprechen die Streicherklänge T. 311ff. in ihrer Folge kurz–kurz–kurz–lang dem Buchstaben „V“. Von der BBC (nicht pauschal „von den Alliierten“, S. 37) wurde das Motiv als V für „Victory“ zur Ankündigung von Nachrichtenmeldungen im Zweiten Weltkrieg verwendet. Freilich fiel die zufällige Assoziation zu Beethovens V. Sinfonie erst später auf (vgl. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, New Haven 1996, S. 170). Das Motiv konnte also seinerzeit noch nicht „provokativ“ dazu dienen, „das deutschnationale Beethovenbild umzudeuten“ und bildete jedenfalls auch für Schönberg kein „Beethoven signal“ (ebd.). Litwin bekennt, dass manche seiner Deutungen „spekulativ bleiben müssen“ (S. 52) und er assoziiert (wenn auch in vorsichtiger Abgrenzung) „kabbalistische Kombinationsmystik“ (S. 11). „Manches wird intuitiv gewesen sein“, schreibt Nuria Schoenberg-Nono im Klappentext, manches der Tatsache geschuldet, dass Schönberg ein „so tief ‚gespeichertes‘ Gedächtnis seiner früheren Werke hatte“. Den Rest muss man dem Verfasser eben einfach glauben. Oder eben, je nach Grad individueller Phantasie, nicht. Dass Litwin sich dessen bewusst ist, zeigt er sprachlich in einer Überfülle an konjunktivierenden Relativierungen („könnte“, „dürfte“, „entspräche“) oder fortgesetzten Wen-

dungen wie „gewissermaßen“, „quasi“, „bestimmt nicht zufällig“, „der Assoziation [...] kaum erwehren“, „fast gänzlich“, „mag“, „möglicherweise“, „durchaus“, „wahrscheinlich“ usw.

Litwin versteht seine Studie „als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes“. Nun ist der Autor ja durchaus nicht irgendwer, vielmehr ein international renommierter Pianist, Komponist und Musikpädagoge. Geboren in Mexiko, wohin seine Eltern als deutsche Juden vor den Nazis flohen, studierte er in der Schweiz und in den USA. Er ist Professor an der Musikhochschule Saarbrücken und konzertiert als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter weltweit. Konsequenter setzt er sich für zeitgenössische Musik ein, immer wieder in Gesprächskonzerten auch didaktisch intendiert. So mag man das Büchlein als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Werkes durch Stefan Litwin lesen. Hier nun schließt sich auch wieder der Bogen zu Roland Barthes: „Der Tod des Autors ist die Geburt des Lesers.“

(Mai 2020)

Thomas Schipperges

*Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965. Hrsg. von Hans Jürgen WULFF und Michael FISCHER. Münster: Waxmann 2019. 239 S., Abb., Tab. (Populäre Kultur und Musik. Band 24.)*

Der von Michael Fischer und Hans J. Wulff herausgegebene Sammelband wendet sich einem Thema der bundesrepublikanischen Populär- und Trivialkultur zu, das in den Wissenschaften recht stiefmütterlich behandelt wird. Für diese Ignoranz ist – wie Bernd Hoffmann in seinem Beitrag zum Verhältnis von Jazzkritik und Schlager aufzeigt – nicht selten ein gewisser Snobismus verantwortlich. Der Schlager(film) wird als kulturelles Verfallsprodukt diskreditiert. Doch war der Schlagerfilm in der BRD und

in Österreich äußerst populär. Wulff, der an fast einem Drittel der Beiträge beteiligt ist, spricht in einem einleitenden Editorial von einem Korpus von 250 bis 400 Werken. Michael Fischer bekräftigt in seinen Ausführungen zu Peter Kraus, dass zeitgenössische Kritik und retrospektive die Wissenschaften das Wesen dieses Genres missverstanden hätten, wenn sie es als Schund diskreditierten (vgl. S. 113). Es sei per se auf kommerzielle Unterhaltung hin konzipiert und richte sich, so auch Klaus Nathaus, als „variety on celluloid“ (S. 172) an ein breites Mainstream-(Familien)-Publikum.

Es ist das Verdienst von Herausgebern und Autoren, eine Bestandsaufnahme dieses Segments der Unterhaltungskultur vorgenommen zu haben. Alle Beiträge arbeiten heraus, dass sich hier bundesrepublikanische Mentalitäts-, Kultur- und Sozialgeschichte repräsentieren. Auch lassen sich die ökonomischen und motivgeschichtlichen Tiefenstrukturen des Unterhaltungsgeschäftes rekonstruieren. Rick Altman hat eben dies 1987 mit *The American Film Musical* für Amerika geleistet. Im Zugriff auf Altmans Vorarbeiten hätte eine noch tiefer schürfende Theoriebildung erfolgen können. Letztlich resümieren alle Autoren Altmans Erkenntnis, dass Dichotomien dieses Filmgenre prägen. Die Filme basieren auf Kontrasten von Stadt und Land, von Volksmusik und Schlager, von alt und jung, etc. Lucian Schiwietz zeigt, wie Musik aus dem südöstlichen Europa zum dramaturgischen Prinzip der „Opponierung von Heimat und Fremde“ (S. 78) wird. Wulff erläutert in Folklorisierung und Exotisierung des Regionalen den (musikalischen) Kontrast von Volks- und Massenkultur. Volksmusik werde als „Musik des Miteinander“ gegen die urbane Musik als „Musik des Füreinander“ (S. 91) gesetzt. Altman hatte diese Art der Dichotomien als ideologische Triebkräfte begriffen. Zum Teil folgen zumindest Detlef Arlt und Wulff diesem Gedanken in ihrer Darstellung ambivalenter Frauenrollen