

Jörg Jungmayr Miguel | Frei Universität Berlin, jungmayr@zedat.fu-berlin.de

Joseph Roth, Soma Morgenstern und die Musik

Über Joseph Roth und die Musik reden, das heißt über Joseph Roth und Soma Morgenstern reden. Beide sind im Abstand von wenigen Jahren in Galizien geboren – Morgenstern 1890 in Budzanów, Roth 1894 in Brody –, beide verbindet eine lebenslange Freundschaft, beide sind Journalisten und Schriftsteller und beide stehen in entscheidenden Stationen ihres Lebens im engen Austausch miteinander. Aber während Roth schon zu Lebzeiten ein vielgelesener und vielübersetzter Autor war, ist Morgenstern – zu Unrecht – ein »vergessener Weltliterat« geblieben, so Ulrich Faure.¹ Morgenstern war – und das unterscheidet ihn von Roth – ein äußerst produktiver Musikkritiker, der in freundschaftlichem Kontakt mit Komponisten, Dirigenten, Musikern und Theoretikern wie Alban Berg, Karol Rathaus, Otto Klemperer, Jascha Horenstein, Eduard Steuermann, Anton Webern oder Theodor W. Adorno stand. In seinen von 1928 bis 1934, d.h. bis zu seinem erzwungenen Ausscheiden aus der Redaktion, in der »Frankfurter

Abstract: Despite his claim he knew nothing about music, Joseph Roth surprisingly wrote about it quite extensively in his journalistic and literary texts. The beginning and ending of his conscious musical experience is marked by Jewish-Ukrainian folklore, introduced to him by his friend Soma Morgenstern, who also facilitated his encounter with modernism in music.

Key words: Joseph Roth, Soma Morgenstern, Jewish-Ukrainian folklore, classical and modern music, popular music

1 Faure: *Ein vergessener Weltliterat*, S. 12f.

Zeitung« erschienenen Artikeln dokumentiert er das avantgardistische Musikleben Wiens der Zwischenkriegszeit. Alban Berg ist neben Roth *die* zentrale Gestalt für ihn, beide waren »der Segen [s]eines Lebens«. ²

Seine nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Erinnerungen an Berg (»the major insight we have into Berg's personal life«, so die Musikwissenschaftlerin Joan Allen Smith) ³ und an Roth waren ursprünglich als Teile einer nie realisierten Autobiographie konzipiert worden und zeigen, wie sehr Musik und Literatur bei Morgenstern verschränkt sind.

Zu einem intensiven Austausch zwischen Roth und Morgenstern über Musik kommt es im Frühjahr 1914 in Wien. Auf einem Spaziergang erklärt Roth seinem Freund, er sei völlig unmusikalisch:

Auf einem Ausflug nach Rodaun bei Wien gingen wir stundenlang über die Wiese in Lainz. Es war ein sanfter, sonniger Tag im Frühherbst. Roth war damals gut zu Fuß. Aber nach einer halben Stunde schlug er vor, daß wir uns hinsetzen. Wir saßen eine Weile schweigend in aller Einsamkeit. In der Nähe ließ ein verspäteter Vogel einen klaren Pfiff hören ... einmal, zweimal, dreimal. Joseph Roth war entzückt und sagte: »Ich bin völlig unmusikalisch. Aber die Vögel hör ich gern singen.« ⁴

Morgenstern nimmt ihm das nicht ab und singt ihm ein ukrainisches und ein jüdisches Volkslied vor, die zu Roths Lieblingsliedern werden und ihn ein ganzes Leben lang begleiten sollten. In beiden Liedern geht es bezeichnenderweise um Vögel, die im ukrainischen Lied für Liebesbesitz stehen (»Hyla, Hyla, weiße Gänse, || [...] Wen du begehrt hast, || Den hast du bekommen. || Jetzt sitze in aller Ewigkeit.«), im jüdischen dagegen für Liebesverlust (»Lululu mein Vögelchen, || Schlaf schon, schlaf, mein Kind. || Vergangen ist eine so große Liebe. || Weh ist mir und wind.«). ⁵ Das jüdische Lied rührt Roth zu Tränen, und auf Morgensterns Worte: »Rabbi Nachman von Brazlaw sagt: ›Böse Menschen lieben traurige Lieder‹« erwidert Roth geradezu enthusiastisch: »[...] ich gehöre dazu. Ich bin ein böser, böser Mensch!« ⁶ Die Behauptung Roths, völlig unmusikalisch zu sein, ist vorge-

2 Morgenstern: *Werke 2*, S. 122.

3 Smith: *Berg's character remembered*, S. 14. Vgl. auch Weigel: *Ein Leben mit Idolen*, S. 161.

4 Morgenstern: *Werke 1*, S. 15. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 18–55: *Musikalität und Musikinteresse bei Joseph Roth*. Zur Synästhesie von Vogelsang und Meeresbrandung s. auch den Roth-Artikel: *Ostsee-Reise* (»Frankfurter Zeitung«, 6. Juli 1924), in: Roth: *Werke 2*, S. 210–213, hier S. 211f.: »Man [...] hört [...] den Kuß der Wellen, in dem Begrüßung und Schmerz der Trennung liegt – und gleichzeitig ertönt ein süßer, millionenfacher Vogelsang, ein fast exotischer Chor, [...]«. S. hierzu Nervik: *Identität*, S. 97–117: *Reisebilder und Begleitmusik*. Zu den Vogelstimmen außerdem: Nervik: *Identität*, S. 203ff.: *Vogelstimmen: Trost und Erheiterung*.

5 Zu »wind«: so die Aussprache des jiddischen Wortes »wund«. Morgenstern: *Werke 1*, S. 16f.

6 Morgenstern: *Werke 1*, S. 17. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 211–255: *Ostjüdische Klangbilder*. – In *Juden auf Wanderschaft* (1927) charakterisiert Roth die »synagoga-pathetische und volkstümlich naive« ostjüdische Musik als »schmerzlich« und »unter Tränen« lachend. Er gibt hierfür

schoben, denn sie steht im paradoxen Widerspruch zu den Gefühlen, die Musik in ihm auslöst und die er sprachlich umsetzt.

Eine der frühesten Kritiken Roths ist ein satirischer Bericht über die Generalprobe der Lehár-Operette *Wo die Lerche singt* im Theater an der Wien, die er u.d.T. *Wo die Kartousch [Louise Kartousch] singt*, in »Der Friede« am 5. April 1918 veröffentlicht hat.⁷ Roth besucht gemeinsam mit seinem Freund (Soma Morgenstern?) die Generalprobe, und sagt zu ihm: »Wir wollen sehen, wie sich der Meister Lehár in diesen schweren Zeiten entwickelt hat!«, worauf der Freund »der was von Musik versteht«, erwidert: »Er ist unberufen dick geworden!«⁸ Zur Qualität der Aufführung vermag der musikkundige Freund lediglich zu sagen, dass Louise Kartusch hübsche Beine hat, die Musik aus lauter Banalitäten besteht und sich in den Duetten ›kleine Lerche‹ auf ›Klapperstörche‹ reimt. Roth schließt seine Kritik mit der Bemerkung, dass »die armen Soldaten [...] vielleicht sterben müssen, ohne die neue Lehár-Operette gesehen zu haben«.⁹

Der Artikel *h-moll-Symphonie*, der am 21. Mai 1922 im »Berliner Börsen-Courier« erschienen ist,¹⁰ beginnt mit der sensationellen Nachricht, dass der Stummfilm pianist Istvan Nagy aus Budapest dem Wahnsinn verfallen ist, nachdem er fünfzig Mal hintereinander Schuberts *Unvollendete* spielen musste. Ob es sich bei diesem Nagy um eine reale oder eine fiktive Person handelt, sei dahingestellt; festzuhalten ist in diesem Zusammenhang lediglich, an welchen Stellen eines imaginierten Films Roth die *Unvollendete* zum Einsatz kommen lässt: »An einer ganz bestimmten Stelle, an der dramatische Hochspannung in lyrischer Weichheit dahinschmilzt und der angehaltene Atem des Zuschauers Befreiung findet in beglückendem Schmerz, setzt die h-moll-Symphonie ein.«¹¹ Die Funktion der Filmmusik – Roth rechnet dazu Stücke wie die *Barkarole* von Offenbach, den *Trauermarsch* von Chopin und den *Sphinxwalzer* von Johann Strauß Sohn – ist es, »die Fläche zum Raum« zu weiten, »Hintergrund und Tiefe und dritte Dimension« zu schaffen.¹² Roth beschränkt sich aber nicht auf die populäre Klassik; für ein Lustspiel

zwei Beispiele: das Lied *Ynter die griene Beimelach sizzen die Mojschelach* und *Kim, kim, Jisruleki I aheim*, »das alte Lied, das Jerusalem, die Stadt singt, so wehmütig, daß ihr Schmerz über ganz Europa [...] weht [...]« (Werke 2, S. 827–902, hier S. 871)

7 Roth: *Werke 1*, S. 13f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 69ff.: *Operettenfeuilletons*.

8 Roth: *Werke 1*, S. 13.

9 Ebd., S. 14.

10 Roth: *Werke 1*, S. 815–817; Roth: *Drei Sensationen*, S. 87–90. Vgl. auch Forti: *Joseph Roth als Filmkritiker*, S. 122f.; außerdem: Nervik: *Identität*, S. 56–96: *Die Umsetzung musikalischer Eindrücke im journalistischen Werk*.

11 Roth: *Werke 1*, S. 815.

12 Ebd., S. 816.

kommt für ihn nur Tanzmusik in Betracht, denn es sind die »purzelnde[n] Polkas, torkelnde[n] Kontrabässe, in Musik gesetzte Clownerien«,¹³ die die durch rasanten Szenenwechsel erzielte Komik untermalen.

Was den Klavierspieler Nagy zum Wahnsinn treibt, ist nicht Musik in ihren unterschiedlichen Illustrationsmöglichkeiten, sondern die sinnentleerte Routine, die sich einstellt, wenn man fünfzig Mal hintereinander an derselben Stelle dieselbe Musik abspielen muss.

Auch in *Ballettprobe im Staatstheater*, am 9. Juni 1923 in der »Frankfurter Zeitung« erschienen,¹⁴ geht es um Klaviermusik, die bei der Ballettprobe von kleinen, mit sichtlichem Wohlgefallen betrachteten Elevinnen eingesetzt wird. Musik erstarrt hier nicht in mechanischem Abspulen, sondern sie setzt eine »unmittelbare Wirkung« frei, wandelt »sich zum Körper« und wird zur »plastische[n] Ausdrucksform«. ¹⁵ Roth stellt aber, indem er auf die Assoziationsmöglichkeiten von Musik eingeht, nicht nur eine Verbindung zwischen Musik und darstellender Kunst, sondern auch zwischen Musik und bildender Kunst her: »Wie nahe verwandt die Künste sind: Musik und darstellende Kunst. Ich habe die zwingende Vorstellung, daß ein Bildhauer modellieren müßte bei Musikbegleitung.«¹⁶ Auch Arnold Schönberg verweist in seiner 1911 zum ersten Mal erschienenen *Harmonielehre* auf das Assoziationspotential von Musik. Er greift dabei auf die antike Vorstellung von Mimesis zurück und führt aus:

Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnachahmung. Aber bald ist sie Naturnachahmung im erweiterten Sinne des Begriffs, also nicht bloß Nachahmung der äußeren sondern auch der inneren Natur. Mit anderen Worten: sie stellt dann nicht bloß Gegenstände oder Anlässe dar, die Eindruck machen, sondern vor allem diese Eindrücke selbst; [...] Auf ihrer höchsten Stufe befaßt sich die Kunst ausschließlich mit der Wiedergabe der inneren Natur. Nur die Nachahmung der Eindrücke, die nun durch Assoziation untereinander und mit anderen Sinneseindrücken Verbindungen zu neuen Komplexen, zu neuen Bewegungen eingegangen sind, ist ihr Zweck.¹⁷

Um Tanzmusik als Untermalung eines Stummfilms geht es in dem Artikel *Ruhr-Totenfeier mit Shimmyklang*, der unter dem Pseudonym ›Der rote Joseph‹ am 21. April 1923 im »Vorwärts« erschienen ist.¹⁸ Freilich ist diese Untermalung eine unfreiwillige. Während im UT-Kino am Kurfürstendamm ein Film über den Ruhrkampf läuft, wird im angrenzenden Tanzpalast, nur

13 Ebd.

14 Ebd., S. 1010–1012.

15 Ebd., S. 1011.

16 Ebd.

17 Schönberg: *Harmonielehre*, S. 13.

18 Roth: *Werke 1*, S. 993f.

durch eine dünne Wand vom Kinosaal getrennt, Shimmymusik gespielt, die das nationale Pathos der Berichterstattung konterkariert. Die »patriotische« Filmreportage schließt, so Roth, mehr oder minder unfreiwillig »mit dem Amüsement einen Burg-, will sagen: Tanzpalastfrieden«. ¹⁹

In dem Artikel *Zirkus im Negligé*, der am 5. September 1924 in der »Frankfurter Zeitung« erschienen ist, ²⁰ schildert Roth das »Gewieher der Pferde, Gebrüll der Löwen, tiefes, ernstes Grunzen der Ochsen, Krächzen der Papageien«. ²¹ Der »aus Disharmonien zusammengesetz[e]« Lärm in den Ställen und die Marschmusik draußen verbinden sich zu einer klanglichen Einheit:

Das zischende Fauchen eines jungen Tigers unterbricht die Melodie des Marsches nicht, sondern vervollständigt sie. Das dumpfe Muhen einer Kuh stört keineswegs den jugendlichen Triller der Piccoloflöte. Wohlgeordnet ist das akustische Chaos. Harmonisch ist das Durcheinander der Stimmen. Nur die menschliche Stimme stört. ²²

Indem er Tiergeräusche, also klingende Natur, und Musik zu einer Synästhesie zusammenfügt, tut er das, was Platon in der *Politeia* verboten hat, nämlich »wiehernde Pferde und brüllende Stiere« ²³ in Musik, d.h. in »Rhythmus und Harmonie« ²⁴ umzusetzen.

Aber nicht nur im journalistischen, sondern auch im erzählerischen *Ceuvre* beschäftigt sich Roth mit dem Thema Musik und ihren mental-sozialen Implikationen. Die Erzählung *Der blinde Spiegel* von 1925 ²⁵ handelt vom Scheitern der menschlichen Beziehungen und vom Verstummen der Instrumente. Aber es gibt eine Szene, in der sich zwei Liebende für einen Moment in der von der Orgel überhöhten Ekstase der Orchestermusik wiederfinden – in der der Spiegel noch nicht ›blind‹ ist:

Es berauschte eine rauschende Welle und hüllte sie ein, wie eine große Stille vor einer Ohnmacht einzuhüllen vermag. [...] Aus dem Gleichmaß der Bewegungen schwoh das warme Rauschen, keiner Stimme der Natur vergleichbar, keinem Sang menschlicher, tierischer Kehle. Schöner als Vogelsang war der samtene Fluß der Flöte und der zierliche Sprung eines jugendlichen Tones auf den breiten Rücken des ehrwürdig rauschenden Tiefklanges. Aber stärker als Baß und dunkelviolettes Cello, herzlicher als der samtene Fluß der jungen Flöte, erschütternder als der große Wirbel der Pauke und der kleinen, schalkhaften Trommel, all diese Zauber verzaubernd, die Töne übertönend, die Farben überglühend und alle Instrumente zusammenfassend, war die große Stimme der Orgel im

19 Ebd., S. 993.

20 Roth: *Werke 2*, S. 236–239.

21 Ebd., S. 237.

22 Ebd., S. 238.

23 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 175. Vgl. Mauró: *Dem Geheimnis auf der Spur*.

24 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 183.

25 Roth: *Werke 4*, S. 352–388.

Hintergrund, Sang Gottes, des Herrn der Welt, des Schöpfers und Schaffers, des grausamen, guten großen Gottes. Die Orgel gebar alle Instrumente neu [...].²⁶

Franz Tunda, dessen Geschichte Roth in *Die Flucht ohne Ende* (1927) erzählt, will eigentlich Musiker werden, aber sein Vater schickt ihn in die Kadettenschule, während sein Bruder Georg nach einem Unfall Musikunterricht erhält und Karriere als Kapellmeister in einer mittelgroßen deutschen Stadt macht. Dort besucht ihn Franz, der deklassierte Oberleutnant, nach seiner Rückkehr aus Russland, und eines Abends kommt es zu einer Diskussion zwischen den beiden Brüdern über die gesellschaftliche Funktion von Musik. Georg inszeniert sich als apolitischer Hohepriester der Musik, während es Franz um die politische Positionierung von Musik geht:

»Ich kann mir vorstellen«, sagte Franz, »daß unter Umständen eine politische Rede ebenso wichtig ist wie ›Parsifal‹. Ein guter Politiker kann so wichtig sein wie ein guter Musiker. Ein Priester ist er allerdings nicht. Ein Konzertsaal ist ebensowenig ein Tempel der Kunst wie ein Versammlungslokal ein Tempel der Politik.«²⁷

Georg bezeichnet diese Position als von Berlin aus manipuliert, d.h. linkssozialistisch und gibt sich als Verteidiger »der alten bürgerlichen Kultur«,²⁸ die vom Altertum bis zur deutschen Romantik reicht. Für Franz ist Georgs Kulturbegriff kostümierte Attrappe, die den Bezug zur sozialen Wirklichkeit verloren hat und zum hohlen Ideal wird. Musik, die in diesem Kontext produziert wird, klingt »wie Musik von Gespenstern oder wie von einer Art militarisierter Äolsharfen«.²⁹

Im Jahr 1928 verleben Morgenstern und Roth einige Monate gemeinsam in Wien. »Wir waren zum ersten Mal nach vielen Jahren ohne Übertreibung Tage und Abende zusammen, und es war eine glückliche Zeit für unsere Freundschaft«, so Morgenstern in seinen Erinnerungen.³⁰ 1928, das ist das Jahr, in dem die Schizophrenie Friedl Roths zum Ausbruch kommt, es ist aber auch das Jahr der Schubert-Zentenarfeier, einer monströsen Propagandaveranstaltung »für den Anschluß-Gedanken«,³¹ deren 120.000 Teilnehmer »zu Ehren der Musik, der Politik, und vor allem des Geschäftes«³² paradiere. »Heute, nach dreißig Jahren [...] glaube ich, damals bei der Geburt der New Yorker May-Parade dabei gewesen zu sein.«³³ Die stramm

26 Ebd., S. 371. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 24f.

27 Roth: *Werke 4*, S. 455.

28 Ebd., S. 456.

29 Ebd., S. 445.

30 Morgenstern: *Werke 1*, S. 53.

31 Vgl. ebd., S. 53–56.

32 Ebd., S. 55.

33 Ebd.

nationalen Sänger pflegen sich mit »Deutscher Sangesbruder Heil« zu grüßen, und als Roth einmal aus Jux diesen Gruß parodiert, bricht er in Gelächter aus, was bei den entgegenkommenden Sangesbrüdern auf eine ausgesprochen unfreundliche Reaktion stößt.³⁴ Besonderes Interesse zeigt Roth an einem Konzert, in dem ein »gigantischer Männerchor« von 40.000 Sängern Schuberts *Leise flehen meine Lieder* zu Gehör bringt. »Schon beim Lesen des Programms wäre Roth beinahe vom Stuhl gefallen«,³⁵ so Morgenstern. Ihn fasziniert, dass ein Massenchor, dessen Aufgabe eigentlich darin besteht, einen fortissimo-Sound zu produzieren, bei der Wiedergabe des Lieds genötigt ist, sich auf ein pianissimo zu reduzieren.³⁶

Morgenstern hat durch die Vermittlung Roths in der »Frankfurter Zeitung« vier Artikel über die »im Sängerkrieg eroberte, im Sängerkrieg besetzte Stadt«³⁷ veröffentlicht.³⁸ Der sarkastische Ton der Artikel stößt beim konservativen Teil der Redaktion auf Widerstand. In einem Brief an Siegfried Kracauer, wohl vom 27. Juli 1928, spricht Morgenstern in diesem Zusammenhang von »Zensur« in der »Frankfurter Zeitung«. Roth unterstützt ihn aber beim Redigieren, und sie überprüfen »jedes Wort auf die Zensurfähigkeit«.³⁹ Der ins Surreale changierende, die Absurdität des Massenspektakels pointierende Text *Der Zaungast auf der Tribüne* – der Trick Morgensterns dabei ist, das Ganze als Traum eines Zuschauers auszugeben – wird, wie Roth es vorausgesagt hat,⁴⁰ von der Redaktion abgelehnt, und kann erst aus dem Nachlass veröffentlicht werden.⁴¹

Im Dezember 1930 nimmt Morgenstern seinen Freund, der »keinen Sinn für die Oper« hat,⁴² mit zur Uraufführung der Oper *Fremde Erde* von

34 Ebd., S. 53.

35 Ebd., S. 54.

36 In den vier Artikeln, die er für die »Frankfurter Zeitung« geschrieben hat (s. Anm. 38), erwähnt Morgenstern das Lied *Leise flehen meiner Lieder* nicht. Im vierten Artikel spricht er von der »Hymne, dem letzten Männerchor Schuberts«. Es handelt sich hier um den *Hymnus an den heiligen Geist*, opus posth. 154. Morgenstern schreibt: »Der Chor setzt ein. Introduction zur »Hymne« dem letzten Männerchor von Schubert. 40000 Männer tragen eine Kantilene. Starker Bläserchor unterstützt die Sänger. Trotzdem verhaucht das Pianissimo des Schlusses...« (Morgenstern: *Werke 11*, S. 309)

37 Ebd., S. 307.

38 11., 13., 23. und 28. Juli 1928. Ebd., S. 304–310.

39 Morgenstern an Siegfried Kracauer, ca. 27. Juli 1928. In: Asmus: *Flucht*, S. 58f. Morgenstern bezieht sich hier wohl auf den dritten Artikel vom 23. Juli.

40 Morgenstern: *Werke 1*, S. 55.

41 Morgenstern: *Werke 10*, S. 378–388.

42 Morgenstern: *Werke 1*, S. 240. Vgl. aber den Roth-Artikel: *Aida-Rummel*, »Frankfurter Zeitung«, 16. September 1924. Roth: *Werke 2*, S. 244f. Roth berichtet mit sarkastischem Vergnügen über das Monsterdirigat der *Aida* durch Pietro Mascagni: »Mascagni erschien, und 24000 Hände klatschten, 24000 Füße trampelten; er nahm Lorbeer- und Oleanderkränze entgegen, Kränze

Karol Rathaus. Der wie Morgenstern und Roth in Galizien geborene und mit Morgenstern befreundete Schreker-Schüler Rathaus ist ein erfolgreicher Komponist, in dessen Musik sich Stilmittel der Spätromantik, der Avantgarde und des Jazz zu einer expressiven Einheit verbinden. Mit seiner durch die Nazis erzwungenen Emigration bricht seine Karriere jäh ab und erst die Publikationen der letzten Jahre zeigen das Bemühen, ihn wieder der Vergessenheit zu entreißen.⁴³

In der Oper *Fremde Erde*, die unter der Leitung von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführt wird, geht es um osteuropäische Auswanderer, die ihr Glück in der Neuen Welt suchen und sich in südamerikanischen Salpeterminen wiederfinden, wo sie brutal ausgebeutet werden. In New York treffen die beiden Protagonisten, die todgeweihte Anschutzka und ihr Verlobte Semjin, noch einmal zusammen. Anschutzka stirbt in den Armen von Semjin, der wieder in die Minen zurückkehren will, um dort so schnell wie möglich zu »krepieren«.⁴⁴ Die Presse reagiert mit wütenden Verrissen, aber »Roth beweinte das Schicksal dieser Heimatlosen drei Akte lang [die Oper hat vier Akte, J.J.M.] und verbrauchte zwei Taschentücher wie ein Dienstmädchen am Sonntagnachmittag im Kino«, so Morgenstern.⁴⁵ Das Überwältigungspotential von Musik liegt für Roth – und das nicht nur im Fall Rathaus – darin, dass sie dem Fremd- und Ausgestoßen-Sein zu einem Resonanzraum verhilft. Der »aus Disharmonien« zusammengesetzte Lärm mutiert zu Harmonie, und das »akustische Chaos« wird in eine kathartische Ordnung überführt.⁴⁶

von überdimensionaler Sinnigkeit, die man den Maßen des Raumes angepaßt hatte. Von den Wänden klatschte es zurück, wie ein geschwollenes Ungeheuer spannte sich das Echo über die Halle und schleuderte aus tausend geöffneten Rachen Rufe, Drommeten, Gesang und Gestampfe wider. Es war wie eine antediluviale Oper, eine Musik aus prähistorischen Quadern, übermenschlich, ein köstliches Vergnügen für Giganten und Titanen.« (S. 245) Zu Roths Vergnügen an der Absurdität musikalischer Massenveranstaltungen vgl. auch seine Teilnahme an der Schubert-Zentnarfeier in Wien, über die Morgenstern berichtet (*Werke 1*, S. 54).

43 Siehe etwa *Karol Rathaus Foundation*, <<https://karolrathausfoundation.org>>; Ottner: *Kühnheit*; Schüssler: *Karol Rathaus*.

44 Rathaus: *Fremde Erde*.

45 Morgenstern: *Werke 1*, S. 240f. Vgl. dazu ergänzend den Artikel *Oper, Bühnenmusik, Tonfilm*, den Rathaus am 10. Dez. 1930 in der »Vossischen Zeitung« veröffentlicht hat und in dem er zur ästhetischen Konzeption seiner Musik Stellung bezieht: »Alle, die Augen haben und ein empfindliches Ohr, fühlen deutlich, daß die sternenweite Isolierung der Kunstmusik von der Masse (gleichgültig ob man sie Volk oder Publikum nennt) enorm geworden ist. Langsam beginnt die Oper, dem Theater folgend, sich darauf zu besinnen, daß uns heute der Inhalt eines Werkes am wichtigsten ist: [...]« Vielleicht ist es gerade die Realisierung dieses Konzeptes, die Roth so angesprochen und bewegt hat.

46 Roth: *Werke 2*, S. 238 (*Zirkus im Negligé*, vgl. Anm. 20).

Im Jahr 1934, während Morgenstern in Paris an seinem Roman *Der Sohn des verlorenen Sohnes* arbeitet, unterhält er sich mit Roth über die Frage, welchen Einfluss Musik auf das Verfassen von Texten haben kann. Für Morgenstern ist das die Musik von Modest Mussorgsky. Roth kann das nachvollziehen, obwohl er angeblich nichts von Musik versteht und fragt ihn, ob er mit »unserem Freund Karol Rathaus« darüber gesprochen habe. Morgenstern verneint das, holt aber das Gespräch mit Rathaus in New York nach und erinnert sich dabei an die Unterhaltung mit Roth. »Ich erzählte ihm von meinem Gespräch mit Joseph Roth in Paris, und darüber wunderte sich Karol noch mehr.«⁴⁷

Während sich direkte Äußerungen Roths zu Rathaus nicht nachweisen lassen, ist er mit einem anderen Komponisten der Moderne, Ernst Křenek, freundschaftlich verbunden. In dem Artikel *Für Ernst Křenek* (erschienen in: »23. Eine Wiener Musikzeitschrift«, 10. Sept. 1935) schreibt er unter anderem:

Ich liebe die Musik Ernst Křeneks, und ich liebe seine Sprache. In meine Liebe zu seiner Musik mischt sich Dankbarkeit: Denn ihm, unter allen lebenden, bedeutenden und ›modern‹ genannten Musikern, habe ich die angenehme Erfahrung zu verdanken, daß mein widerspennstisches Ohr nicht ein musikalisch taubes ist, sondern lediglich ein ungeschultes, jedenfalls nur ein ignorant. [...] die Musik Ernst Křeneks [hat] mein Ohr sozusagen geweckt [...]. Es ist wach geworden, und es hat gelernt zu differenzieren. (Es ist, als wenn ein Schwerhöriger gelernt hätte, den blechernen Klang der musikalischen Lüge von der Stimme der musikalischen Wahrheit zu unterscheiden.) [...] Ich liebe ihn besonders, weil er ein treuer und echter Österreicher ist.⁴⁸

Die Ausführungen Roths zeigen zum einen, dass er ein waches Gespür für die Musik der Moderne hat, dass er also keineswegs ein musikalischer Traditionalist ist; zum andern, dass er in Křenek auch den Schriftsteller schätzt, der für den Liedzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (1929) auch die Liedtexte verfasst hat.⁴⁹ Ob Roth Křeneks Jazzoper *Jonny spielt auf* (1927) gekannt hat, lässt sich nicht belegen, aber über die Jazzmusik als »Ausbruch«, als Musik, die »den Wohlklang, den wilden, den gottgewollten Rhythmus« hat und in der die Anarchie »eines noch nicht in Völkerbündeln geordneten Chaos« schlummert, schreibt er bereits in dem Artikel *Jazzband*, der am 1. Mai 1921 im »Berliner Börsen-Courier«

47 Morgenstern: *Werke 1*, S. 103–105.

48 Roth: *Werke 3*, S. 682f. S. auch die beiden Briefe Roths an Křenek vom 10. Nov. 1932 und 31. Okt. 1934. In: Roth: *Briefe*, S. 226f., 390f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 22f. Zu Křenek s. auch: Gruber/Mauerer Zenck/Schmidt (Hgg.): *Ernst Křenek*; Metzger (Hg.): *Ernst Křenek*; Schmidt: *Echoes from Austria* und *Ernst Křenek*.

49 Nervik: *Identität*, S. 23.

erschienen ist.⁵⁰ Diese Musik lässt sich nicht durch das verlogene ›livrierte‹ Europäertum domestizieren.

Das Potential jüdischer Musik beschreibt Roth in dem zeitgleich mit der Uraufführung der Rathaus-Oper publizierten Roman *Hiob*. Der schwerstbehinderte Menuchim kann nur lallen. Alle Versuche Mendel Singers, seinem Sohn die ersten Worte der Genesis beizubringen, sind zum Scheitern verurteilt. Aber auf akustisch-rhythmische Signale reagiert das Kind, es »offenbarte eine deutliche Unruhe«⁵¹ und ruft dabei das lautmalerische »Mama, Mama« aus, das ihm seine Mutter beigebracht hat. Mendel ist es, als ob das Kind »den nachhallenden Gesang der Glocken«⁵² einatmet.

Mit Musik lässt sich auch Ohnmacht und Verzweiflung ausdrücken. Als Mendel mit Psalmen gegen seine Angst und Verzweiflung ansingt, bleibt in ihm nur das Gefühl des eigenen Scheiterns zurück:

Manchmal erschrak er über die Erkenntnis, daß sein einziges Mittel, das Singen der Psalmen, ohnmächtig sein könnte in dem großen Sturm, in dem Jonas und Menuchim untergingen. Die Kanonen, dachte er, sind laut, die Flammen sind gewaltig, meine Kinder verbrennen, meine Schuld ist es, meine Schuld! Und ich singe Psalmen. Es ist nicht genug. Es ist nicht genug.⁵³

Aus Ohnmacht wird Raserei, zu seinem »Zornesang« gegen Gott stampfen die Füße, »die oft zu Ehren Gottes beim Halleluja gehüpft hatten«, den Takt.⁵⁴ Nur in Klang und Rhythmus kann Mendel seine Raserei ertragen. Für Platon überschreitet in der *Politeia* Musik gerade darin den ihr zulässigen mimetischen Rahmen: »Es ist ihnen doch verboten, in Raserei zu verfallen oder Rasende nachzuahmen.«⁵⁵

Gegen Ende des Romans hört der am altjüdischen Gott verzweifelte Mendel auf einer Grammophonplatte (»Wie ist es möglich, daß die ganze Welt auf so einer kleinen Platte eingraviert ist?«)⁵⁶ Menuchims Lied. Über das musikliebende Ehepaar Singer, das Menuchims Lied live hört (»Zwei- unddreißig Musikanten, [...] das ganze Publikum hat geweint«),⁵⁷ findet Mendel seinen verloren geglaubten Sohn wieder, der in der Zwischenzeit ein berühmter Dirigent und Komponist geworden ist und unter dem Künstler-

50 In: Roth: *Werke 1*, S. 543–547, hier S. 543f. Vgl. Nervik: *Identität*, S. 77f.

51 Roth: *Werke 5*, S. 28.

52 Ebd., S. 29. Vgl. auch Nervik: *Identität*, S. 256–265: *Kirchenglocken*; außerdem ebd., S. 34ff., 176ff., 227ff.

53 Roth: *Werke 5*, S. 89.

54 Ebd., S. 101.

55 Platon: *Der Staat (Politeia)*, S. 175. Vgl. Mauró: *Dem Geheimnis auf der Spur*.

56 Roth: *Werke 5*, S. 112.

57 Ebd., S. 119.

namen Alexej Kossak das besagte Konzert geleitet hat.⁵⁸ Durch die Musik findet Mendel zu seinem Frieden: »Und er ruhte aus von der Schwere des Glücks und der Größe der Wunder.«⁵⁹

Im *Radetzkymarsch* von 1932 spielt die österreichische Militärmusik eine wesentliche Rolle. Der namengebende Marsch begleitet Aufstieg und Fall der Familie Trotta von der Schlacht bei Solferino (1859) bis zum 30. November 1916, als der Bezirkshauptmann Trotta stirbt und der Leichnam Kaiser Franz Josefs in die Kapuzinergruft überführt wird. Wenn der Wachtmeister Trotta sich gegenüber seinem Sohn Joseph, dem »Helden von Solferino«, äußert: »Zu meiner Zeit hat uns noch der Radetzky gezwiebelt!«,⁶⁰ so zwiebelt der Radetzkymarsch im übertragenen Sinn die Erzählstruktur des Romans.

Jeden Sonntag im Sommer findet unter dem Balkon des Bezirkshauptmanns Franz von Trotta, des Sohnes von Joseph, ein Militärkonzert statt, das der Kapellmeister Nechwal,⁶¹ der nicht nur Musiker, sondern auch Weltmann und Kenner Lehárs ist,⁶² mit dem Radetzkymarsch eröffnet und mit aller »militärische[n] und musikalische[n] Gewissenhaftigkeit« zu Gehör bringt.⁶³ »Was den Kapellmeister vor seinen Kollegen« auszeichnet, ist die Fähigkeit, »alte Melodien« in immer »neuen Variationen« zum Klingen zu bringen.⁶⁴ Notentreue und präzise Performance befähigen ihn, den Marsch bei jeder Darbietung zu einem neuen Hörerlebnis zu machen und so einer abtötenden Routine zu entgehen (die bei Istvan Nagy in dem Artikel *h-moll-Symphonie* – s. oben, Anm. 10 – zum Selbstmord führt):

Und als probte er den Radetzkymarsch zum erstenmal mit seinen Musikanten, hob er jeden Sonntag in militärischer und musikalischer Gewissenhaftigkeit den Kopf, den Stab

58 Ebd.

59 Ebd., S. 136.

60 Ebd., S. 143. Zum *Radetzkymarsch* s. auch Nervik: *Identität*, S. 163–173.

61 In Roths *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1939) taucht er wieder auf: Dieses Mal leitet er als Josef Nechwal die Regimentskapelle der Hoch- und Deutschmeister. Beim ersten Besuch des Schahs in Wien hat er ohne Vorbereitung die persische Nationalhymne zu dirigieren, die zu einer unfreiwilligen Travestie der Janitscharenmusik gerät: »Tschinellen, Kesselpauke und die sogenannten Tschandressen machten mehr Lärm, als die persische Nationalhymne unbedingt erfordert hätte. Die Kesselpauke, aufgebürdet auf dem sonst so geduldigen und musikalischen Maulesel, wollte auch nicht zurückbleiben; und der Maulesel bebte von Zeit zu Zeit, er revoltierte gleichsam; aber weder der Pauker merkte es noch der Kapellmeister Josef Nechwal.« (Roth: *Werke* 6, S. 357) Beim zweiten Besuch des Schahs in Wien bleibt Nechwal »kaum drei Tage Zeit, die persische Nationalhymne mit seinen Leuten ordentlich einzuüben. So plötzlich war der Befehl gekommen. Man übte also auch außerhalb der Dienststunden.« (Roth: *Werke* 6, S. 509)

62 Vgl. Roths Kritik der Lehár-Operette *Wo die Lerche singt* (s. oben, Anm. 7).

63 Roth: *Werke* 5, S. 156.

64 Ebd.

und den Blick und richtete alle drei gleichzeitig gegen die seiner Befehle jeweils bedürftig scheinenden Segmente des Kreises, in dessen Mitte er stand. Die herrlichen Trommeln wirbelten, die süßen Flöten pfffen, und die holden Tschinellen schmetterten.⁶⁵

Der Bezirkshauptmann nimmt den Radetzky marsch als Huldigung für den Kaiser entgegen, dessen Stellvertreter er ist, während sich sein Sohn, der Kadett Carl Joseph, dem das Musikstück zum Synonym für »Sommer, Freiheit, Heimat«⁶⁶ wird, durch die Macht, die sein Vater repräsentiert, mit dem Kaiser verbunden fühlt:

Am besten starb man für ihn bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzky marsch. Die flinken Kugeln pfffen im Takt um den Kopf Carl Josephs, sein blanker Säbel blitzte, und Herz und Hirn erfüllt von der holden Hurligkeit des Marsches, sank er hin in den trommelnden Rausch der Musik, und sein Blut sickerte in einem dunkelroten und schmalen Streifen auf das gleißende Gold der Trompeten, das tiefe Schwarz der Pauken und das siegreiche Silber der Tschinellen.⁶⁷

Als Carl Joseph nach Absolvierung der Kadettenschule als Leutnant in eine mährische Garnison abkommandiert wird, steht der Radetzky marsch für die Peripetie der Romanhandlung. Aber analog zum Handlungsumschwung wird er zur Bordellmusik deklassiert, die der Klavierspieler Pollak, »Sklave der Musik« – und eben kein souveräner Kapellmeister! – bei »Tante Resi« exekutiert. »Und Pollak [...] saß mit gebeugtem Rücken, [...] am schwärzlich spiegelnden Flügel, und an seinen hämmernden Händen schepperten die harten Manschetten, wie heisere Tschinellen begleiteten sie die blechernen Klänge.«⁶⁸ Am Vorabend des von Trotta verschuldeten Duells zwischen dem Regimentsarzt Demant, dem einzigen Freund Trottas, und dem Grafen Tattenbach, sitzen Demant und Trotta in der Küche einer Kneipe zusammen, die eigentlich für höhere Militärs verboten ist, und wieder ertönt der Radetzky marsch, aber dieses Mal aus einem Musikautomaten:

In der Wirtsstube schmetterte der Musikapparat wieder, ein Potpourri aus bekannten Märschen, zwischen denen die ersten Trommeltakte des Radetzky marsches, entstellt durch heisere Nebengeräusche, aber immer noch kenntlich, in bestimmten Zeitabständen erklangen. Im grünlichen Schatten, [...] dämmerte das bekannte Porträt des Obersten Kriegsherrn in blütenweißer Uniform auf [...]. Das weiße Gewand des Kaisers war von zahllosen Fliegenspuren betupft, [...].⁶⁹

Scheppernde Automatenmusik und verschmutztes Bildnis des Kaisers – auch an diesem Ort des sozialen Elends wird die Verbindung zwischen

65 Ebd.

66 Ebd., S. 161.

67 Ebd., S. 160.

68 Ebd., S. 207.

69 Ebd., S. 233.

dem Radetzkymarsch und dem fernen und doch allgegenwärtigen Kaiser noch sichtbar.

Die beiden Duellanten erschießen sich gegenseitig, und Trotta wird in eine galizische Garnison am Rande des Reiches versetzt. Bei Kriegsbeginn beordert man ihn mit seinem Bataillon an die russische Grenze. Als er für seine an Durst leidenden Soldaten mit zwei Eimern Wasser aus einem Brunnen holen will, gerät er unter feindlichen Beschuss. Unter Kugelhagel füllt er den ersten Eimer mit Wasser und hört dabei die »ersten trommelnden Takte des Radetzkymarsches«, die ihn in die Vision seiner Jugend zurückkatapultieren; als er »den zweiten Eimer in den Brunnen senkt [...] schmetterten die Tschinellen.«⁷⁰ Schüsse, Marschmusik und Wasserschöpfen verschmelzen in seinem Bewusstsein zu einer synästhetischen Einheit, die in dem Augenblick auseinanderbricht, in dem er tödlich von einer Kugel getroffen wird. Das Wasser verrinnt, die Musik verstummt und die alte Welt geht unter.

Um Musik, die einsetzt, wenn die Katastrophe ihren Lauf nimmt, geht es auch in dem Roman *Die hundert Tage* (1936). Als Napoleon auf dem Schiff, das ihn nach St. Helena deportieren soll, seine Kajüte betritt, beginnt das Spielwerk einer kleinen Standuhr die Marseillaise zu spielen. Im Kopf Napoleons steigern sich die dünnen Klänge zu einem »allmächtigen Gesang aus vielhunderttausend Kehlen«, ⁷¹ der verstummt, als sich das Schiff von der Küste Frankreichs entfernt. Und der zweiten Hauptfigur des Romans, der Magd Angelina, die von einer königstreuen Menge zusammengeschlagen wird, kommen noch die ersten Worte der Marseillaise über die Lippen, bevor sie mit zerschmetterten Knochen am Ufer der Seine stirbt: »Mit dem Lied auf den Lippen schief sie ein, hart neben der Figur des Kaisers, eines Kaisers aus Fetzen und Lumpen, und vor ihren brechenden Augen die ersten Verse der Marseillaise und den schwarzen, kleinen Hut Napoleons, den lächerlich gemachten, zerfetzten kaiserlichen Hut.«⁷²

Zwei Texte Roths, die nach der Okkupation Österreichs entstanden sind, haben das Verstummen von Musik zum Thema. In dem unmittelbar nach dem Einmarsch Hitlers am 19. März 1938 im »Neuen Tagebuch« veröffentlichten Artikel *Totenmesse*⁷³ bemerkt Roth, dass die Hakenkreuzfahnen den Stephansdom »in ein Unwahrzeichen«⁷⁴ verwandelt haben. Das Horst-Wessel-Lied hat die »Melodien Beethovens und Mozarts und

70 Ebd., S. 444.

71 Ebd., S. 837.

72 Ebd., S. 848.

73 Roth: *Werke* 3, S. 795–798.

74 Ebd., S. 795.

Bruckners«⁷⁵ verdrängt, und europäische Hymnen – zu denen auch der Radetzkymarsch, »die Marseillaise der Generale« gehört – verlieren ihre magische Beschwörungskraft, seitdem die altösterreichische Welt »den Preußen ausgeliefert worden« ist.⁷⁶

Seinen Roman *Die Kapuzinergruft* (1938) hat Roth als »die wahrhaftige Fortsetzung des *Radetzky-Marsch* [sic]« (Brief an den Verlag De Gemeinschaft, Paris, 8. Juni 1938)⁷⁷ bezeichnet. Als Franz Ferdinand Trotta, aus dem nicht-nobilitierten Zweig der Familie Trotta stammend, Weihnachten 1918 aus Sibirien nach Wien zurückkehrt, sucht er seine Mutter auf. Nach dem Essen setzt sich die Mutter ans Klavier um ihm, wie er vermutet, Chopin vorzuspielen. Aber das Instrument bleibt stumm – die Mutter hat bei der Abreise Franz Ferdinands in den Krieg die Saiten aus dem Instrumente entfernen lassen: »Ihre Finger glitten über die Tasten hin, aber aus dem Instrument kam kein Ton. Es war verstummt, einfach gestorben.«⁷⁸ Die herausgenommenen Saiten sind wie eine Vorahnung auf die bevorstehende Taubheit der Mutter: »Bald – so dachte ich – wird sie ertaubt sein, wie das Klavier ohne Saiten!«⁷⁹ Die Taubheit ist für die Mutter, die »ein wahres Kind der Musik« ist, der schlimmste Schicksalsschlag, denn sie kann »bald nicht mehr exakte Töne« wahrnehmen.⁸⁰ Und ohne »exakte Töne« ist für die Mutter eine Interpretation von Musik ebenso wenig möglich wie für den Kapellmeister Nechwal im *Radetzkymarsch*.

In den Jahren 1938/39 erarbeitet Roth zusammen mit dem Drehbuchautor und Regisseur Leo Mittler (1893–1958) Exposés (Treatments) zu den Filmen *Kinder des Bösen* und *Der letzte Karneval*. Mittler hatte in dem 1936 herausgebrachten, auf einer Operette von Oscar Straus basierenden Musicalfilm *The Last Waltz* Regie geführt, und seine Erfahrungen auf dem Gebiet Musikfilm fließen auch in das lediglich als Typoskript überlieferte Exposé zu *Der letzte Karneval* ein.⁸¹ Die Musik verstummt hier nicht wie in der *Kapuzinergruft*, sondern sie geht ins Exil, weil sie im okkupierten Österreich ihr Existenzrecht verloren hat. Drei Musikstücke, der (fiktive) Walzer *Souvenir du Carneval de Vienne*, Mozarts *Figaros Hochzeit* und Beethovens (fiktive) Komposition *An die Freiheit* begleiten und verdichten die Dramatik der Handlung.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 797.

77 Abgedruckt in: *Aber das Leben marschiert weiter*, S. 146.

78 Roth: *Werke* 6, S. 298.

79 Ebd., S. 324.

80 Ebd.

81 Abgedruckt in: Roth: *Drei Sensationen*, S. 232–257.

Robert Hammerling, international erfolgreicher Dirigent und Komponist, bringt seinen im Karneval 1925 entstandenen und seiner Geliebten Kathrin gewidmeten Walzer *Souvenir du Carnaval de Vienne* mit dem Philadelphia Orchester zur Uraufführung. Auf Einladung der Fürstin Ditrichstein, »Beschützerin und Mäzenin aller junger Talente«⁸² kehrt Robert 1938 zum Karneval wieder nach Wien zurück. Die Fürstin vermittelt das Vorspiel eines hochbegabten Jungen, Franz Gruber, der ein Sohn Roberts und Kathrins ist, von dessen Existenz aber Robert (noch) nichts weiß. Er ist vom Geigenspiel des Jungen begeistert und gratuliert dessen Lehrer Karwendel, der eine »E. T. A. Hoffmannsche Figur« ist.⁸³ Auf einem großen Faschingsball trifft Kathrin auf Robert, der sie nicht wiedererkennt, sich aber sofort in sie verliebt. Am nächsten Abend dirigiert er *Figaros Hochzeit*. Nach der Vorstellung erhält er von einem Agenten die Einladung zu einem Konzert in Berlin, als aber Robert Hammerling sein Programm nennt – Offenbach und Mendelssohn –, nimmt der Agent Abstand von einer Einladung und entfernt sich »[m]it einer versteckten Drohung vor den Folgen dieser Ablehnung«.⁸⁴ Unter den Zuhörern ist neben Kathrin und Franz auch Karwendel, der von dem Dirigat Roberts so begeistert ist, dass er ihm eine unbekannte Partitur Beethovens *An die Freiheit* aus dem Nachlass seines Großvaters zeigt. Robert soll sie zur Uraufführung bringen. Am Aschermittwoch erfährt Robert endlich von Kathrin, dass sie seine frühere Geliebte und Franz ihr gemeinsamer Sohn ist.

Ergriffen zählt er die kostbaren Funde auf, die er in den kurzen Faschingstagen in Wien gemacht hat. Kathrin, die er lieben gelernt, die ihn durch ihre Klugheit und Zärtlichkeit wieder jung macht; Franz, in dem er seine eigene Begabung verjüngt sieht, und endlich das neuentdeckte Beethovenmanuskript, das ihn, den Musiker, zu neuem Schaffen anspornt...⁸⁵

Wie zur Bestätigung erklingt der *Carnaval de Vienne*, aber die »leisen Walzertöne voll Zartheit und Innigkeit« müssen der »stampfende[n] Marschmusik« weichen – die Nazis marschieren in Wien ein.⁸⁶ Das ist das Fanal für Karwendel, die Beethovenpartitur in alle Winde zu zerstreuen (»Die Saiten der Geigen sind gesprungen, die Instrumente liegen in Scherben... Jetzt ist Beethoven tot, jetzt!«)⁸⁷ und sich in die Donau zu stürzen. Auf Drängen

82 Ebd., S. 235.

83 Ebd., S. 232.

84 Ebd., S. 248.

85 Ebd., S. 253.

86 Ebd., S. 254.

87 Ebd., S. 255.

der Fürstin verlassen Kathrin, Robert und Franz Wien, während sich die Fürstin, »das Symbol der alten Wiener Kultur«, ⁸⁸ vergiftet.

Mit festen Schritten geht sie zum Klavier. Klar wie immer fängt sie zu spielen an... die Marschschritte ertönen disharmonisch... das Spiel der Fürstin wird stärker, [...] nun hat das Crescendo der »Carnaval de Vienne-Symphonie« alle andern mißtönenden Geräusche siegreich verdrängt. Die Hände der Fürstin gleiten von den Tasten [...] Die Melodie rauscht in harmonischen Tönen über die Wellen des Ozeans. Ein Schiff trägt Kathrin, Robert und Franz einem neuen Leben zu.⁸⁹

Dem Walzer kommt von seiner Konzeption her eine ähnliche Funktion zu, wie sie das Lied *Edelweiß* (Text von Oscar Hammerstein, Musik von Richard Rodgers) in dem Musical bzw. Film *The Sound of Music* (1959 bzw. 1965) hat: Kurz vor seiner Emigration singt Georg von Trapp *Edelweiß* dem österreichischen Publikum vor, das in Opposition zu der anwesenden Nazi-prominenz mit in das Lied einstimmt, und nimmt es mit in die Emigration.

Am 3. Mai 1939 bittet Roth seinen Freund Morgenstern während eines Spaziergangs im Jardin du Luxembourg, ihm die beiden jüdisch-ukrainischen Lieder, die ihm Morgenstern im Frühjahr 1914 nahegebracht hat, noch einmal vorzusingen. »Mit beiden Händen auf seinen Stock gestützt, gesenkten Kopfes hörte er zu, dann schwieg er eine lange Zeit, und ich sah, wie seine Tränen auf seine bleichen Finger fielen.«⁹⁰ Und als sie am 24. Mai 1939 vom Selbstmord Ernst Tollers in New York erfahren, stellt ihm Morgenstern das Lied *Ich will far dir a dudele schpiln* des Rabbi Levi Isaak von Berditschew (1740–1809) vor, das ein Musikautomat nach Einwurf von Jetons abspielt. Erst erläutert Morgenstern den Text und holt Roth die vergessenen jiddisch-hebräischen Worte wieder ins Gedächtnis zurück, dann hören sie sich gemeinsam immer wieder das Lied an. »Ein schönes Lied«, sagte [Roth]. »Es ist teilweise wie ein Volkslied und teilweise wie ein Gebet.«⁹¹

Mit diesen drei jüdisch-ukrainischen Liedern schließt sich der Kreis von Musikerfahrung und Musikbeschreibung bei Roth. Auch wenn er sich nie systematisch mit Musik beschäftigt hat wie Morgenstern, der von Musik so viel versteht wie Roth »von französischem Cognac und anderen Getränken«, ⁹² ist er keinesfalls der musikalische Ignorant, als den er sich selber gegenüber dem Freund ausgegeben hat. Für ihn ist Musik keine an klassisch-kontrapunktischen Normen orientierte Kunstgattung, vielmehr ein sich aus einem kreatürlichen Kontext entwickelndes Gebilde aus Rhyth-

88 Ebd., S. 234.

89 Ebd., S. 257.

90 Morgenstern: *Werke 1*, S. 286.

91 Ebd., S. 269.

92 Ebd.

mus und Klang. Die Musik, von der er erzählt, hat bei ihm die Aufgabe, unterschiedliche Wahrnehmungsebenen miteinander zu verbinden, sie plastisch zu gestalten und in Resonanz zueinander zu bringen. Musik bildet gesellschaftliche wie soziale Verhältnisse ab und stellt eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, indem sie verdrängte oder vergessene Erinnerungen mit der ihr eigenen Suggestionskraft wieder ins Bewusstsein holt.

Literaturverzeichnis

- Asmus, Sylvia (Hg.): *So wurde ihnen die Flucht zur Heimat – Soma Morgenstern und Joseph Roth. Eine Freundschaft*. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs. Kuratiert von Victoria Lunzer-Talos und Heinz Lunzer. Bonn: Weidle 2012.
- Bijvoet, Theo; Rietra, Madeleine (Hgg.): *Aber das Leben marschiert weiter und nimmt uns mit. Der Briefwechsel zwischen Joseph Roth und dem Verlag De Gemeenschap 1936–1939*. Köln 1991.
- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.
- Faure, Ulrich: *Ein vergessener Weltliterat*. »Börsenblatt für den deutschen Buchhandel«, 91 (1995), S. 12–13.
- Forti, Ylenia: *Joseph Roth Filmkritiker*. Diplomarbeit, Univ. Klagenfurt 2008.
- Gruber, Gernot; Maurer Zenck, Claudia; Schmidt, Matthias (Hgg.): *Ernst Krenek – nicht nur Komponist*. Schliengen: Edition Argus 2018.
- Mauró, Helmut: *Dem Geheimnis auf der Spur. Krokodile schweigen*. »Süddeutsche Zeitung«, 19. Juni 2020. <<https://www.sueddeutsche.de/leben/dem-geheimnis-auf-der-spur-krokodile-schweigen>>.
- Metzger, Heinz-Klaus (Hg.): *Ernst Krenek*. München: Edition Text und Kritik 1984.
- Morgenstern, Soma: *Werke 1: Joseph Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 1994.
- Morgenstern, Soma: *Werke 2: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 1995.
- Morgenstern, Soma: *Werke 11: Kritiken, Berichte, Tagebücher*. Hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 2001.
- Nervik, Astrid Cecilie: *Identität und kulturelle Vielfalt. Musikalische Bildsprache und Klangfiguren im Werk Joseph Roths*. Hamburg: Kovač 2002.
- Ottner, Carmen: »Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien.« *Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2000.
- Platon: *Der Staat (Politeia)*. Übersetzt und hg. von Karl Vretska. Ditzingen 2006.
- Rathaus, Karol: *Fremde Erde. Oper in vier Akten von Camilla Pálffy-Waniek. Musik von Karol Rathaus. Klavierauszug mit Text*. Wien: Universal-Edition 1930.
- Rathaus, Karol: *Fremde Erde. Musik von Karol Rathaus. Oper in vier Akten von Kamilla Pálffy-Waniek*. Hg. Heiner Bruns. Bielefeld: Bühnen der Stadt Bielefeld 1991.
- Rautenstrauch, Eike: *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Essays von Joseph Roth, Bernard von Brentano und Siegfried Kracauer*. Bielefeld: transcript 2016.

- Roth, Joseph: *Briefe 1911–1939*. Hg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: *Werke 1–6*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989–1991.
- Schmidt, Matthias (Hg.): *Echoes from Austria. Musik als Heimat. Ernst Krenek und das österreichische Volkslied im 20. Jahrhundert*. Schliengen: Edition Argus 2007.
- Schmidt, Matthias (Hg.): *Ernst Krenek. Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek 2000.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. 7. Aufl. [Wien:] Universal Edition 1966.
- Schüssler, Martin: *Karol Rathaus*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2000 (=Perspektiven der Opernforschung).
- Smith, Joan Allen: *Berg's character remembered*. In: *The Berg companion*. Hg. Douglas Jarman. Basingstoke [u.a.]: Macmillan 1989, S. 13–34.
- Weidner, Cornelia: *Ein Leben mit Freunden. Über Soma Morgensterns autobiographische Schriften*. Springe: zu Klampen 2004.
- Weigel, Robert G.: *Ein Leben mit Idolen: Zu Morgensterns Erinnerungen an Alban Berg*. In: *Soma Morgensterns verlorene Welt. Kritische Beiträge zu seinem Werk*. Hg. Robert G. Weigel. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2002, S. 161–176.

Zusammenfassung

Obwohl Roth behauptet hat, nichts von Musik zu verstehen, hat er sich in seinen journalistischen wie erzählerischen Texten intensiver mit Musik auseinandergesetzt, als man das zunächst vermuten möchte. Am Beginn und am Ende seiner bewussten musikalischen Erfahrung steht die jüdisch-ukrainische Folklore, die ihm sein Freund Soma Morgenstern ebenso vermittelt hat wie den Kontakt zur musikalischen Moderne.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Soma Morgenstern, jüdisch-ukrainische Folklore, Musik der Klassik und der Moderne, Unterhaltungsmusik

Sažetak

Joseph Roth je tvrdio da se nimalo ne razumije u glazbu, no u svojim se publicističkim i pripovjednim tekstovima glazbom bavio intenzivnije no što bi se očekivalo. Na početku i na kraju Rothova glazbenog iskustva stoji židovsko-ukrajinski folklor. S njime ga je, ali i s glazbenom modernom, povezao njegov prijatelj Soma Morgenstern.

Ključne riječi

Joseph Roth, Soma Morgenstern, židovsko-ukrajinski folklor, klasična glazba, glazbena moderna, zabavna glazba