

sik des 21. Jahrhunderts aus der Erbschaft des 20. machen kann.“ (S. 18)  
(August 2014)

Julian Caskel

*BORIS YOFFE: Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 648 S., Abb., Nbsp.*

Der Komponist Boris Yoffe widmet sich in seiner umfangreichen Monographie als erster Autor der Aufgabe, den „Sonderweg des Symphonischen“ (S. 13) in der Sowjetunion zu beschreiben. Seiner Einschätzung nach hat die Symphonie „ihre Hauptentwicklung im 20. Jahrhundert genau in Russland, in der Sowjetunion erlebt“ und endete dabei in einer Sackgasse, deren Erkundung jedoch lohnt (S. 22). Explizit geht es ihm darum, Musikstücke abseits des etablierten Kanons in die Schilderung miteinzubeziehen und so Anregungen zur Erweiterung des heutigen Orchesterrepertoires zu liefern; seine Beschreibungen gelten vor allem „ungehörter“ Musik (S. 14).

Gerade die Tatsache, dass von vielen der angesprochenen Stücke entweder gar keine oder nur schwer zu beschaffende Aufnahmen existieren, macht die Aufgabe, darüber zu schreiben, zu einer Herausforderung. Wie der Koautor Ruslan Khazipov – von ihm stammt das Kapitel über Alemdar Karamanov – in seinem Vorwort schreibt, handelt es sich bei diesem Buch um „keine musikwissenschaftliche bzw. wissenschaftsmusikalische Faktanaufzählung“ (S. 10). Die Ausdrucksweise ist vielmehr höchst subjektiv, insbesondere in den zahlreichen und oftmals ausgedehnten Beschreibungen der Musik. Den Lesern werden zwar immer wieder Fakten, jedoch vorrangig Höreindrücke des Verfassers präsentiert. Vermutlich wird sich jeder Leser unter einer Musik, die als „zurückhaltend, präzise, edel und bescheiden, und gleichzeitig durchtränkt mit einem Gefühl der Bedrohung“ (S. 44) beschrieben wird – in diesem Fall bezieht sich der Autor auf die Symphonischen Dichtungen Anatolij Lja-

dovs’ –, etwas ganz eigenes vorstellen, so wie auch unter einem „wie ein komplexe[r] Raum aufgebaute[n] schonungslose[n] *Andante*“ (S. 63) oder einem „beschenkend friedlich[en], rein[en] und duftvoll[en]“ *Adagio* (S. 65). Diese Zitate geben den Schreibstil des Autors in weiten Teilen des Buches sehr gut wieder.

Wenn sich der Leser mit dem Schreibstil jedoch anfreundet oder ihn akzeptiert, so erfährt er tatsächlich von vielen bislang wenig oder gar nicht gewürdigten symphonischen Kompositionen. Die schiere Fülle an Informationen ist beeindruckend und macht neugierig auf mehr zu einzelnen Komponisten und Stücken, die vermutlich wegen der Materialmenge lediglich fragmentarisch behandelt werden. Immerhin bezieht der Autor alle siebenzig Jahre sowjetischer Symphonik samt ihrer Vorgeschichte und einem Ausblick auf die postsowjetische Zeit in seine Schilderungen ein.

Bedauerlicherweise zitiert oder paraphrasiert der Verfasser vielfach ohne Quellenangabe. Hier spricht nicht die Korrektheit einer Musikwissenschaftlerin, sondern der Wunsch einer Leserin nach Selbstbestimmung. Kein Leser kann sich anhand der Quellenangabe „so steht in einem Artikel“ (S. 55) eigene Gedanken über die für den Autor offengebliebenen Fragen machen, sondern ist auf seine Meinung schlicht angewiesen. Wenn berichtet wird, eine Schülerin Ivan Vysnegradskijs hätte erzählt, der Komponist habe „bestimmte rhythmische Figuren in seiner Musik mit Schüssen gleichgesetzt“ (S. 110), wüsste man als Leserin gerne, welche Schülerin das war und wann und wo sie dieses gesagt hat.

Sehr positiv ist das Bemühen des Verfassers zu werten, die – wie er sie nennt – stumm gemachten Komponisten in seine Darstellung miteinzubeziehen. Leider geht aus seiner Schilderung nicht hervor, warum „[z]u den inkriminierten Komponisten [...] *zuerst* Nikolai Zhiljaew, Michail Kvadri, Alexander Weprik und Wsewolod Zaderazki zu zählen“ sind (S. 197, Hervorhebung der Rezensentin); gab es über sie hinausgehend doch

zahlreiche Komponisten, die verhaftet und anschließend entweder im Gulag inhaftiert oder erschossen wurden. Der Bezug zwischen den genannten Komponisten und dem Titel der Monographie wird nicht hergestellt, weswegen die Auswahl willkürlich erscheint. Un-erklärlich bleibt angesichts dessen, warum die Haft des Komponisten Sergej Protopopov bei seiner Erwähnung nicht zur Sprache kommt (S. 239).

Der Gesamteindruck wird von immer wieder vorkommenden grammatikalischen Fehlern getrübt, die bei einer Neuauflage dringend korrigiert werden müssten. Ebenso unglücklich ist die Übertragung der Namen aus dem Russischen, da sie keiner regelhaften Transliterationsmethode folgt. Der Autor möchte nach eigener Aussage die „gängige deutsche Schreibweise“ (S. 15) verwenden, jedoch ist strittig, was darunter verstanden werden kann. In der Folge kommt es beispielsweise zur Umschrift „Eyges“ (S. 207) für „Oleg Èjges“ (wissenschaftlich transliteriert) bzw. „Eiges“ nach der Duden-Transkription, bei der sich viele Leser nach der korrekten Aussprache fragen dürften. Oder zu einem direkten Nebeneinander der Namen „[Dmitrij] Bortnjansky“ und „[Maksim] Berezovskij“ (S. 24), bei denen unklar bleibt, warum die im Russischen gleichlautende Endung hier verschieden übertragen wird. Bei so vielen der breiten Öffentlichkeit bislang eher fremd erscheinenden Namen wäre eine eindeutige Transliteration besonders von Vorteil gewesen.

Bedauerlich ist aus Sicht der Rezensentin zudem die Tatsache, dass der Monographie nur wenige Notenbeispiele, auf die im Text nicht verwiesen wird, und keine Tonaufnahmen beigegeben sind. Dadurch ist es im Lese-fluss unmöglich, sich einen über die Beschreibungen des Autors hinausgehenden eigenen Eindruck von den besprochenen Stücken zu machen. Hinweise auf die im Internet verfügbaren Aufnahmen wären hierbei hilfreich gewesen.

(Oktober 2014)

Inna Klause

*GUNNAR HINDRICHS: Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2014. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. Band 2087.)*

Gunnar Hindrichs legt eine Musikphilosophie vor, die man in ihren Grundentscheidungen mit gutem Recht als konservativ bezeichnen kann, gerade weil sie sich zugleich eindeutig am musikalischen Fortschritt orientiert. Das Attribut des Konservativen dürfte das Buch aufgrund seines Beharrens auf einer Werkästhetik auf sich ziehen, die aber in sechs eher abstrakte Kategorien vorgelagert wird, die so grundlegend angelegt sind, dass auch experimentell-zufällige oder primär performative Musik ohne solche elementaren „Werkzeuge“ kaum in ästhetisch-philosophischen Begriffen beschreibbar ist. Für Hindrichs bildet daher die „Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik.“ (S. 228)

Diese sechs Kategorien sind Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke. Ein Begriff aus dem Musikdenken Arnold Schönbergs wird also zur Zielbestimmung und der zentrale Begriff der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zum Ausgangspunkt erhoben. Der Untertitel einer „Autonomie des Klangs“ stellt sich aber gegen eine sozial determinierte Materialästhetik. Stattdessen wird die These Hanslicks vom geistfähigen Material gestützt, indem Hindrichs aufzeigt, wie und warum der Geist immer schon in das Material gekommen sein muss.

Dabei wird durchgängig ein Modell der Musikgeschichte vertreten, das mit einer gewissen Zwangsläufigkeit von Beethoven über Wagners Chromatik und Schönbergs Atonalität bis zum Serialismus führt. Strawinsky etwa kommt ein einziges Mal vor, in einem Nebensatz (S. 83), der sein Bedauern darüber äußert, dass selbst noch die stochastische Prädetermination des Klangs dem bruitistischen Reiz von *Le Sacre du printemps* verpflichtet bleibt. Die den sechs Kategorien gewidme-