

England und in Deutschland, Rebecca Grotjahn diskutiert am Beispiel Ethel Smyths den musikalischen Geschlechterdiskurs um 1900, und Pavel B. Jiracek thematisiert auf der Suche nach einer postkolonialen Perspektive das für das 19. Jahrhundert so wichtige Thema des Exotismus. Amanda Harris informiert zum musikalischen Feminismus in England, Elicia Clements beschäftigt sich mit der Zusammenarbeit zwischen Smyth und Virginia Woolf, Susan Wollenberg wirft neue Lichter auf Smyths Ehrendoktorwürde an der Universität Oxford und Elizabeth Kertesz und Melanie Unselnd nähern sich von zwei unterschiedlichen Seiten den autobiographischen Texten der Komponistin. Einen gelungenen Übergang zu primär musikalisch orientierten Abhandlungen schafft anschließend Cornelia Bartsch mit ihrem Beitrag zum lyrischen und biographischen Ich in den Liedern Ethel Smyths. Einzelne Kompositionen stehen im Mittelpunkt der Untersuchungen von Erik Dremel (zur *Mass in D* und der Freundin Pauline Trevelyan), Aidan J. Thomson (zu *Oper Der Wald*) und Jürgen Schaarwächter (zur Chorsymphonie *The Prison*). Drei Beiträge fokussieren speziell das Thema der Homosexualität: Margaret R. Hunt sucht nach national unterschiedlichen Traditionen gleichgeschlechtlicher Liebe und nach individuell unterschiedlichen Definitionen sexueller Identität(en), Kordula Knaus resümiert die Behandlung des Themas auf der Opernbühne, und Christa Brüstle blickt weiter zu Michael Tippett.

Dass die Verschränkung zweier roter Fäden, der Musik und der Gender-Politik, nahezu durchgehend gelingt, ist den Beiträgen dieses Bandes hoch anzurechnen: Damit wird dieser zweite Band der Reihe Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik beiden Polen, nämlich sowohl der „Kulturgeschichte“ als auch der „Musik“ gerecht. Die breite Palette von Anknüpfungspunkten, die jeder Beitrag darüber hinaus anreißt oder vertieft, besitzt sogar Potential zum Schmökern und Festlesen – ein für ein wissenschaftliches Buch gewiss nicht alltägliches Phänomen.

(Dezember 2011)

Kadja Grönke

*DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band 2: Das 20. Jahrhundert. 2 Teilbände. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 836 S., Abb., Nbsp.*

Als der Laaber-Verlag 1994 den ersten Band der *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* von Dorothea Redepenning veröffentlichte, war dies ein Meilenstein: Nur wenige Jahre nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion stellte der 500 Seiten starke Band den Versuch dar, einen neuen Blick auf die Musikgeschichte in Russland zu werfen. Der Band war konzipiert mit dem Fokus auf das 19. Jahrhundert, ein zweiter Band über das 20. Jahrhundert avisiert. Dieser erschien nun 2008 im Doppelband: Teilband 1 umfasst Kapitel zur Musik zwischen 1905 und 1917 sowie in zwei weiteren großen Kapiteln die Entwicklung zur sowjetischen Musik mit Blick auf Kulturpolitik, Institutionsgeschichte, Ästhetik (Sozialistischer Realismus) sowie Analysen zur Opern- und Instrumentalmusik. Teilband 2 beginnt mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf die Musikkultur, thematisiert die folgenreichen Erlasse von 1946 und 1948, geht nach der Zäsur von 1953 (Stalins Tod) und der folgenden Tauwetter-Periode über zu einzelnen Phänomenen der Poststalinistischen Ära (Folklorismus, Innovation) und nimmt – neben einem wichtigen Kapitel über Schostakowitschs Spätwerk – dann die sowjetische Avantgarde und die zentrale Frage der Polystilistik (Pluralismus) in den Blick.

Was an Redepenning's *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik* neu war, hatte 1994 Sofija Gubajdulina bereits in ihrem Geleitwort zum 1. Band formuliert: Weder eine russische Musikgeschichtsschreibung noch „gutwillige und einfühlsame Zeugen aus dem Ausland“, so die Komponistin, konnten es bis dato leisten, „über die Grenzen privater oder spezieller Studien heraus[zu]treten und die Scheuklappen ab[zu]legen: Der Schritt nach rechts ging im ‚feierlichen Siegeszug des Sozialismus‘ auf, ebenso wie der Schritt nach links.“ Was für den Band, der die Geschichte

des 19. Jahrhunderts umfasste, bereits bezeichnend war, musste sich für die Darstellung des 20. Jahrhunderts verschärfen, rückt sie doch jenes Jahrhundert ins Zentrum, das für die Polarisierung der Perspektive überhaupt verantwortlich zeichnet: Wie eine (Musik-)Geschichte darstellen, die nicht nur vor dem Hintergrund von Politik abläuft, sondern explizit auf diese einwirkt und vice versa explizit von dieser beeinflusst wird? Wie eine (Musik-) Kultur thematisieren, die Apologie oder Ablehnung einforderte – auch von ihrer Wissenschaft und ihrer Geschichtsschreibung?

Redepinning stellt sich bewusst und sehr klar der Aufgabe, über Musik zu schreiben, die an der „Schaffung – der Konstruktion – einer sowjetischen Identität maßgeblichen Anteil“ (S. 9) hatte. Das heißt, sie verschiebt die politischen Verhältnisse nicht in einen mehr oder weniger musikfernen Hintergrund, enthebt die Musik nicht ihrer politischen Dimension, sondern schärft im Gegenteil den Blick auf die oft engen Zusammenhänge von Agitation, Funktionalisierung und Missbrauch. So leitet sie beispielsweise im Kapitel „Sowjetpatriotismus in Tönen“ (Teilband 1, S. 324–343) aus der alltagspolitischen Praxis der 1920er Jahre von Massen- und Agitationsliedern die Spezifik der zahlreichen vokalen Huldigungswerke ab, die ab 1930 dann die Themen von Bürgerkrieg und Klassenkampf aufgeben und stattdessen Themen von „unverhohlene[m] Nationalstolz, Instrumentalisierung der nationalen Geschichte zur Aktivierung einer patriotischen Gesinnung und schließlich Huldigungswerke für Stalin“ Platz machen. In den folgenden Analysen gelingt es Redepinning dann, eine Kantate wie Vano Muradellis Huldigungs-Kantate an Stalin analytisch zu durchleuchten und nicht abschließend, gleichwohl abwägend zu interpretieren: „Diese Komposition und dieser Text zeigen möglicherweise, daß man es sich zu einfach macht, wenn man solche Musik und solche Lyrik belächelt und als ästhetische Entgleisung abtut. [...] Es ist gut möglich, daß der Text auf traditionelle Huldigungsdichtungen mit einer eigenen Formensprache recurriert.“ Und weiter: „Das saubere Handwerk [der

Komposition] und die aufrichtige Haltung der beiden Künstler [Komponist und Dichter] ändert allerdings nichts an der Tatsache, daß das Werk das Postulat eines Sowjetpatriotismus gleichsam übererfüllt; die an Orientalismen gesättigte Melodik und Instrumentation, der Folklore-Ton, auch die wuchtige Apotheose und die ungetrübte Affirmation können den Verdacht aufkommen lassen, daß hier eine künstlerische Attrappe aufgebaut oder gelogen wird.“ (Teilband I, S. 333) Exemplarisch wird an dieser Stelle sichtbar, wie die Autorin immer wieder auf die von Gubaidulina so genannten Scheuklappen verzichtet: Redepinning lässt nicht nur die verschiedenen Betrachtungsweisen nebeneinander bestehen (systemimmanent und systemkritisch), sondern bereitet jede für sich analytisch auf. Sie verweist damit nicht nur auf die Revidierbarkeit von Musikgeschichtsschreibung in Anbetracht wechselvoller Rezeptionsprozesse, sondern fordert sie geradezu, indem sie die Perspektivität von Geschichtsschreibung offenlegt. Damit werden nicht zuletzt auch Implikationen, die hinter Propaganda und Funktionalisierung kaum noch trennscharf von einer Autorintention gelöst werden können, ebenso deutlich wie der eigene Standpunkt der Autorin.

Zur Methodik, derer sich Redepinning bedient, gehört, dass die Autorin von ihrem Gegenstand her denkt. Die Musik bleibt dabei zwar im Zentrum, verliert aber die skizzierten Zusammenhänge in keinem Moment aus dem Blick: Komplexität und Vielschichtigkeit werden dargelegt, nicht aber als Hintergrund missverstanden, vom dem sich der Gegenstand Musik ablöst. Grundlage dafür ist ein weiter Begriff von Musikkultur. So nimmt Redepinning etwa die Vielfalt der Musikkultur zwischen den Revolutionen in den Blick, indem sie das ebenso schillernde wie vielfältige Musikleben zwischen 1905 und 1917 darstellt (Theater, Konzerte, Ausbildungsstätten), aber ebenso Forschung, internationalen Austausch, Publizistik und die enge Verwobenheit mit anderen Kunstsparten.

Mit den nunmehr vorliegenden drei Bänden russischer und sowjetischer Musikge-

schichte ist ein Werk abgeschlossen, an dem niemand wird vorbeigehen können, der sich mit der Musikkultur in Russland zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert beschäftigt. Die Ausgewogenheit zwischen Überblick und Detail, der angenehm zugewandte Schreibstil und nicht zuletzt die Benutzerfreundlichkeit (im ausführlichen Anhang stehen sowohl Übersetzungen von zentralen Quellentexten bereit wie eine Liste der für die sowjetische Musikgeschichte so typischen Akronyme, schließlich auch ein ausführliches Literaturverzeichnis sowie ein mit Grunddaten ange-reichertes Personenregister) runden das Standardwerk ab.

(Januar 2012)

Melanie Unseld

*Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik. Hrsg. von Daniel GETHMANN. Bielefeld: transcript Verlag 2010. 265 S., Abb.*

Mit seinem 1907 veröffentlichten und 1916 revidierten *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* publizierte Ferruccio Busoni am Beginn der Moderne einen Schlüsseltext, der in den nachfolgenden Jahrzehnten zu einer „Ermächtigungs-Schrift für zahllose Komponisten“ (Wolfgang Hagen, *Busonis „Erfindung“*, S. 54) wurde, auf die sich Persönlichkeiten wie Paul Hindemith, Edgard Varèse oder Alois Hába in unterschiedlichster Weise mit Ideen zur Dekonstruktion des temperierten Tonsystems oder zu den Möglichkeiten einer elektronischen Tonerzeugung beriefen. Busonis einflussreiche Proklamation einer „völlig neue[n], nämlich absolute[n] und vom Interpreten losgelöste[n] trans-zwölf-tonale[n] Musik“ (ebd.) – und damit auch seine Impulse für eine fundamentale Strömung der neuen Musik – ist indes nicht so sehr auf Tatsachen denn auf mediale Phantamagorien gegründet: Als Ausgangspunkt diente nämlich weniger die tatsächliche Erfahrung als die verzerrte, einer Sekundärquelle entnommene Funktionsbeschreibung des so genannten „Telharmoniums“ – eines Instruments, das der amerikanische Amateurerfinder Thaddeus Cahill in

diesen Jahren konstruierte, um auf elektronischem Wege Musik zu erzeugen: einen zu Tonfolgen modulierten Strom aus Generatoren, der direkt ins Telefonnetz geschickt werden konnte und damit dem Nutzer ein völlig neues Kunsterlebnis ermöglichen sollte – und zugleich ein Projekt, das sich in der Realität, zwischen 1906 und 1912 im New Yorker Telefonnetz durchgeführt, als gigantisches finanzielles Massengrab erwies, obgleich man die analogen Wähl- und Ruftöne noch bis in die 1980er Jahre auf der Grundlage desselben Verfahrens produzierte.

Cahills Telharmonium, aus medienhistorischer Sicht der Vorläufer aller späteren Synthesizer und elektronischen Musikerzeugungstechnologien, und die aus Busonis Schilderung resultierende Deutung bilden in der Zusammenschau eines der markantesten Beispiele für die Thematik der „Klangmaschinen“, mit der sich der vorliegende Band befasst. Sein Ausgangspunkt ist die wichtige Beobachtung, dass neue Formen der Klangerzeugung seit dem 18. Jahrhundert oft als Nebeneffekte von Laborexperimenten eher beiläufig entdeckt und anschließend zu musikalischen Instrumenten weiterentwickelt worden sind – dass also, mit anderen Worten, die experimentellen Wissenschaften Impulse für akustische Medientechniken, Apparaturen und Musikinstrumente geliefert haben und mitunter, teils auch durch Zweckentfremdung der ursprünglichen Entdeckungen, den Weg zu Innovationen wiesen, die für die elektroakustische Ästhetik oder das damit verknüpfte theoretische Denken des 20. Jahrhunderts zentrale Bedeutung gewonnen haben. Die teils akribisch recherchierten Fallstudien befassen sich mit einigen inspirierenden technischen und künstlerischen Experimenten und richten ihr Augenmerk dabei vor allem auf die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlicher Experimentalanordnung, akustischer Medientechnologie und ästhetischem Ansatz, beleuchten also „derartige technisch apparative Schwellenbereiche neuer Verfahren der Klangerzeugung in Korrelation mit ihrer Ästhetik und Aufführungspraxis aus medien-, musik- und wissenschaftshistori-