

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-

scher Perspektive“ (Daniel Gethmann, *Einleitung*, S. 12).

Dass der Schritt von der experimentell untersuchten Fragestellung auf der einen und dem auf ihr basierenden ästhetisch wirksamen Objekt auf der anderen Seite nicht immer in notwendiger Deutlichkeit vollzogen wird, die Ergebnisse vielmehr bisweilen in einem diffusen Grenzbereich angesiedelt bleiben, der eine adäquate medientechnologische Wirksamkeit bestimmter Phänomene verhindert, gehört, wie Daniel Gethmann in einem Aufsatz über die „Chemische Harmonika“ darlegt, zum Möglichkeitsspektrum der diskutierten historischen Entwicklungen. Es bedarf – so lässt sich anhand anderer Fallbeschreibungen folgern – vor allem auch der Offenheit und Neugier auf Seiten der Künstlerpersönlichkeiten, um die Ergebnisse experimenteller Versuchsanordnungen dahingehend zu transformieren, dass sie als Gestaltungsmittel innerhalb eines ästhetischen Diskurses eingesetzt werden können. Diesbezüglich besonders aufschlussreich ist Douglas Kahns Aufarbeitung der Einflüsse von Edmond Dewans Erforschung der menschlichen Gehirnwellen – zunächst Teil eines umfangreichen Forschungsprojekts der US Air Force – auf Alvin Luciers unmittelbar an Dewan anknüpfende Verwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse als Grundlage für die performative Konzeption seiner einflussreichen *Music for a solo performer* (1965).

Andere Aufsätze, so der Beitrag von Mara Mills über die Zusammenhänge zwischen dem als Prothese geschaffenen künstlichem Kehlkopf und dem Vocoder oder die Ausführungen von Axel Volmar über das Hallgerät als Mittel zur Simulation bestimmter aus der Studiopraxis bekannter Raumakustiken, illustrieren, wie sich technische Entwicklungen schrittweise von ihren ursprünglichen Anwendungsbereichen samt ihrer technischen Rahmenbedingungen weg entwickeln und dadurch zugleich zu selbstverständlichen Werkzeugen künstlerischer Kreativität werden. Dass unter ungünstigen historischen Bedingungen die Durchsetzung bestimmter Techniken auch unterbleiben kann, zeigt wiederum der gewichtige Beitrag von Andrei

Smirnov, der sich mit Boris Yankovsky und dem gezeichneten Klang als Mittel der elektronischen Klangsynthese beim Einsatz von Lichttonverfahren im Film der 1930er Jahre befasst und damit ein Gebiet beleuchtet, das in der Literatur zur elektroakustischen Musik bislang kaum berücksichtigt wurde. Dass einzelne Entdeckungen darüber hinaus dazu anregen, sie später konträr zur ursprünglichen Verwendungsweise einzusetzen, demonstriert der – leider durch Ungenauigkeiten in Ausführungen und/oder Übersetzung etwas korrumpierte – Aufsatz von Myles W. Jackson, der sich mit dem Interesse des 19. Jahrhunderts an physikalischen Messinstrumenten für Tempo (Metronom) und Tonhöhen (Stimmgabel) befasst und diese ins Verhältnis dazu setzt, wie diese Utensilien im anders gearteten kulturellen Kontext nach 1950 in künstlerischen Konzeptionen wie György Ligetis *Poème symphonique* für 100 Metronome (1962) dazu benutzt wurden, um die Vorstellung von messbarer Präzision gezielt zu dekonstruieren.

Die besondere Qualität dieser und anderer Texte liegt darin, dass sie den Leser aus unterschiedlichen Perspektiven an die diskutierten Problemstellungen heranführen. Dass die Autoren mit wenigen Ausnahmen nicht aus der Musikwissenschaft kommen, schadet der Sache nicht, sondern trägt dazu bei, die Vielfalt der Sichtweisen auf die diskutierten Phänomene zu akzentuieren und damit auch zu unterstreichen, dass sich entsprechende Forschungsbereiche tatsächlich nur adäquat untersuchen lassen, wenn man eine generelle Durchlässigkeit von Fächergrenzen akzeptiert. Unter diesen Prämissen trägt die Publikation nicht nur viel zum Verständnis zentraler medialer und ästhetischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bei, sondern bringt auch all jene kulturhistorischen Dispositionen ins Bewusstsein, die jeweils den Ereignishorizont für den Wandel von der experimentellen Entdeckung zum Werkzeug ästhetischen Tuns bestimmen. Dass der Band dabei durchweg eine faszinierende und anregende Lektüre bietet, mag eines der größten Komplimente sein, die man ihm überhaupt machen kann.

(Oktober 2011)

Stefan Drees