

RICHARD TARUSKIN: *Russian Music at Home and Abroad. New Essays.* Oakland: University of California Press 2016. X, 560 S.

Sieben Jahre nach *On Russian Music* (University of California Press 2009) hat sich Richard Taruskin mit einer neuen Sammlung von Texten zur russischen Musik zurückgemeldet, der nunmehr dritten seit *Defining Russia Musically* (Princeton University Press 1997). Dass der neue Band statt der kleinformatig feuilletonistischen Gebrauchsprosa, die *On Russian Music* charakterisiert hatte, erneut längere, im engeren Sinne wissenschaftliche Aufsätze vereint, wie im Vorwort zu lesen, trifft nur teilweise zu: Zwar stellt die Hauptmasse der insgesamt 20 Texte verschriftlichte akademische Vorträge dar, darunter viele Keynote lectures auf einschlägigen Konferenzen rund um den Globus; es gibt aber auch diesmal Programmhefttexte, Zeitungsfeuilletons und eine Buchrezension. An die Breite der hermeneutischen Aufsätze aus der Sammlung von 1997 knüpfen formal gesehen nur wenige der neuen Texte an, beispielsweise ein geistesgeschichtlich und werkanalytisch gleichermaßen erhellendes Porträt von Arthur Lourié, das bereits als Buchkapitel in dem von Klára Móricz und Simon Morrison herausgegebenen Band *Funerary Games in Honor of Arthur Vincent Lourié* (Oxford University Press 2014) diente. Auch die meisten anderen Texte sind so oder in ähnlicher Form bereits im Druck erschienen; seltsamerweise fehlt diese Herkunftsangabe im Fall des Aufsatzes „What’s an Awful Song Like You Doing in a Nice Piece Like This? The Finale in Prokofieff’s *Symphony-Concerto*, Op. 125“, der erstmals 2009 in Cambridge als Vortrag auf der Konferenz „1948 and All That: Soviet Music, Ideology, Power“ zu hören war und dann in der Zeitschrift *Three Oranges* 20 (November 2010) veröffentlicht wurde; sie fehlt auch für den ersten Text des Bandes, „Non-Nationalists, and Other Nationalists“ (*19th-Century Mu-*

sic 35/2, Fall 2011). Man mag die verlegerische Bündelung solch heterogenen und teilweise sehr leicht zugänglichen Materials – auch wenn es gelegentlich noch eine *Überarbeitung* und Erweiterung erfuhr – kritisch hinterfragen, aber zweifellos kommt sie demjenigen, der an Taruskins exzeptioneller Expertise zur russischen Musik interessiert ist, entgegen, und die formale Gestalt der Texte hat nur sehr bedingt mit ihrem jeweiligen Erkenntniswert zu tun. In einer Hinsicht grenzt sich der neue Band dezidiert von seinem unmittelbaren Vorgänger ab: Mit einer Ausnahme gibt es diesmal keine Postscripta, in denen Taruskin kritische Einwände zu seinen Texten und Thesen seziert, um abschließend seinerseits ex cathedra seine Widersacher zu kritisieren – ein Vorgehen, das in der Fachwelt nicht nur Sympathie hervorgerufen hat. Was aber nicht bedeutet, dass die vorliegende Sammlung gänzlich den polemischen Biss verloren hätte, für den der Autor bekannt ist.

Veranlassung zur Klage über historiographische Missstände, Stereotype und Legendenbildung bezüglich der russischen Musik gibt es für Taruskin genug. Das wird nirgends deutlicher als in der voluminösen Introduction, die direkt an ihr Analogon in *On Russian Music* anknüpft – im Sinne einer Enttäuschung. Während dem Autor 2009 der Zenit des über russische Musik verbreiteten „nonsense“ überschritten schien und ein neues Zeitalter seriöser, entmythologisierter und entideologisierter Geschichtsschreibung angebrochen, fällt das Fazit anno 2016 eher düster aus, nämlich wie eine ironische Invertierung des als Epigraph wiedergegebenen Diktums von Dmitrij Lichačëv, wonach das Gute, Wahre und Schöne auf ewig aneinander gekoppelt wären: In Putins Russland ist per Gesetzgebung auch Čajkovskijs Homosexualität zum Tabu geworden (und wird ministeriell, entgegen aller Evidenz, mit grotesken pseudo-wissenschaftlichen Belegen geleugnet), während zeitgleich Robert Craft zum Zwecke der Sensation Igor Stra-

vinskij eine bisexuelle Phase andichtet (das für Taruskin ironisch „Wahre“); die als Fake entlarvten ‚Zeugenaussagen‘ des Solomon Volkov erfahren mitunter eine Rehabilitierung aufgrund ihrer vermeintlichen höheren poetischen „Wahrheit“, werden also noch immer als alternative facts zu *Šostakovič* akzeptiert (das ironisch „Schöne“); und im Konzertleben ist ein Bewusstsein für den Primat des Ethischen vor dem *Ästhetischen*, wenn es um politisch schwer belastete oder mit solcher politischen Belastung spielende Werke geht, weder unstrittig noch etabliert (das ironisch „Gute“).

In gewisser Weise sieht sich Taruskin also mit der Begrenztheit seines eigenen aufklärerischen Bemühens konfrontiert, das die Neubetrachtung der russischen Musik in postsowjetischer Zeit zwar auf maßgebliche Weise beflügelt und geprägt hat, aber Regressionen und Verweigerungshaltungen eben nicht verhindern kann. Ginge es nur um strittige historische Sachverhalte wie etwa Klavierstimmungen im 18. Jahrhundert, wäre das alles im Rahmen eines Fachdiskurses nicht nur bequem auszuhalten, sondern sogar wünschenswert als lebendiger Widerstreit der Meinungen und Erkenntnisse, und seien sie auch exzentrisch. Doch bei Taruskin – und das liegt ebenso sehr an seinem Gegenstand wie an seiner profession de foi – geht es letztlich immer um mehr als historische Faktentreue (die nach sieben Jahrzehnten sowjetischer Geschichtsschreibung ohnehin nicht immer einfach zu erlangen ist) und *überhaupt* Faktengebundenheit (die auch lange nach den ideologischen Denkschablonen des Kalten Krieges nicht immer zur obersten Maxime avancierte): Moralische Kriterien fließen allenthalben mit ein, sowohl in Bezug auf das historische Material als auch auf die Position und Intention derjenigen, die sich mit ihm beschäftigt haben und heute beschäftigen. Dieser moralisierende Grundzug ist sicherlich ein markantes Merkmal von Taruskins Reden und Schriften insgesamt, er entfaltet sich aber

besonders bei der Beschäftigung mit russischer Musik, was daran liegen mag, dass hier im Laufe der Zeit ein maximales Ausmaß an musikwissenschaftlicher Funktionalisierung und Verzerrung entstanden ist, ein musikologischer Augiasstall, den auszumisten sich Taruskin zur Lebensaufgabe gemacht hat.

Manche der Beiträge dieses jüngsten Bandes gehen *über* Taruskins *ältere* Schriften nicht wesentlich hinaus, vor allem der Stravinskij gewidmete zweite Teil des Buches (zu einem guten Teil den Jubiläumsveranstaltungen des *Sacre du Printemps* entsprossen), der in mehreren Beiträgen gedankenreiche Resümees *über* das Jahrhundertwerk zieht, die naturgemäß stark von seiner Werkmonographie von 1996 zehren. Zusätzlich gestützt auf die seitdem entstandene Literatur zu Pierre Suvčinskij, beschäftigt sich Taruskin aufschlussreich mit Stravinskij's *Poétique musicale* („Stravinsky's Poetics and Russian Music“). Thematisch noch frischer wirkt ein Aufsatz zur Interpretationsästhetik von Stravinskij am Klavier (Mozartaufnahmen im Vergleich mit Béla Bartók). Der hier zutage tretende Anti-Humanismus als künstlerisches Ideal wird auch in zwei Texten zum *Sacre* und zu *Oedipus Rex* deutlich herausgearbeitet, versehen mit der Warnung, die inhärenten politischen Dimensionen – den protofaschistischen Zeitgeist – weder zu *übersehen* noch zu unterschätzen. *Überhaupt* ist Taruskin dort besonders stark, wo er Teile des Monumentes Stravinskij demontiert, seien es dessen hanebüchenen Eigenaussagen oder die liebgewonnenen Einschätzungen der Nachgeborenen.

Gut doppelt so umfangreich und möglicherweise als Ganzes noch interessanter ist der erste Teil des Bandes, der sich mit diversen Aspekten der russischen Musik beschäftigt, wobei auch hier Stravinskij markante Special Guest Appearances hat, insbesondere in den Aufsätzen zur musikhistorischen Bedeutung Nikolaj Rimskij-Korsakovs (*auch* für Stravinskij) und Arthur Louriés (*speziell* für Stravinskij). *Über* diesem ersten Teil

prangen wie ein Menetekel Fëdor Tjutčevs berühmte Verse, man könne Russland nicht mit dem Verstand verstehen, die Taruskin aber als sportliche Herausforderung begreift („And yet we try“), gerade um die russische Musik von den vielen unwissenschaftlichen Zugängen und Perspektiven zu befreien und in ein rationaleres Licht zu stellen – und sei es um den Preis der Entzauberung. Diese an mythischem und exotischem Reiz *ärmere*, aber an internationalen Kontexten reichere Position der russischen Musik entwirft der erste Beitrag („Non-Nationalists, and Other Nationalists“), unter anderem anhand von Vladimir Stasovs Schwierigkeiten, um die Jahrhundertwende die *überlebten* nationalistischen Postulate mit der jüngeren Komponistengeneration *überhaupt* noch in Einklang zu bringen. Beginnend mit einem ungewöhnlich breit angelegten Panorama, das von der Geburt des Nationalismus bei Rousseau *über* britische, französische, italienische und amerikanische Revolutions- und Nationalhymnen zur Differenzierung von Staat und Nation in der Musik führt, bietet „The Ghetto and the Imperium“ einen außerordentlich vielfältigen, detailreichen und scharfen Blick auf das Schicksal der russischen und sowjetischen Nationalhymne mit ihren jeweiligen geistesgeschichtlichen und politischen Voraussetzungen und Implikationen – ein Beitrag, der das Thema des Nationalismus in der (ursprünglich als *übernational* gedachten) sowjetischen Musik aus ungewohntem und globalhistorisch verortetem Blickwinkel entfaltet. Eine Breitseite gegen manche Tendenzen der Musiktheorie, historische Entwicklungslinien ganz auszublenden und tonsprachliche Phänomene aus ihrem Umfeld zu abstrahieren, feuert „Catching up with Rimsky-Korsakov“: Im Wunsch, Stravinskij als Originalgenie zu verabsolutieren, sind nicht selten die Verbindungslinien zu Rimskij-Korsakovs Oktagonik etc. marginalisiert oder ganz gekappt worden, und Taruskin setzt diese Genealogie wieder in ihr Recht, indem er zugleich

eine (historisch argumentierende) Theorie der Musiktheorie postuliert; hier nun folgt das einzige Postscriptum, das etwas von der sehr aufgeheizten Diskussion zumal in der US-amerikanischen Wissenschaftslandschaft widerspiegelt.

Überraschend lesen sich Taruskins zuvor unbekannte Sympathie für Sergej Rachmaninov, seine Ehrenrettung für Tichon Chrennikov (u. a. als Unterstützer von Sergej Prokof'evs erster Frau) und Dmitrij Kabalevskij (als erfolgreicher und gediegener Komponist), seine Zustimmung zu der von Gender-Diskursen geleiteten Deutung Inna Narodickajas, dass das weiblich regierte 18. Jahrhundert in der russischen Opernwelt des 19. Jahrhunderts ein Echo fand. Den im Buchtitel aufscheinenden, wirklich neuen Schwerpunkt setzen aber zwei Texte, die sich mit der russischen Musikkultur in der Emigration beschäftigen, dem jüngsten Forschungsgebiet. Beide Male steht Lourié im Zentrum. Sein Anfang der 1930er Jahre in drei sprachlichen Varianten erschienener Aufsatz zur „russischen Schule“ entwickelte die Fiktion einer durch unausgesprochene (oder unaussprechliche) Elemente existierenden Gruppenzugehörigkeit der emigrierten russischen Komponisten; hinter der Fiktion stand der Traum des Eurasianismus, in dem die russische Kultur als eine den *älteren* dominanten germanischen und romanischen Traditionen entgegenstehende, nunmehr universelle Kraft die Welt erobert. Dass und wie Stravinskij nicht nur an den Ideen dieses Traums partizipierte, sondern mit Lourié auch in künstlerischem Austausch stand, und sich beide in ihrem kompositorischen Schaffen beeinflussten, bis hin zu spezifischen Merkmalen, zeigt Taruskin in einer minutiösen Analyse u. a. des *Concerto spirituale*, das Stravinskij's Bemerkung Lügen straft, er habe nie eine Note von Lourié gehört.

Die Lektüre des Buches hinterlässt, entsprechend der Unterschiedlichkeit der Themen und Textformate, einen heterogenen

Eindruck. Nirgends aber hinterlässt sie Enttäuschung: Taruskin ist ein brillanter Stilist, der das *delectare* seiner Leser *über* dem ostentativ vor sich hergetragenen *prodesse* nie vergisst. Das hohe Maß an Selbstreferentialität ist ungewöhnlich, mag auch als maniert empfunden werden (ein *Passus* kommt tatsächlich zweimal vor: vgl. S. 146 und S. 200), kann aber nie verdecken, in welchem enormen Umfang der Autor die russische wie die nicht-russische Forschungsliteratur des Faches wie auch in den benachbarten Disziplinen zur Kenntnis nimmt und so den wissenschaftlichen Diskurs und Austausch ebenso befruchtet wie befördert und kritisch erweitert. Seine mannigfaltigen Denkanregungen gehen weit *über* das Thema der russischen Musik und selbst der Musikwissenschaft hinaus.

(April 2018)

Christoph Flamm

Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen. Hrsg. von Gordon KAMPE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 259 S., Abb. (Folkwang Studien. Band 17.)

MARIA GOETH: *Musik und Humor. Strategien – Universalien – Grenzen.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 358 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 93.)
Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Uwe WIRTH. Stuttgart: J. B. Metzler 2017. X, 415 S., Abb.

Wenn in dichter Folge neue Bücher zu Komik und Humor vorgelegt werden, lässt sich sicherlich nicht von Zufall sprechen. Das Thema behauptet seit der Antike seine dankbare Beliebtheit. Es wird entsprechend in nahezu allen Disziplinen immer wieder gern und mit gelegentlich ja auch neuen Perspektiven aufgegriffen. Auch die Musikwissenschaft verschließt sich dem Reiz des Themas nicht. Die Kontingenz, gleich drei so fabelhaft unterschiedliche Themendurch-

führungen anzeigen zu können, ist jedenfalls erfreulich.

Zum Brüllen! sammelt die Beiträge eines interdisziplinären Symposiums über das Lachen an der Folkwang Universität der Künste Essen. Herausgeber Gordon Kampe (seit 2017 nun nicht mehr in Essen, vielmehr auf einer Professur in Hamburg) ist Komponist, Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, seinerseits also bereits bestens breit aufgestellt. Zur Musik in Praxis, Wissenschaft, Theorie und Pädagogik hinzugewinnen konnte er für diese Tagung philosophische, kultur-, literatur-, theater- und medienwissenschaftliche Perspektiven. Die ersten drei Beiträge erläutern einleitend Konzepte und Theorien zu Humor, Witz und Ironie. Durchaus gewinnbringend lesen sich die Reflektionen von Konrad Bach: „Warum die Thrakerin lacht. Gedanken zu einem Nebeneinander von *Superiority*, *Relief* und *Incongruity*“. Als Ergebnis des Beitrags „konkurrieren die drei Hauptströmungen in der Lachforschung [...] nicht, vielmehr ergänzen sie einander“ (S. 22), indem sie auf unterschiedlicher Ebene Anlass, Situation und Wirkung des Lachens ansprechen. Das überzeugt. Freilich: Die eingangs ausgesprochene Gegenthese, nämlich dass die drei Aspekte „miteinander konkurrieren“ (S. 9), findet sich im Text gar nicht ausgeführt. So bleibt am Ende der Eindruck eines Zirkelschlusses. Lorenz Aggermann setzt beim „Verstehen“ an: Lachen als „paradigmatische Form des Begreifens“ (S. 29) jenseits der *ratio* („Unheimlich virtuos. Über die Grenzwertigkeit von Lachen“). Die „entscheidende Kraft der Virtuosität“ (S. 36) bringt der Autor über jene Ordnungen ins Spiel, die das Subjekt „entscheidend determinieren“ (S. 43), die es in souveräner Verfügbarkeit indes auch auszuspielen verstehen. Ein wenig irritiert, wie wenig gerade diese beiden theoretischen Konzeptbeiträge aufeinander abgestimmt scheinen. Die Geschichte der thrakischen Magd etwa findet sich hier wie dort mit jeweils höchst unterschiedlichen