

kommen sie in Umfang und Intensität denen seines Generationsgenossen Ernst Krenek nicht gleich, bergen aber dennoch einige interessante Beobachtungen zumal des Musiklebens im Berlin der zwanziger Jahre. Auch Rostals frühe Wiener Erinnerungen an Eugenie Schwarzwald und ihre Schule lohnen die Lektüre.

Was den Band aber auszeichnet, ist die hinzugefügte Autobiographie von Rostals Bruder Leo. Auch sie tritt ohne literarische Ansprüche auf und bricht kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ab, zusammengenommen aber bieten beide eine Art stereoskopisches Bild der Epoche: Während der eine im klassischen Bereich reüssiert, verdingt sich der andere durchaus erfolgreich und kaum weniger international in der Sphäre der Tanzorchester und Salonmusik-Ensembles. Dabei ergeben sich im Einzelfall erhellende Durchblicke und Verbindungslinien: so, wenn Leo einerseits bei Emanuel Feuermann an der Berliner Hochschule Stunden nimmt, andererseits aber aus Rücksicht auf seinen ebenfalls dort lehrenden Bruder seinen Namen für ein von ihm gegründetes Kaffeehaus-Trio unterdrückt.

Die Ausgabe wendet sich primär an einen nicht-spezialisierten Leserkreis, ist aber mit dem beigegebenen Register und zwei detaillierten Kommentarteilen auch für die Forschung von Belang. Sie lässt zugleich auf weitere Publikationen aus Rostals großem Nachlass hoffen.

(Februar 2008)

Markus Böggermann

*INNA BARSOVA: Kontury stoletia. Iz istorii russkoj muzyki XX veka (Konturen eines Jahrhunderts. Aus der Geschichte russischer Musik des 20. Jahrhunderts). Sankt Petersburg: Kompozitor 2007. 237 S., Abb., Nbsp.*

Wer aus den 70er- und noch 80er-Jahren die Editorials der offiziellen Zeitschrift des Komponistenverbands *Sovetskaja Muzyka* unter dem Pseudonym „Journalist“ in Erinnerung hat, die sich gegen jede Beschäftigung mit russischer Avantgardemusik als gegen einen feindlichen Anschlag ereiferten, der mag sich fragen, ob in Russland überhaupt eine wertfreie, nüchtern wissenschaftliche Erkundung dieser und anderer Phänomene möglich gewesen sei – verfielen doch auch Darlegungen zur frühen russischen Neumennotation erbarmungsloser Be-

schlagnahme durch den sowjetischen Zoll, offenbar eingeschätzt als verbotene religiöse Literatur. Und wer sich im Westen mit zeitgenössischer sowjetischer Musik der 20er-Jahre beschäftigte, konnte beim „Journalisten“ eventuell nachlesen, dass sein Name ein für allemal aus der Liste derer gestrichen werden solle, die eine Beziehung zur Kunst und zur Wissenschaft von der Kunst haben.

Wie tief reichten diese ideologischen Tabus? Gab es Rückzugsgebiete seriöser Forschung, die sich unabhängig vom ideologischen Bann den tabuisierten Phänomenen selbst zuwandte, zunächst im eng umgrenzten Bereich der Fachliteratur, wie sie an Hochschulen und Konservatorien deren Aktivitäten spiegeln? Zur Ehre russischer Kollegen muss betont werden, dass es sie in erstaunlichem Maße gab, und zu den Unerschrockenen im Lande gehörte die Autorin des vorliegenden Sammelbandes, der sechzehn ältere bis neueste Arbeiten anlässlich ihres 80. Geburtstages vereint.

War sie doch die erste, die 1973 eine Biographie von Alexander Mossolow (Aleksandr Mosolov) zusammen mit seiner Lebensgefährtin in Angriff nahm: zu einer Zeit, als die Bürgerrechte dieses zeitweise im Konzentrationslager inhaftierten Komponisten (sein Entlassungsdokument wird hier vorgelegt!) suspendiert waren. 1982 erschien Barsovas Mossolow-Biographie; aber noch 1984 wurde die geplante Aufführung von Mossolows Klavierkonzert bei den DDR-Musiktagen durch sowjetischen Einspruch verhindert. Sowjetisches Veto richtete sich auch 1979 gegen eine Konzertreihe mit Werken Mossolows und anderer Neutöner der 20er-Jahre anlässlich der Ausstellung „Paris-Moscou“. In dieser als Kunstereignis des Jahres gefeierten Ausstellung kamen zwar aus sowjetischen Depots und Archiven nie gekannte Avantgardedokumente bildender und darstellender Kunst erstmals an die europäische Öffentlichkeit, doch für die Musik des Zeitraums 1900–1930 hatte die Stunde noch nicht geschlagen, und die Konzertreihe fand auf Entscheidung von Pierre Boulez allein unter französischer Verantwortung statt.

In einem Beitrag dieses Bandes – nach einem Referat in Nischni Nowgorod – nimmt Inna Barsova diese Ausstellung zum Anlass, über das Verhältnis Mossolows zum Konstruktivismus zu reflektieren, und so blieb dieser Kompo-

nist weiterhin ihr Forschungsthema. 1997 entdeckte sie bei einem Forschungsaufenthalt in Wien im Archiv der Universal Edition die verschollene Partitur seiner Oper *Geroj / Der Held*, die 1928 beim Kammermusikfestival in Baden-Baden erklingen sollte, was aber wegen des verspäteten Eintreffens der Noten nicht zustande kam – so konnte sie die Uraufführung bei dem inzwischen ideologiefreien „Moskauer Herbst“ initiieren.

Ihr Wien-Aufenthalt erwies sich nicht nur für ihre Gustav-Mahler-Studien als ergiebig, für dessen Leben und Werk sie die ausgewiesene russische Expertin ist, sondern auch für die Geschichte der 1927 beschlossenen Zusammenarbeit zwischen der Universal Edition und dem Staatlichen Sowjetischen Musikverlag, der es zu danken ist, dass trotz aller Verfehmungen die Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre im Westen greifbar blieb – in Pflichtexemplaren der Universal Edition aus diesem umfassenden Austausch. Barsova registriert als persönlich Beteiligte dieser Verbindung auf russischer Seite keine Geringeren als Pavel Lamm und Nikolaj Mjaskovskij; auf österreichischer Seite versah Abram Dzitmitrowsky den russischen Schriftverkehr, bis er vor dem „Anschluss“ in die USA emigrierte. Desgleichen gelang aus dem UE-Archiv die Klärung von Einzelheiten der Leningrader *Wozzek*-Aufführung 1927 und ihres Besuchs durch den Komponisten Alban Berg, wofür in Leningrad keine Unterlagen mehr existieren. Enger als gemeinhin angenommen waren auch die Verknüpfungen der damaligen sowjetischen Musikszene mit der Weimarer Republik.

Ein neues Kapitel in der neuen, entideologisierten Situation der russischen Musikforschung ist das der russischen Emigration, das Inna Barsova von der Lenin'schen Ausweisung unliebsamer Intellektueller und dem Weggang von Arthur Lourié, Joseph Schillinger und Alexander Glasunow an verfolgt, und die schonungslose Aufarbeitung des Stalinterrors der 30er-Jahre, inmitten dessen Schostakowitschs Ballett *Der helle Bach* zusammen mit *Lady Macbeth* indiziert wurde und die *Fünfte Symphonie* als ein Wagnis („Zwischen gesellschaftlichem Auftrag und Musik der großen Leidenschaften“) entstand. In diesen Umkreis gehört 1935 das Verbot der *Ersten Symphonie* von Gawriil Popow, der gleichfalls 1948 auf der Li-

ste der schädlichen Formalisten stand und erst in jüngster Zeit wieder entdeckt wird.

Russland besinnt sich auf sein verschüttetes Erbe, und Inna Barsova war und ist hierbei eine der ersten „Trümmerfrauen“. Weitere Beiträge betreffen ihren Lehrer Abram Zuckerman und Werke von Alfred Schnittke, Alexander Knaifel sowie Spätromantik und Antiromantik unter rhetorischem Blickwinkel.

(März 2008)

Detlef Gojowy †

*Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt.* Hrsg. von Susanne RODE-BREYMANN. Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2007. 290 S.

In der 5. Schulklasse wird die literarische Gattung der Nacherzählung eingeübt; aufmerksame Lehrer weisen hier auf den wesentlichen Unterschied zum Plagiat hin. Susanne Rode-Breymann hat sich mit ihrem Tagungsbericht *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* offenbar an die Kunst der Nacherzählung angelehnt; man könnte es auch Umformulierung bestehender Thesen nennen.

In ihrer Einleitung und in ihrem Eigenbeitrag, mit denen sie die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels in der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung darlegt, weisen ganze Absätze überraschende Ähnlichkeiten zu den maßgeblichen Thesen im Vorwort zum Handbuch *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit* auf, das 2005 beim Böhlau Verlag erschien. Ist im Handbuch von „anderen Perspektiven und Ansätzen“ die Rede, „die dem komplexen Ineinander verschiedener soziokultureller Kontexte – Stand, Religion, ökonomische Voraussetzungen, ethnische Zugehörigkeit u. a. – Rechnung tragen“ (S. 3 f.), so spricht Rode-Breymann von einer „Verlagerung auf ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen“ (S. 2). Die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels wird im genannten Handbuch am Beispiel der Komponistinnen und ihrer Werke festgemacht, die bislang das Interesse der musikwissenschaftlichen Frauenforschung bannten (S. 4). Das musikalische Wirken von Frauen, so das Fazit, ist in der Frühen Neuzeit jedoch nur von einem breiten kul-