

*Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XI, 385 S., Nbsp. (Schostakowitsch-Studien. Band 6. / studia slavica musicologica. Band 32.)*

So wie man bezüglich der russischen Musikavantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gelegentlich und gern von ‚Skrjabinisten‘ spricht, mochten sie mit Skrjabin viel, wenig oder gar nichts zu tun gehabt haben (wenn sie sich nur in Einklang mit der Ausdrucksweise seiner Zeit befanden), so kann man auch bei aller Problematik den Gedanken verfechten, die russisch-sowjetische Neue Musik seit dem ‚Taufwetter‘ habe sich letztlich ‚um Schostakowitsch herum‘ abgespielt, den viel beföhdeten ‚Volksfeind‘ und Einzelgänger, gleichgültig, ob sie seinen Spuren folgte oder sie bewusst verließ, ob ihre Vertreter seine Schüler oder Protégés waren wie Rodion Schtschedrin, Galina Ustvol’skaja (Ustvol’skaja), Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, seine Freunde wie Mieczyslaw Weinberg oder eher von Philipp Herschkowitsch (Hercovici, Gerskovic) und der Zweiten Wiener Schule beeinflusste Komponisten wie Alfred Schnittke, Andrej Volkonskij, Valentin Silvestrov, Dmitrij Smirnov oder Elena Firsova. Gleichwohl führte in Russland um Schostakowitsch ‚kein Weg herum‘. Er gab das Beispiel eines autonomen kompositorischen Werkes, wurde als Gewissen des Sowjetischen Komponistenverbandes empfunden, auch in Antagonismen, Spiegelungen oder der Auseinandersetzung: Valeria Zenowa (Cenova) verfolgt sie am Beispiel von Edison Denisov, Sigrid Neef bei Rodion Schtschedrin (Scedrin), Maria Ritzarev bei Sergej Slonimskij und Tatjana Frumkis bei Valentin Silvestrov. Vertonungen der Lyrik Marina Zwetajewas (Cvetaevas) bei Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina vergleicht Maria-Luise Bott. Ungewohnte Seitenblicke wirft Kadja Grönke auf die Figur der Katerina Izmajlova und Verdis *Macbeth* sowie auf zwei „mordende Frauen“ in Opern der rumänischen Komponistinnen Adriana Hölszky und Violeta Dinescu, *Bremer Freiheit* und *Erendira*. Schostakowitsch schätzte den jungen Komponisten Alexander Lokschin, ohne ihn davor bewahren zu können, bei der Verfolgung der Neuen Musik 1949 durch stalinistische

Funktionäre wegen seiner Neigung zur russischen Avantgardetradition geradezu zum Symbolfeind zu werden, berichtet Marina Lobanova zu diesem Komponisten, von dem es hierzulande an Hörerfahrungen fehlt. Mit Schostakowitsch befreundet und seiner Hilfe teilhaftig wurde der polnische Komponist Mieczyslaw Weinberg, der der nationalsozialistischen Judenverfolgung in die Sowjetunion entkam, doch von sowjetischer dann nicht verschont blieb, wie Per Skans darlegt. Bei dem 1938 aus Wien entkommenen Rumänen Philipp Hercovici war sein verpflichtendes Totschweigen eher dadurch bedingt, dass er als Schüler Anton Weberns die unerwünschte Botschaft der Zweiten Wiener Schule seinen Privatschülern aus der sowjetischen Avantgarde der Taufwetterzeit vermittelte; hinzu kamen seine überaus kritischen Sprüche, deren Dmitrij Smirnov einige überliefert. Sein Name musste aus der ersten sowjetischen Webern-Monographie Jurij Cholopovs ausgespart bleiben, schon die Nennung seines Namens in der offiziellen sowjetischen Musikpresse löste schrille Proteste aus. Ein leidiges, im Prinzip unlösbares Problem in der ganzen neueren Russland-Musikologie bleibt die uneinheitliche und kaum noch zum Ursprung zurückzuführende Schreibweise von Namen, was gelegentlich an ihren Trägern selbst liegt, welche die in der DDR seinerzeit verbindliche Duden-Transkription, andermal angelsächsische Schreibweisen als verbindlich beanspruchen – von anders eingebürgerten Schreibweisen gar nicht zu reden, so dass der Leser nicht mehr weiß, wie ein Name letztlich zu entschlüsseln ist.

Einen Vorteil der Publikation macht es aus, dass zu den behandelten Komponisten Werkverzeichnisse auf dem Stand von 2003 beigegeben sind. So wird sie bis auf Weiteres zu einem wertvollen Kompendium.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

*MARTHA BRECH: „Können eiserne Brücken nicht schön sein!“ Über den Prozeß des Zusammenwachsens von Technik und Musik im 20. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 238 S., Abb., Nbsp.*

Mit einem systemtheoretischen Ansatz nähert sich Martha Brech den für die musikgeschichtliche Entwicklung des 20. Jahrhun-

derts entscheidenden Tendenzen des Aufeinanderzugehens von Technik und Musik. Dabei nimmt sie vom System ‚Technik‘ die medialen Entwicklungen von den ersten Klangspeicherungen bis hin zur digitalen Welt des Computers in den Blick, thematisiert aber zudem – und das macht ihr Vorgehen besonders fruchtbar – den darüber erfolgten philosophischen Diskurs mit seinen verschiedenen Positionen und Wandlungen. Dem offenen Verständnis von Technik steht ein insofern eher eingeschränktes Verständnis von Musik gegenüber, als Brech hier fast ausschließlich Ausprägungen der Kunstmusik heranzieht; die populäre Musik etwa, für die das Verhältnis zur Technik nicht minder bedeutsam ist, bleibt bis auf eine kurze Passage gegen Ende des Buches unberücksichtigt. Allerdings fasst Brech die Kunstmusik wiederum ähnlich offen, wie sie dies hinsichtlich der Technik tut. Die unterschiedlichsten Strömungen und Komponisten stehen zur Diskussion, um „den Prozeß [...], in dem Musik zunehmend mit naturwissenschaftlichen und mathematischen Mitteln erfasst wurde und damit zum Gegenstand technischer Konstruktion werden konnte“, zu beschreiben (S. 9). Eingang finden deshalb neben elektroakustischer und Computermusik auch akustische Kompositionen, insofern ihre Entstehung wie bei der spektralen Musik (Grisey, Murail) sich wesentlich technischen Analysen und Auffassungen verdankt.

In einem ersten Hauptteil widmet sich Brech den frühen Annäherungen zwischen Technik und Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sei im 19. Jahrhundert noch von einer „völligen[n] Beziehungslosigkeit der Systeme ‚Technik‘ und ‚Musik‘“ auszugehen (S. 21), so ändere sich dieses durch erste utopische Entwürfe wie Busonis Ästhetik einer neuen Tonkunst, aber eben auch von technischer Seite durch eine Öffnung hin zum künstlerischen Bereich. Die von Brech im Titel ihrer Untersuchung zitierte Frage geht auf den Ingenieur Franz Releaux und dessen gleichnamige Publikation (1903) zurück. Von Max Eyth (1904) bis zu Walter Benjamin (1936) werden verschiedene Positionen zur Verbindung von Technik und Kunst bzw. Philosophie diskutiert. Technik werde zunehmend als Teil der Kultur verstanden und rücke damit auch näher an die Kunst heran. Von Musikern ausgehende,

mathematisch orientierte Überlegungen etwa zu Tonsystemen (Habá) oder Fragen der Organisation des herkömmlichen Tonvorrats (Hauer, Schönberg), die Brech durchaus auch in Verbindung zum technischen Denken sieht, stehen etwa neben Annäherungen an neue, technisch bedingte Alltagsgeräusche (Russolo). Weitere Annäherungen konstatiert Brech bei Kompositionen für neue elektronische Instrumente (Trautonium), aber auch durch die Einführung musikwissenschaftlicher Dozenturen an Technischen Hochschulen und insbesondere durch die verschiedenen Facetten musikalischer Felder im Rundfunk (bis hin zum „Abhörkapellmeister“ zur Optimierung von Produktionen in klanglicher Hinsicht).

Der zweite Hauptteil ist selbst wiederum zweigeteilt. Zunächst geht es um die Konsolidierung im Zusammengehen beider Systeme und der daraus resultierenden „Mischcodes“ nach dem Zweiten Weltkrieg. Erneut kommen philosophische und nun auch informationstheoretische Sichtweisen zur Sprache (Gehlen, Adorno, Moles). Selbst Kompositionen für akustisches Instrumentarium wie etwa in der seriellen Musik lassen auf diese Weise enge Affinitäten zum technischen Gedankengut erkennen. So kann Brech beispielsweise konstataren: „Es ist besonders diese Schwerpunktsetzung bei der Konzeptentwicklung, die die serielle Musik in die Nähe technischer Ingenieurskunst, der patentwürdigen Erfindung, bringt.“ (S. 93) Die daraus folgende Konsequenz, den Patentgedanken für die Beurteilung derartig konzipierter Musik heranzuziehen (S. 94 f.), mutet vielversprechend an. Auch eher vereinzelte Initiativen von Komponisten wie Blacher, Nancarrow oder Xenakis zieht Brech in Betracht, wobei es ihr der letztgenannte Musiker besonders angeht: „Xenakis' Kompositionen [sind] keine einfachen Transpositionen von Mathematik in Klang [...], sondern [lassen] sich eher als Ingenieurskonstruktionen beschreiben [...]: *die erste perfekte Synthese von Kunst und Technik*.“ (S. 106, Hervorhebung vom Rezensenten) Eingehend diskutiert Brech anschließend die voranschreitende Entwicklung von elektroakustischer und Computermusik; dabei arbeitet sie die unterschiedlichen Ansätze der Studios von Paris (Musique Concrète), Köln (Serialismus) bis hin zu Unternehmungen in den USA (Urbana, Bell-Laboratories) heraus. Ins-

gesamt stellt sie fest, dass zwar gemeinsame Codes entstanden seien, von einer Gleichwertigkeit jeweils jedoch eher weniger die Rede sein könne. (S. 128 f.)

Im weiteren Verlauf des zweiten Hauptteils sieht Brech schließlich bis in die Gegenwart hinein eine Phase der Ausdifferenzierungen gegeben. In der spektralen Musik bespricht sie die Wechselwirkungen zwischen technischen Analysen und akustischer Musik. Einen Schwerpunkt legt sie anschließend auf die Integration von Ingenieurs- und Kompositionsarbeit, bemerkt (etwa in den Zeitschriften *Computer Music Journal* und *Interface*) eine zunehmende Dominanz technischer Überlegungen. Für die Computermusik und insbesondere im Blick auf die Software-Entwicklung ergeben sich bemerkenswerte Veränderungen: „Damit wäre eine neue Hierarchie geschaffen, in der sich die Musik bzw. das Klangresultat als künstlerisches Produkt zweitrangig erweist, da sie über den Aspekt ihrer ingenieursartigen Konstruktion hinaus ihrerseits zum weitgehend abhängigen Resultat einer technischen Ingenieurskonstruktion geworden ist.“ (S. 147)

Noch weitere Ausdifferenzierungen hin zu anderen Künsten oder Bereichen werden angesprochen: von Klanginstallationen (Lucier) bis zu klanglich-gestalterischen Annäherungen an den Alltag (Soundscapes von Murray Schaffer) oder eben auch Berührungen zur populären Musik. Auf eine zusammenfassende Bündelung dieser unterschiedlichen Ausdifferenzierungen bis in die Gegenwart hinein verzichtet Brech zu Recht. Stattdessen lässt sie die Betrachtung für kommende Entwicklungen offen.

Brechs gelungener Streifzug durch das Beziehungsfeld von Technik und Musik gewährt überaus interessante Einblicke in übergreifende Zusammenhänge, die der Komplexität der Entwicklungen Rechnung tragen.

(März 2007)

Jürgen Arndt

*Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 1999. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Monika LUSTIG. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2002. 272 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 62.)*

Der vorliegende Tagungsband widmet sich

einem notorisch vernachlässigten Bereich instrumentenkundlicher Forschung: dem weit verzweigten und schwer überschaubaren Gebiet von Klangerzeugern mit durchschlagenden Zungen. Vielen der insgesamt 24 Beiträge zu instrumentensystematischen, akustischen, historischen, bautechnischen und musealen Aspekten kommt grundsätzliche Bedeutung zu, was dem Sammelband den Charakter eines in der deutschsprachigen Fachliteratur einzigartigen kleinen Kompendiums verleiht. Das weitgesteckte geographische Panorama umfasst Einzelstudien zur Verbreitung der Instrumente in Bayern (Josef Focht), Frankreich (Josiane Bran-Ricci), Schweden (Bo Nyberg), Russland (Wladimir Bonakow und Iwan Sokolow), Indien (Jonas Braasch und Gregor Klinkle), Japan (Yoshiya Watanabe) und Südafrika (Harry Scurfield). Zu den übergreifenden Rezeptionskonstanten zählt eine enge Verknüpfung mit der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte sowie der politischen Entwicklung der jeweiligen Länder.

Christoph Wagner skizziert die weltweite Erfolgsgeschichte der Harmonikainstrumente und stellt die Verbreitung durch Auswanderer und Missionare zugleich als eine durchaus problematische Verdrängung traditionellen Instrumentariums dar. Aktuelle Standortbestimmungen auf systematischem, akustischem und historischem Gebiet übernehmen die einleitenden Beiträge von Jobst P. Fricke, Bernd H. J. Eichler und Christian Ahrens. Während Frickes Systematik der Klangerzeugung mit Zungen eine Differenzierung innerhalb traditioneller Kategorien vollzieht, stellt Eichler mittels einer auf zusätzlichen Kriterien beruhenden vergleichsanalytischen Audio-Organologie einen experimentellen Gegenentwurf zur klassischen Instrumentensystematik auf. Ahrens kommt nach einer exakten Sichtung der Quellen zu dem Ergebnis, dass die postulierte Beeinflussung der europäischen Entwicklung durch asiatische Instrumente aufgrund konstruktionsbedingter Unterschiede fraglich sei. Für eine nicht spezialisierte Leserschaft wäre ein vierter einführender Beitrag zur Terminologie und den teils komplexen baulichen Verwandtschaftsverhältnissen der Instrumente hilfreich gewesen.

Michel König geht anhand eines Harmoniums aus Arnold Schönbergs Nachlass der durchaus ergiebigen Frage nach, welche Rolle das Instrument in seinem Schaffen und im