

die Untersuchung über weite Strecken textbasiert ist und die Körperlichkeit und Materialität der untersuchten Rezeption nur aus den Aussagen der Studienteilnehmer*innen selbst hervorsticht. Es gibt zum Beispiel ein neues Bildmotiv der Bayreuth-Besucher, das sie auf dem Festspielhügel in einer Pose zeigt, in der sie die kleine Wachsfigur Wagners an die Hand nehmen und dem Meister liebevoll wie einem Kind über das Haupt streicheln. Nicht zuletzt dieses Motiv wirft ein Licht auf die Ambivalenz nicht nur der Verhaltensweisen, sondern auch der Aussagen: Trotz aller Konstanten hat sich die Wagner-Verehrung insofern stark gewandelt, als dass ihr eine Pluralität von Ausdrucksmöglichkeiten zugrunde liegt, die längst über die einzelnen Vereine hinausreicht.

(Februar 2019)

Gesa zur Nieden

GÜNTHER ANDERS: *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente.* Hrsg. von Reinhard ELLENSOHN. München: Verlag C. H. Beck 2017. 417 S., Abb., Nbsp.

Der 1902 in Breslau als Sohn des bedeutenden deutsch-jüdischen Psychologenpaares Clara und William Stern geborene und 1992 in Wien gestorbene Günter Anders dürfte als kritischer Humanist, entschiedenster Warner vor der atomaren Bedrohung und Autor des philosophischen Hauptwerks *Die Antiquiertheit des Menschen* jedem bekannt sein, der sich jemals mit der Situation der Menschheit in (und seit) der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts näher auseinandergesetzt hat. Anders (sic) sah es bislang mit seinen Schriften zur Musik aus, von deren Existenz man zwar durch die Korrespondenz Anders' mit Adorno wusste, die aber erst durch Reinhard Ellensohn in seiner 2008 erschienenen, aus einer Wiener Diplomarbeit hervorgegangenen Studie über Anders' Musikphilosophie einer eingehenden Analyse unterzogen und von ihm nun in einer mustergültigen Editi-

on vorgelegt worden sind. Im Mittelpunkt dieses Korpus steht die (zurückgezogene) Frankfurter Habilitationsschrift *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* von 1930/31, die von drei Aufsätzen zur Musiksoziologie und zehn Beiträgen zu verschiedenen Themen aus den Jahren 1924–1949 flankiert und komplettiert wird. Ellensohns ausführliches Nachwort liefert eine ausgezeichnete und notwendige Kontextualisierung äußerer und innerer Hinter- und Beweggründe, die ein komplexes Tableau an sich überschneidenden und konkurrierenden geistesgeschichtlichen und politischen Schulen ergeben – und dies überwölbt von der ethischen Bankrotterklärung, die der atomaren Bedrohung voranging, also der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, die Anders wie so viele in das amerikanische Exil zwang. Dass der hochmusikalische Anders keine Laufbahn als Musikdenker (das Wort „Musikwissenschaftler“ verbietet sich hier ebenso wie im Falle des mit ihm in seltsamer Ambivalenz verbundenen fast gleichaltrigen Adorno, der am Scheitern von Anders' Habilitationsplänen zumindest indirekt beteiligt war) einschlug, ist gleichwohl nicht ursächlich von den politischen Verhältnissen ab 1933 bestimmt, sondern hat tiefere Gründe. Man müsste vor allem von dem Scheitern des Versuchs sprechen, die wesentlich logisch begründete und vom intentionalen Akt des Sehens ausgehende Husserl'sche Phänomenologie auf die begriffslose und unanschauliche Kunstform Musik zu übertragen und daraus die Theorie eines musikalischen „Situationismus“ zu entwickeln, die Musik als permanente „Kunst der Verwandlung“ zu fassen versucht. Und dies gilt genauso für den zweiten Ansatz Anders', nun im Gefolge der sich um 1930 etablierenden marxistischen Musiksoziologie eine paradoxe Theorie von Musik als institutionalisierter „nicht-sozialer Situation“ bzw. „Unbedingt im Gewand des Bedingten“ (Ellensohn 2008) zu etablieren. Entsprechend herausfordernd ist die Lektüre der beiden Haupttexte des Bandes,

deren Abstraktions- und Argumentationsniveau enorm ist, ohne dass Anders zu einer klaren Positionierung gelangt oder gelangen will. (Adorno war in dieser Hinsicht pragmatischer, als er mit der *Philosophie der neuen Musik* und der *Einleitung in die Musiksoziologie* zwei unterschiedliche Ansätze ausbaute, vor allem aber doch sich musikhistorisch bzw. sozialgeschichtlich absicherte, so anfechtbar dies auch im Einzelnen sein mochte.) Anders unternimmt dagegen das Wagnis einer existenzialphilosophischen Deutung von Musik, deren Ausgangspunkt bei Kurths Energetismus zwar erkennbar ist, aber doch in seiner spekulativen Überhöhung weit darüber hinausgeht. So begreift Anders das *Tristan*-Vorspiel als Symbol der „ontologische[n] Vieldeutigkeit des Menschen“ (S. 77) oder meint, dass die Musik Debussys erstmals (?) ein reines, nicht-intentionales Hören und damit auch eine gänzlich neue Wahrnehmung musikalischer Zeit erlaube. An einem der frühesten Texte, dem Nachruf auf Ferruccio Busoni von 1924, wird ein gnostischer Grundimpuls von Anders' Musikdenken erkennbar (der auch in Adornos Werk in anderer Weise präsent ist), mit dem er an Schopenhauers Musik-Metaphysik anknüpft: „Nie hat ein Schaffender so die ganze Resignation vor der Notwendigkeit der Zerstörung durch Zeitigung des Unzeitlichen und Verweltlichung dessen, was nicht von dieser Welt ist, wie Busoni. Unlösbar ist allein die Schwierigkeit, daß die Musik selbst Teil der Welt und doch so ideal sein soll, daß man sie durch Verweltlichung doch nur parabolisch darstellen könne.“ (S. 208) Anders' Musik-Texte zeigen damit deutlich, dass hier keineswegs ein „Außenseiter“ schrieb, sondern ein hochsensibler Geist, der in seinen Analysen des phänomenalen und ontischen Status von Musik ihren fundamentalen kulturellen Paradigmenwechsel nach 1918 genauestens nachvollzog. In dieser Perspektive sind Anders' musikphilosophische Schriften gewichtige geistesgeschichtliche Dokumente, deren Studium nur nachdrücklich zu empfehlen ist.

Ihr intellektueller Anspruch und ihre überall spürbare emotionale Empathie fordern den Leser auf, über den so ungreifbaren Gegenstand Musik nicht nur nach-, sondern ihn auch weiterzudenken.

(November 2018)

Wolfgang Rathert

BORIS BELGE: Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2018. 312 S., Abb. (Beiträge zur Geschichte Osteuropas. Band 50.)

„Die Geschichte der sowjetischen Musik der 1970er Jahre könnte [...] auch als eine Geschichte von Kommunikationsdesastern geschrieben werden.“ – stellt Boris Belge auf S. 82, im Fazit des ersten Kapitels seiner Dissertation fest. Was er danach vorlegt, ist jedoch eine andere Geschichte: nämlich die von Handlungsspielräumen in der Musikwelt der Breschnew-Ära. Damit bringt der Autor aus seiner Sicht als Historiker (der interdisziplinär musikwissenschaftliche Expertise reichlich hat einfließen lassen) grundlegende Korrekturen an etablierten historiographischen Bildern an, wonach die auf das poststalinistische Tauwetter folgende Stagnation in der sowjetischen Kultur zu konformistischer akademischer Routine auf der einen Seite und einer im Kreuzfeuer stehenden, da dissidenten ästhetischen Opposition auf der anderen Seite geführt habe. Eine solche Sicht beruht ganz allgemein auf überkommenen Vorstellungen von Totalitarismus, speziell wurde sie in dieser Thematik gefestigt durch Eigenaussagen der in dieser Studie im Zentrum stehenden sogenannten Moskauer Trojka aus Denisov, Schnittke und Gubajdulina sowie durch apologetische Literatur der Perestrojka-Zeit. Belge legt schon in seiner Einführung Fundamente für andere Perspektiven: Der Zustand der spätsowjetischen Kultur war demnach der einer „Hyperstabilität“, in der Ordnung zum Selbstzweck geworden ist (S. 33) und damit ideologische Parolen zu Leerformeln, insti-