

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-

tionalisierte Strukturen zu Versorgungssystemen für Künstler und ritualisierte Handlungsmuster zu ebenso erwart- wie berechenbaren Routinen. Wo sich der schnaubbärtige Volksführer noch persönlich in Details der Musikpolitik eingemischt hatte, herrschten nun Experten-Eliten, denen in den Institutionen und Organisationen die Hebel der Macht anvertraut waren, natürlich auch die Geldhähne. Während die ältere Generation der unter Stalin aktiven Komponisten noch Willkür und existenzielle Bedrohungen fürchten musste, durften sich die „šestdesjati“⁶, also die in den 1960er Jahren hervordringende jüngere Generation, arrangieren mit einem Ambiente, das ihnen berufliche Sicherheit bot, aber zugleich eine immer aufs Neue einzuschlagende Gratwanderung forderte, was das Wechselspiel zwischen Einlösung von Gruppenerwartungen und künstlerischer Autonomie betraf – eine Strategie, für die Belge den in jüngerer historischer Literatur eingebürgerten Begriff „Eigen-Sinn“ einsetzt und die zu einer im Spätsozialismus charakteristischen „Pluralisierung von Identitäten und Musikentwürfen“ führte (S. 84).

Symbolisch für die kommunikativen Schwierigkeiten hinter dieser paradoxen Melange aus Chancen und verringerten (ob schon bis zu Konzertabsagen und Ausreiseverboten reichenden) Risiken steht, kein Wunder, das Phantom des Sozialistischen Realismus, dessen musikalische Äquivalente zu definieren auch in den 1970er Jahren nicht gelingen konnte (und den ja auch Teilaspekte wie Tonalitätsbezug, tradierte Formensprache oder ästhetische Konzepte wie der *simfonizm*, also etwa: das Symphonische als Denkfigur, nicht ausreichend präzisieren können), der also eher durch Musterbeispiele einerseits und die Bloßstellung „formalistischer“ Verirrungen andererseits illustriert wurde. Wie Belge einleuchtend resümiert, war der Diskurs über den Sozrealismus letztlich weniger ein ästhetischer als ein machtpolitischer, um klarzustellen, wem die Deutungshoheit über Werke zusteht (S. 64).

Neben den großen Netzwerken der Komponistenverbände, die Belge sehr differenziert und abwägend in ihren unterschiedlichen Funktionsweisen, Strukturen und in ihrem Zusammenspiel betrachtet, treten damit auch die kleineren sozialen Zellen stärker in den Fokus, in denen sich musikalische Gegenkulturen entwickeln konnten, wie etwa Grigorij Frids für seine Beleuchtung internationaler Gegenwartsmusik legendärer musikalischer Jugendklub – immerhin fest etabliert im „Haus der Komponisten“ – oder die fast ganz ins Private gewandte Improvisationsgruppe „Astreja“ von Gubajdulina, Artemev und Suslin. Das Zwischenfazit lautet, dass die Komponisten der Moskauer Trojka eben doch auch „sowjetische“ Komponisten waren, weil sie gerade keine Ablehnung aller etablierten Strukturen, Foren und Praktiken betrieben haben, sondern an ihnen teilhatten und sich des Systems nach eigenen Maßstäben zu bedienen wussten, indem sie sich einer ästhetischen Anpassung verweigerten, ohne in radikale Provokation zu verfallen.

In einem der exemplarischen Betrachtung musikalischer Werke aller dreier Protagonisten gewidmeten Kapitel gelingt es Belge, über stilistische und (meist nur gestreifte) kompositionstechnische Charakteristika hinaus die auffällige semantische Aufgeladenheit durch sakrale, volks- oder popularmusikalische Elemente zu unterstreichen und diese insgesamt als sowjetischen Traditionsbezug herauszustellen; dass der Autor hier nicht noch tiefer in musiktheoretische und analytische Aspekte eindringt, ist offensichtlich bedingt durch die Orientierung an einem breiteren Leserkreis von (überwiegend) Historikern, für den in Fußnoten Begriffe wie Aleatorik oder Darmstädter Schule erläutert werden. Wer in erster Linie an Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihrer Musik interessiert ist, mag also zu anderer Literatur greifen. Diese Figuren (und en passant noch zahlreiche andere) in ein Gesamtpanorama spätsowjetischer Kultur nicht nur einzubetten, sondern letztlich aus ihren Biographien und Handlungen ein

Gesellschaftsbild mit abzuleiten, ist dafür das erstaunliche Verdienst dieses Buches.

Es folgt noch ein sehr erhellendes Kapitel zur Rolle der Musikwissenschaftler, Journalisten, Interpreten und Verlage für die Rezeption der Trojka inner- wie außerhalb der Sowjetunion, die stark von Kleingruppendynamik und zwischenmenschlichen Beziehungen geprägt war, dann ein in seiner Gedrängtheit vielleicht ebenso inspirierender wie (angesichts hypothetischer Analogien) problematischer Vergleich der Situation der Musik mit Literatur, Kunst und Film, der aber immerhin verdeutlicht, dass die Musiker alles in allem größere Freiräume besaßen. Wieder stärker allgemein geschichtlich akzentuiert ist das letzte Kapitel, das vom Ende der Breschnew-Ära und der Hyperstabilität erzählt und dabei die Auswirkungen der Perestrojka auch auf das Musikleben und die Trojka betrachtet, die nun weltweit gefeiert wurde (und in Russland sogar in manche offiziellen Ämter getragen), aber zugleich den originären Referenzrahmen ihrer Werke und die Deutungshoheit über sich und ihre Musik verlor. Damals entstanden in Ost und West jene Stilisierungen (u. a. zu Dissidenten), auf denen bisher die meisten Bilder von Denisov, Gubajdulina und Schnittke und ihren Generationengenossen beruhten, weil sie ein jeweiliges Bedürfnis bedienten: sozusagen ein Kommunikationsdesaster der anderen Art.

Boris Belge hat – unter Auswertung zahlreicher Archivalien und Quellentexte sowie eines imposanten Spektrums an deutschen, englischen und russischen Studien – einen frischen, sehr klug abwägenden, den Komplexitäten und Widersprüchen nicht ausweichenden erkenntnisreichen Blick nicht nur auf die drei zu Recht berühmten Komponisten geworfen (die durch ihre hier offenbarte tiefe Integration in die sowjetische Kultur und das Hinterfragen mancher Selbststilisierungen nicht von ihren Podesten gestoßen, aber sinnvoller kulturhistorisch eingeordnet und dadurch besser verständlich werden), sondern auf die ganze paradoxe Welt der

späten Sowjetkultur, in der die Musik gerade deswegen überzeugend Sinn stiften konnte, weil sie sich dieser Paradoxien bewusst war und sie thematisierte.

(Februar 2019)

Christoph Flamm

Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture. Hrsg. von Tina FRÜHAUF und Lily HIRSCH. New York: Oxford University Press 2014. 328 S., Abb., Nbsp.

Seit den 1980er Jahren war Exilforschung ein viel beackertes Wissenschaftsfeld, nach Literatur- und anderen Geisteswissenschaften schließlich auch in der Musikwissenschaft. In letzter Zeit hat dieses Gebiet Erweiterungen und perspektivische Neuausrichtungen erfahren. Nicht mehr „Exil“ ist nunmehr das vorherrschende Definiens, sondern Begriffe wie „Displacement“ und „Migration“, spezifischer „Zwangsmigration“ oder auch „Remigration“, bestimmen den Diskurs. Musik spielt in diesem Geschehen eine bedeutende Rolle, nicht nur als Objekt, das bei den Fluchtbewegungen im Gepäck mitreist, oder als Metier, das die Existenz an verschiedenen Orten mehr oder weniger gut zu sichern vermag: Musik ist auch Trägerin von Heimat, von Erinnerung, von kultureller Interaktion, gelungenem oder misslungenem Austausch. Von solchen Funktionen und Austauschprozessen handelt in vielfältiger Weise der 2015 mit dem renommierten Ruth A. Solie Award ausgezeichnete Sammelband *Dislocated Memories*. Er umfasst ein Dutzend Beiträge, die 2010 bei einem Kolloquium über „Jewish Music and Germany after the Holocaust“ am Dickinson College (Pennsylvania) diskutiert worden sind.

Ausgehend von Leon Botsteins Befund, das Thema „Judentum und Musik“ in Europa sei überdeterminiert durch Antisemitismus und die Nazizeit, fokussiert der Band nun auf Aspekte des Themas in der unmittelbaren Nachkriegszeit und im späteren geteil-