

Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne. Hrsg. von Sabine MECKING und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R unipress 2012. 395 S., Abb.

Es hat in den letzten Jahren nicht an Veröffentlichungen rund um das Thema Musik und Macht bzw. Musik und Staat gefehlt. Was fügt dieser Band hinzu? Thematisch bleibt der Fokus vorwiegend auf Deutschland und die angrenzenden Länder gerichtet. Die Zeitspanne reicht vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, mit deutlicher Konzentration auf letzteres. Die Beiträge entstammen einer gemeinsam von der Heinrich-Heine-Universität und der Robert-Schumann-Hochschule getragenen Ringvorlesung; Dies mag der Grund für eine gewisse Heterogenität, um nicht zu sagen eine Unschärfe im theoretischen Umgang mit den drei Titelbegriffen sein – und das, obwohl es sich bei etwa der Hälfte der Autoren um Historiker handelt, von denen eine gewisse Hartnäckigkeit in der Begriffsbestimmung zu erwarten wäre.

In dieser Hinsicht enttäuscht der einleitende Beitrag der Herausgeberinnen. Hier wäre der rechte Ort gewesen, die Vielzahl möglicher Deutungen von Musik/Macht/Staat zu durchleuchten und gegebenenfalls zu präzisieren. Gleich beim Hauptgegenstand Musik misslingt dies jedoch. Selbst in dem ersten Unterabschnitt zu „Musik zwischen autonomer Kunst und gesellschaftlichem Funktionsträger“ wird klar, dass eher die erste als die zweite Variante hier ausschlaggebend ist. Dass dieses „zwischen“ Autonomie und Funktion selbst historisch bedingt ist, zeigt jedoch der gleich anschließende Beitrag von Klaus Pietschmann zur höfischen Musik in der frühen Neuzeit. Er betont, dass die Vorstellung, ein Musikstück verliere ästhetisch an Rang, wenn es in einem Funktionszusammenhang stehe, für diese Periode völlig fremd sei. Pietschmanns Beitrag ist zweigeteilt, der zweite Teil macht

den Sprung zur Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. Jener Zeitpunkt des bürgerlichen Aufstands ging nämlich zugleich mit einer Öffnung der Oper für diese Kreise einher, und zwar als eine teils bewusst eingesetzte Strategie von denjenigen Adligen, die mit dem drohenden Verlust ihrer Machtposition gekonnt umzugehen wussten. Konsequenterweise folgt darauf ein Kapitel zu der längeren Geschichte der bekanntesten Lieder der französischen Revolution. Michael G. Esch macht dabei einen weiteren Sprung über 200 Jahre und beginnt mit der Bedeutung der *Marseillaise* in Michael Curtiz' Filmklassiker *Casablanca* (1942). Dies leitet hin zu einer Diskussion über das Wechselspiel zwischen der *Marseillaise* und dem *Ça ira* während der Revolution bis zum napoleonischen Zeitalter. Dieses Zeitalter bildet auch die Kulisse für Sebastian Hansens Text über Schlachtmusik, einschließlich Beethovens *Wellingtons Sieg*. Hansen nutzt dieses Beispiel, um eine kritische Wendung herauszustellen, bei der vermeintlich zeitlose, transzendente Kunstwerke einen deutlichen ästhetischen Vorrang gegenüber Kompositionen erhalten, die tagespolitische Inhalte mit populärem Anspruch verbinden.

Diese Entstehung einer Ästhetik des autonomen Musikkunstwerks, wonach die Musik Beethovens fortan quasi in „Kunst“ und „Kitsch“ geteilt wird, scheint mir von großer Bedeutung für den Themenkomplex Musik/Macht/Staat zu sein. Was für ein Narrativ ist das, bei dem der Musik jegliche außermusikalische, ja auch politische Deutung genau zu dem Zeitpunkt abgesprochen wird, wo die Herrscherklassen zunehmend den Druck von „unten“ zu spüren und – nicht zuletzt in Form von politischen Liedern – zu hören bekommen? Welche Verbindungen bestehen zwischen der Etablierung des modernen Systems der Staatlichkeit und jenem idealistischen Diskurs über Musik, der fast genau in diesem Zeitraum gestaltet wird? Dass eine solche fundamentale Frage in diesem Band nicht systematisch angegangen werden

kann, liegt zum Teil am Format. Doch das Fehlen einer Einführung in historische bzw. politologische Debatten zum Nationalstaat enttäuscht in einem Buch, das explizit als interdisziplinäre Sammlung von Beiträgen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft angelegt ist. Eine kurze Einführung zu diesen Debatten im Kapitel von Sabine Mencke kann eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand nicht ersetzen. Ansonsten zeigt ihr hochinteressanter Beitrag zu den deutschen Sängerbänden ganz plastisch die Bedeutung von gemeinschaftlichem Gesang in der Entwicklung nationaler Ressentiments im 19. Jahrhundert.

Andreas Jacobs Beitrag über die „Pluralisierung der Lebens- und Musikstile“ in der Weimarer Republik fokussiert vorwiegend Kompositionen, allerdings auch jene, die für die Jugendbewegung – Funktion! – komponiert wurden. Was genau diese Entwicklungen mit Macht und mit Staat zu tun haben, wird jedoch kaum berührt. Der Beitrag bietet allerdings einen nützlichen Vorspann zu Volker Kalischs Sezieren der Rede Goebbels' auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Jahr 1938. Denn Kalisch zeigt in seinem Beitrag, dass es gefährlich wäre, Goebbels' Ansichten zur Musik als dilettantisch abzuweisen: Seine Rede muss vor allem im Kontext aktueller kritischer Debatten zu den Entwicklungen im Musikleben der 20er Jahre betrachtet werden.

Die wohl bekannteste Form der Staatsmusik – die Militärmusik – ist mit zwei Beiträgen vertreten, beide aus der Feder von Manfred Heidler. Der erste verfolgt die Entwicklung der Militärmusik von der Reichsgründung bis zur Weimarer Republik, der zweite diskutiert Militärmusik in der DDR, wobei die unterschiedlichen staatspolitischen Hintergründe in der DDR und der BRD hervorgehoben werden. Musik und Politik in den sozialistischen Staaten werden auch in Kerstin Ambos-Weihs' Abhandlung über die Entwicklungen in der Sowjetunion von 1920 bis zum Tod Stalins thematisiert.

Die fünf verbleibenden Artikel befassen sich alle mit unterschiedlichen Stadien und Strömungen in der Pop- und Rockmusik (im weitesten Sinne beider Begriffe), angefangen beim Schlager (Christoph Nonn) und weiter über Rock und Blues der 60er als Ausdruck einer Jugendrevolution (Detlef Siegfried), Polizeikritik in der Populärmusik seit 1970 vor allem in Westdeutschland (Carsten Dams) sowie Punk, No Wave und Post-Punk (Andreas Kühn). Abschließend verlassen wir Deutschland und beschäftigen uns mit dem Konflikt in Nordirland anhand zweier Hits mit Bezug dazu – *Sunday Bloody Sunday* von U2 und *Belfast Child* von *Simple Minds*. Dass hierbei die Musikbeispiele eher als Kommentare anstatt als Faktoren im Konflikt gelesen werden, ergibt sich nicht nur aus der Wahl der Beispiele selber. Auch in einigen anderen Beiträgen merkt man eine Tendenz, Musik als etwas zu verstehen, das staatliche Machtverhältnisse kommentieren kann oder erleiden muss, aber nicht als etwas, das in der Entstehung und Fortführung solcher Machtverhältnisse konstitutiv sein kann. Künftige Forscher_innen, die sich solchen Grundlagenfragen widmen wollen, werden in diesem Band trotzdem vielerlei Anregungen finden. Zudem eignen sich viele der Kapitel dank dem Konzept des Buches sehr als Einführung in die einzelnen Themen, etwa in der Lehre.

(November 2013) Morag Josephine Grant

JEREMY DIBBLE: *Hamilton Harty. Musical Polymath. Woodbridge: The Boydell Press 2013. XIV, 365 S., Abb., Nbsp. (Music in Britain, 1600–2000.)*

Nicht ohne Grund gelten Briten als die geborenen Musikerbiographen: Zahlreiche renommierte Beispiele bestätigen diese Regel. Jeremy Dibble, Professor für Musikgeschichte an der Universität Durham und spezialisiert auf die sogenannte English Musical Renaissance, hat mittlerweile ein halbes