

Einen gewichtigen Beitrag zu einer neuen Sicht auf die Operette, dieses Mal aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, legte auch Albert Gier 2014 mit seiner Arbeit zu *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette* vor.

Vorab ist hierbei zu begrüßen, dass der Autor sich eines sprachlichen Stils bedient, der frei ist von der Polemik, die der weithin gelesene Volker Klotz in seinen entsprechenden Ausführungen gegenüber gewissen Teilen des Corpus anschlägt. Um solche Verurteilungen und Kanonisierungen geht es Gier erfreulicherweise überhaupt nicht. Es ist vielmehr ein „close reading“, sozusagen seismographische Beobachtungen, die er an Textbüchern der Operette vornimmt und diese in mannigfaltige Beziehungen setzt: zum Szenario des jeweiligen Werkes, zu Äquivalenzen in zeitgleichen und -fernen Stücken, zu ihren inszenatorischen Realisierungen und, als konstituierendem Referenzelement der Operette, zum sozial- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext. Das Herausarbeiten dieser Bezüge gelingt dem großen Librettoforscher Gier vorzüglich. Insbesondere die Verweise auf andere (musik-)theatralische Gattungen erscheinen plausibel erklärt und bereichern die Analysen beträchtlich. Einmal mehr wird hier ersichtlich, dass die Trennung der „ernsten“ und „komischen“ Sphären der kulturellen Produktion des 19. und 20. Jahrhunderts nur in der Theorie und im Werteverständnis der Rezeption bestanden, in der Praxis sich jedoch stets in einem fluktuierenden Verhältnis befanden.

In den so gestalteten Studien ist – wiederum ein Positivum für den deutschsprachigen Leser, das es hervorzuheben gilt – der Schwerpunkt auf Werke der Pariser Operette gelegt (Jacques Offenbach, Reynaldo Hahn, Victor Roger, Maurice Yvain). Gier versäumt es aber auch nicht, komparatistische Beispiele der Wiener Operette (Franz Lehárs *Eva*, aus der auch das dem Buchtitel vorangestellte Zitat stammt) und der komischen Oper Englands (Arthur Sullivans *The*

*Pirates of Penzance*) ausführlich zu berücksichtigen. (Giers Beschäftigung mit dem Bühnen-Ceuvre Sullivans hat ja bereits zuvor wertvolle Früchte getragen.) Auch der behandelte zeitliche Rahmen ist wohlthuend weit und ermöglicht es, größere Zusammenhänge transparent werden zu lassen. So wird ein Bogen gespannt von der kreativsten Phase Offenbachs bis in das Jahr 2001.

Zum Aufbau des Buches: Nach einer einführenden Gattungsübersicht folgen Abschnitte über „Uneigentlichkeit“, „Intertextualität“, „Märchen/Kolportage“, „Erotik“, „Komik“, „Zeitgenössische Realität und Karneval“, um schließlich mit „Streiflichter[n] auf die Aufführungsgeschichte“ zu enden. Darin virtuos verwoben sind Giers theoretische Überlegungen, unter denen besonders jene zu Uneigentlichkeit und Unmittelbarkeit bestechen und durchaus zur Anwendung auf andere Gattungen und Genres reizen.

Es bleibt zu resümieren, dass es bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Operette nicht um die „Rehabilitierung“ im Sinne einer ästhetischen Absolution ihrer subversiv erotischen Ausprägung bzw. einer Verdammung ihrer eskapistischen Diversifikationen gehen sollte, sondern eher darum, die Gattung in ihren komplexen historischen Dimensionen und Wirksamkeiten zu verstehen. Dazu leistet die „Phänomenologie“ Giers einen wichtigen Beitrag.

(Oktober 2016)

Stefan Schmidl

*Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013. Hrsg. von Ulrich J. BLOMANN. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2015. 374 S., Abb., Nbsp.*

Vorliegender Band versammelt die Referate der im Titel genannten Tagung mit Umschriften der Diskussionen sowie der Gespräche der Teilnehmer mit Gisela Nauck.

Es galt dem Organisator, dem „dritten kollektiven Versagen der deutschen Musikwissenschaft“ entgegenzuwirken, nämlich dem „ausnahmslose[n] Ignorieren des Kalten Krieges als Einflussgröße auf die ästhetischen Konstituierungsprozesse der östlichen wie auch der westlichen Hemisphäre, insbesondere im geteilten Deutschland“ (S. 13). Schließlich sei „die von Adorno und seinen Adepten nach 1945 bzw. nach 1949 reanimierte Autonomieästhetik nicht weniger Ideologie“ als der Sozialistische Realismus gewesen (S. 14). Da man sich „im Namen der Wissenschaft“ versammelt habe, „[m]ögen Nachwuchsforscherinnen und -forscher die Evidenz des Faktischen als Befreiungsschlag gegen allenthalben verifizierbare Deutungsmonopole, Denkverbote und Schweigekartelle empfinden“ (S. 15). Querständig zum abschließenden Wunsch für den Nachwuchs sind auf dem abgedruckten Gruppenbild mit fünfzehn ReferentInnen zehn Herren im deutlich fortgeschrittenen Alter zu sehen und als Jüngste eine Wissenschaftlerin, die sich längst habilitiert hat. Die aktuelle Forschung ist zuerst physisch und später textlich nicht präsent.

Bereits im Vorfeld sei betont: So uninformiert – in Bezug auf den Forschungsstand – und voll Hybris wie Blomanns Vorwort sind die Beiträge des Bandes nicht, auch wenn eine erhebliche Zahl von den Konflikten linker Splittergruppen etwa aus der Zeit der westdeutschen Eisler-Renaissance um 1970 geprägt ist und jüngeren Lesern zumindest anteilig rätselhaft erscheinen muss. Hanns-Werner Heisters eröffnende ausgedehnte kluge Kritik des Antikommunismus und Kapitalismus (S. 19–45) bleibt abstrakt bis zusammenhanglos, wo sie keinen plausiblen Zusammenhang mit seinen musikhistorischen Erkenntnissen herstellt, was nochmals in der Interviewsequenz mit Gisela Nack deutlich wird (S. 90–92). Anne Shreffler weist in diesem Sinne zu Recht in ihrem Beitrag „Cold War Dissonance: Dahlhaus, Taruskin, and the Critique of the Politically

Engaged Avantgarde“ auf die fundamentale Gefahr hin, bei der Erforschung des Kalten Krieges in dessen Denk- und Sprachfiguren zurückzufallen. In der Umschrift der ersten Diskussionsrunde leuchten vor allem Jost Hermands Anregung, „die Musik wieder ein wenig in die Diskussion einzubringen“ (S. 76), sowie Frank Schneiders Hinweis aus der Perspektive des in der DDR Sozialisierten, dass der „Kalte Krieg nicht als Kampf von Wölfen gegen Lämmer“ (S. 82) missverstanden werden sollte, ein. Nach dem mit „Grundlagen“ überschriebenen ersten Teil schließt eine Sektion zum „Stellenwert der Moderne“ an, deren Eröffnung wenig glücklich Irmgard Arnold übernahm. Neben den zahllosen Missverständnissen ihres Beitrages hätte es dem Herausgeber zumindest daran gelegen sein können, die Autorin in ihrem Beitrag stellvertretend für viel Fragwürdiges davor zu bewahren, Alfred Brendel für einen Musikkritiker des 19. Jahrhunderts zu halten (S. 121).

Ulrich Blomann wendet sich in seinem anschließenden Text unter der Überschrift „Nicht darüber reden.“ – Der Strawinsky-Teil in Adornos Philosophie der neuen Musik – Strategien des Kalten Krieges“ polemisch gegen Adornos Strawinsky-Polemik mit der These, dass Adorno zwar „Strawinsky gedroschen, aber den Sozialistischen Realismus und die ihn favorisierenden politischen Systeme gemeint“ habe (S. 138): „Adorno hatte den ideologisch unverdächtigen Strawinsky, ‚dessen Name [in der Sowjetunion] als Symbol des musikalischen Modernismus galt‘, als Bauernopfer in den Kulturkampf Ost gegen West geführt. Denn was für Strawinsky und die Restauration galt, mochte allemal für den von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelten Schostakowitsch und erst recht die gesamte hinter dessen Komponistenstand ‚zurückfallende‘ Zunft der nicht nur sowjetischen Tonsetzer gelten.“ (S. 143) Blomann liest undialektisch Adorno und bestätigt Heinz Klaus Metzgers Befund zur Philosophie der

neuen Musik: „Sie wurde als Pamphlet verkannt, und eben auf die Provokation dieses Missverständnisses hin war sie zweifellos berechnet: ein einziger dialektischer Blitz sollte die Finsternis durchfahren und, vielzackig gebrochen, Schönberg beleuchten und Strawinsky erschlagen.“ (Heinz-Klaus Metzger: Erinnerung nicht nur an die Vorfremde, in: Stefan Müller-Doohm [Hrsg.], Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen, Frankfurt a. M. 2007, S. 165.)

In der Diskussion (S. 159–168) wird vielseitiger Zweifel an Blomanns These laut, was diesen zu einem „Nachtrag zur Podiumsdiskussion“ veranlasst. Hier wird deutlich, wo sein Hauptmissverständnis liegt: Er hält Schostakowitsch für einen Repräsentanten des Sozialistischen Realismus und den Sozialistischen Realismus für eine Ästhetik (S. 169).

In der anschließenden Sektion „Internationale Perspektiven“ gibt Jin-Ah Kim hochinteressante Einblicke in die koreanische „Musik im Zeichen der Blockkonfrontation“ und Hans-Joachim Heßler zeigt mit großer Leichtigkeit am Beispiel der Beatles-Rezeption in der Sowjetunion, wie dieselbe Musik in Ost und West eben nie die gleiche war. Überhaupt sind es vor allem die Vergleichsperspektiven wie Albrecht Dümmlings anschließende kurze Geschichte des Auseinanderdriftens der deutschen Komponistenverbände, welche die kippbildartigen Beziehungen des Kalten Krieges immer wieder aufblitzen lassen. Bevor Jürgen Schebera kenntnisreich noch einmal die fast tragische Wirkungsgeschichte von Hanns Eislers *Deutscher Symphonie* ausbreitet, schafft es Jost Hermand, wahrscheinlich als erster seit Jahrzehnten, sich mit einigem Wohlwollen mit Ernst Hermann Meyer auseinanderzusetzen. Nach dieser Sektion „Ost-Westdeutschland I“ bietet in der abschließenden Sektion „Ost-Westdeutschland II“ Jürgen Thym einen erhellenden Beitrag zu den Grenzgängen Luca Lombardis zwischen den Ländern und kompositorischen Haltungen,

der trefflich mit Frank Schneiders Beitrag „Durchlässige Zonen. Über Verbindungen deutscher Komponisten zwischen Ost und West“ korrespondiert, dazwischen liest sich mit Gewinn Hans-Klaus Jungheinrichs Essay zur Henze-Rezeption. Den Abschluss bildet Frieder Reiningshaus' Aufsatz zu ost-westlichen Rivalitäten im musikalischen Diskurs des Kalten Krieges.

Die anschließende Diskussion offenbart, wie wenig der bedeutenden Musik aus der DDR und ihrer Kontexte den ehemals im Westen beheimateten Teilnehmern präsent ist. Der Band zeigt damit überdeutlich: Die Zeit ist reif für eine umfassende Darstellung und Analyse des musikalischen Diskurses der DDR als Vorarbeit einer Geschichte der Musik in Deutschland in der Ära des Kalten Krieges.

Besondere Erwähnung verdient abschließend die ausgesprochen gelungene und schöne Umschlaggestaltung durch den Herausgeber. Für das Cover hat er einen Freisteller aus Pieter Bruegels Blindensturz gewählt, ein Bildthema, das Blomanns Konzeption in ein heiter selbstkritisches Licht taucht, heißt es doch in der biblischen Quelle des Sujets: „Lasst sie, sie sind blinde Blindenführer. Wenn aber ein Blinder den anderen führt, so fallen beide in die Grube.“ (Mt 15, 14.)

(September 2016)

Matthias Tischer

*CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2016. 312 S.*

Wie kaum ein Komponist heute äußert sich Claus-Steffen Mahnkopf zu gesellschaftspolitischen Fragen. Derzeit Hochaktuelles thematisiert sein neuestes Buch: die Frage nach dem Weltbezug der Kunst in Zeiten, in denen das globale Weltgefüge ins Wanken gerät und die Erschöpfung des Planeten droht. Mit Erich Fromm formuliert