

enabschluss an der Londoner Royal Academy of Music gegründeten *New Quarterly Musical Review*, zu dem Wallace wie Newman Beiträge beisteuerten. Die vollständige und sorgfältig kommentierte Veröffentlichung der beiden Korrespondenzen, chronologisch, nicht nach Korrespondenzpartnern getrennt (leider scheinen keine Postsachen zwischen Newman und Wallace zu existieren, die das Dreieck komplettiert hätten – so bleibt es bei verknüpfenden Erwähnungen in einigen Postsachen), eröffnet eben jene Perspektiven, an denen es Watts Buch mangelt – einen weiten Blick auf das britische Musikleben am Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ in all seiner Vielgestaltigkeit, in seinen Entwicklungen und Brüchen, Querverbindungen und Widersprüchlichkeiten, die zusammen ein reiches Bild jener Zeit ergeben. Insbesondere Bantock, eine Schlüsselfigur dieser Epoche, erlangt endlich immer klarere Konturen, wird in immer größerem Detail kommentiert. Besonders erhellend ist der persönliche Aspekt der Korrespondenzen, wenn Bantock, ganz Kosmopolit, arabische Zitate einstreut, die Anreden vom Vor- zum Nachnamen und wieder zurück wechseln. In jedweder Hinsicht ist Michael Allis' Edition als vorbildlich zu bezeichnen, nur hätte man sich wenigstens je ein Foto der *dramatis personae* gewünscht. Besonders ärgerlich ein Layoutfehler am oberen Satzspiegel des Buches, der das Endprodukt nicht ganz so harmonisch erscheinen lässt, wie es eigentlich ist.

(September 2018) Jürgen Schaarwächter

SANDRA DANIELCZYK: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*. Bielefeld: transcript Verlag 2017. 434 S., Abb., Nbsp., Tab. (texte zur populären musik. Band 9.)

Da die Erinnerungen an die beliebtesten Diseusen der Weimarer Republik oft durch

Anekdoten, Memoiren oder autobiographische Äußerungen geprägt sind und dieser Vielzahl von Texten keine vergleichbar hohe Zahl musikwissenschaftlicher Fachliteratur gegenübersteht, ist es zu begrüßen, dass sich Sandra Danielczyk in ihrer Oldenburger Dissertation der Materie aufs Neue widmet. Der Frage nach Imagekonstruktionen im Kabarett der Weimarer Republik nachgehend, untersucht Danielczyk besonders eine einzelne Persönlichkeit, die sich in Anekdoten und Zeitungsberichten im Spektrum zwischen Diseuse und Diva ansiedeln lässt: Margo Lion (1899–1989), die – auf der Suche nach einem „Kollektivimage“ der Diseuse – vor allem in die Tradition der französischen Diseusen vom Pariser Montmartre, repräsentiert durch Yvette Guilbert (1867–1944), eingeordnet wird (S. 101–110).

Als Vergleichspunkt wird die gleichaltrige Blandine Ebinger (1899–1993) herangezogen, zum einen, weil sie in den Gastspielreisen der ausführlich als Fallstudie analysierten Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (1928) die Rollen übernahm, die bei der Berliner Premiere Margo Lion übernommen hatte, und zum anderen, weil sie sich durch ein anderes festgelegtes Image einen Namen gemacht hatte, nämlich durch das „Image des armen Mädchens“ (S. 261). Leider fällt diese Vergleichsstudie, in der auch die unterschiedlichen Milieus beider Diseusen herausgearbeitet werden (S. 266–267), relativ kurz aus. Deutlich wird immerhin, dass die Revuen als Gattungen insoweit offen waren, als – zugeschnitten auf das jeweilige Profil oder, in Danielczyks Worten, das „Image“ einzelner Darstellerinnen und Darsteller – Szenen hinzugefügt oder gestrichen werden konnten. So wurde auf der Gastspieltournee des Ensembles der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft*, in der Ebinger Lion ersetzte, eine Szene extra für Ebinger eingefügt, damit sie ihre beliebte Rolle als armes Mädchen darbieten konnte (S. 286).

Mit den Methoden kulturwissenschaftlicher Imageanalyse nähert sich die Autorin

ihrem Forschungsfeld. Ausgehend von der These, dass die Geschichte der Diseuse „eine Geschichte ihres Images“ (S. 33) ist, interessiert sich Danielczyk für die „Resultate einer aktiven Kulturpraxis“, welche „die spezifische Wahrnehmung der Diseusen in der Geschichtsschreibung“ (S. 32) geprägt haben. Anknüpfend an Arbeiten von Silke Borgstedt, Erika Fischer-Lichte und Stephen Lowry, entwickelt die Autorin ihre eigene Methodik. Der Anspruch der Studie ist sehr hoch; idealerweise müsste „für jede einzelne Diseuse ein eigenes Forschungsdesign erstellt werden“ (S. 56), um deren Image genau erfassen zu können. Auf die methodische Problematik, dass aktuelle Methoden der Popmusikanalyse nicht immer für historische Phänomene populärer Musik angewendet werden können, wird hingewiesen, und doch kann Danielczyk dieses Problem nicht immer souverän genug umschiffen. Der Herausforderung, dass „die Aufführungen in der Vergangenheit liegen, der Raum also nicht mehr direkt erfahrbar ist und dass darüber hinaus neben wenigen Aufnahmen der Chansons und dem Textbuch nur noch einzelne Szenenphotografien erhalten sind“ (S. 301), begegnet Danielczyk durch gründliche Detailstudien der Rahmenbedingungen.

Am Beispiel der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* (S. 174–259), von Mai bis Oktober 1928 im Berliner Theater *Die Komödie* am Kurfürstendamm in über hundert Aufführungen gespielt und anschließend in einer Gastspiel-tournee durch den deutschsprachigen Raum weiterverbreitet, untersucht die Autorin Theateraum (S. 189–199), Bühnenbild (S. 199–213) und Kostüm (S. 214–220) ebenso wie den Handlungsort dieser Kabarettrevue, das Warenhaus (S. 220–232, siehe auch S. 179–180). Auch die Gattung der Revue wird in ihren historischen Kontext eingeordnet und die Entstehung der Kabarettrevue in Abgrenzung zur populären und massenwirksamen Ausstattungsrevue erklärt (S. 160–166). Darüber hinaus erläutert Danielczyk, wie sich das serielle Prinzip der Revue, „bestehend

aus Sketchen, Chansons, Conférences, Tänzen oder auch Filmen“ (S. 167), zu gezielten Vermarktungsstrategien nutzen ließ: Die neu entstehende Schallplatten-Industrie brachte die ersten „kalkulierten Auskoppelungen von Schlagern aus Revuen“ (S. 169, siehe auch S. 176–177) heraus, Musikverlage publizierten Einzelausgaben besonders populärer Chansons für Salonorchester oder Gesang und Klavier (S. 179), und auch in Zeitungen und Illustrierten wurden neben den Starfotos der großen Bühnenstars der Zeit gelegentlich die Noten besonders beliebter Einzelnummern abgedruckt (S. 179). Leider wird auf die zahlreichen Abbildungen im Haupttext nicht immer konsequent Bezug genommen, so dass es zu methodischen Ungenauigkeiten kommt. So werden zwar vor allem die Aufführungsbedingungen in dem „als großstädtische Vergnügungsstätte“ (S. 198) Anfang der 1920er Jahre bezogenen Berliner Theater *Die Komödie* detailreich dargestellt, aber in der ersten Abbildung einer konkreten Aufführungssituation (Abbildung 21, S. 203) ist ein anderer Bühnenraum zu sehen, der aus einer der Gastspielreisen mit Blandine Ebinger stammen muss. Gerade an diesem Beispiel, das sich zum direkten Vergleich zwischen Ebinger und Lion angeboten hätte, werden die Möglichkeiten dieses Vergleichs auch im späteren Verlauf der Studie nicht voll ausgeschöpft.

Bedauerlich ist, dass die Arbeit gerade im Bereich der Analyse und Edition der für die Detailstudien ausgewählten musikalischen Kompositionen Mischa Spolianskys (1899–1985) ihre größten Schwächen aufweist. Eines der sehr gezielt ausgewählten analytischen Beispiele ist das für die solistische Inszenierung einer populären Sängerin zentrale, keine zwei Minuten dauernde Chanson „Die Braut“ (aus der Szene „Weiße Woche“ in *Es liegt in der Luft*). Im Anhang ist nur eine von der Autorin selbst gesetzte Fassung mit Klavier abgedruckt, und wie in allen von ihr edierten Beispielen sind Ungenauigkeiten in Transkription und Quellenlage zu beklagen.

In der Analyse von Harmonik und Form verliert sich Danielczyk in Details (S. 239–245) und kommt zu teilweise fragwürdigen Interpretationen des harmonischen Verlaufs (besonders S. 240–242).

Rezensionen der Kabarettrevue *Es liegt in der Luft* heben den Witz und die geistreiche Instrumentierung von Spolianskys Musik hervor, die durch die Präsentation der Klavierfassung nur in Ansätzen greifbar wird, wenn zum Beispiel die Posaune oder der Saxophonersatz Erwähnung finden (S. 242). Die Pointe der Szene, dass die Protagonistin – unter anderem in Ermangelung eines dazugehörigen Bräutigams – eigentlich gar kein Brautkleid benötigt (S. 249–251), wird in die Interpretation der Musik nicht einbezogen. Dass es sich bei der im Text angelegten Karikatur der Institution Ehe, die nach der feierlichen Trauungszeremonie allzu schnell in die Banalitäten des Alltags übergeht („Man denkt den Gedanken, was kommt hinterher?“, S. 235), um einen zeittypischen Topos handelt, hätte anhand vergleichender Beispiele aus verschiedenen kulturellen Bereichen der Zeit leicht verdeutlicht werden können. Von der Lyrik – wie Kurt Tucholskys Frage, warum „nach einem Happy End im Film jehöhnlich abjebndt“ wird – über weitere Chansontexte wie den von Claire Waldoff selbst getexteten und interpretierten Chanson „Wer schmeißt denn da mit Lehm?“ – hin zu dem von Lions Partner Marcellus Schiffer (1882–1932) für Paul Hindemiths Zeitoper *Neues vom Tage* erfundenen Büro für Familienangelegenheiten, das vor allem für Ehescheidungen zuständig ist, sollen hier nur drei Beispiele erwähnt werden.

Dass Lion „nicht die Neue Frau, sondern die Kritik an ihr“ darstelle (S. 153), bleibt angesichts der historisch wenig fundierten Kapitel zum „Weiblichkeitstyp der Neuen Frau“ (S. 76–82) wie zum „Bruch mit einer heteronormativen Weiblichkeit“ (S. 130–141) vage. So groß die Vielfalt neu ausprobiert Geschlechterrollen und Lebensformen gerade im Berlin der 1920er Jahre war und so

sehr dieses kulturelle Klima auch internationale Künstlerinnen und Künstler anzog, so sehr bewegte sich diese zerbrechliche Vielfalt auch im Spannungsfeld von gelebter Praxis und bedrohlicher Rechtslage. Liberalisierungsbewegungen kämpften zwar gegen den Paragraphen 218, der Frauen die Abtreibung verbot, und gegen den Paragraphen 175, der Homosexualität unter Männern unter Strafe stellte, blieben jedoch erfolglos. Gerade in diesem Zusammenhang konnten die in subkulturellen Milieus vorgetragenen Chansons auch identitätsstiftende Funktion haben, wie das dem Sexualforscher Magnus Hirschfeld (1868–1935) gewidmete „Lila Lied“ auf einen Text von Kurt Schwabach (1898–1966) mit der unter Pseudonym veröffentlichten Musik von Spoliansky zeigt, das anlässlich seiner Wiederentdeckung durch die Schwulenbewegung seit den 1970er Jahren erneut zu einer Hymne der Bewegung avancieren konnte. Die in Gelsenkirchen unter dem Namen Clara Wortmann geborene Claire Waldoff (1884–1957) war eben nicht nur auf das Image der kessen Berliner Göre (S. 292–293) beschränkt; Lieder wie „Hannelore“ oder „Ach, wie ich die Lena liebe“, das Schusterjungenlied aus dem Operetten-Schwank *Immer die verflixte Liebe* des österreichischen Komponisten Anton Profes (1896–1976), ließen sich von Eingeweihten auch subkulturell codiert lesen. Als frauenliebende Frau an der Seite ihrer langjährigen Lebenspartnerin Olly von Roeder (1886–1963), die in Danielczyks Studie mit typischen (und heteronormativ geprägten) Klischees wie „keine schöne Frau, also keine attraktive Frau“ (S. 292), belegt wird, musste sich Claire Waldoff während der Zeit des Nationalsozialismus aus der Öffentlichkeit zurückziehen. Vor dem Hintergrund des von Magnus Hirschfeld vertretenen Konzepts eines „Dritten Geschlechts“ ist auch das von Marcellus Schiffer getextete und von Spoliansky komponierte Chanson „War ein Maskulinum und ein Femininum“, in dem die Überschreitung der jeweiligen Geschlechtergrenzen bis hin zu einem kom-

pletten Rollentausch problematisiert werden, interessant.

Zu wenig thematisiert wird auch die Frage, wie das Künstlerpaar Margo Lion und Marcellus Schiffer in den Zeitgeist einzuordnen wäre und wie beide sich gegenseitig beeinflusst haben könnten. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass die Texte der Chansons, die in der Regel von Lions Lebenspartner Marcellus Schiffer verfasst wurden, zu stark auf den Fokus der Imageanalyse reduziert und dadurch der charismatischen Persönlichkeit Lions gelegentlich einfach einverleibt werden (z. B. S. 83–87). Die Rolle ihres Lebenspartners, der ihr die Texte quasi auf den Leib geschrieben hat, wird über der in ein manchmal allzu grelles Rampenlicht gestellten Diva nicht thematisiert, und seine Tagebuchaufzeichnungen werden sogar als für die Fragestellung der Arbeit „nur von begrenztem Wert“ eingeschätzt (S. 27, Anm. 47).

Die Intention der Autorin, die musikalische Gestaltung „auch im Hinblick auf ihre Funktion für die Imagekonstruktion“ (S. 136) zu analysieren, funktioniert aufgrund der Schwächen in der musikalischen Analyse, die sich leider durch alle Beispiele durchziehen, also nur bedingt. Anhand der Analyse einer Aufnahme Lions des Chansons „Die Linie der Mode“ von 1976 (in Ermangelung verfügbarer älterer Aufnahmen) zeigt Danielczyk immerhin, dass „die tongetreue Wiedergabe des Notentextes allein vom Klavier, nicht von Lion, übernommen wird“ (S. 149). Für dieses Verfahren spielt die Verdopplung der Melodie im Begleitsatz eine zentrale Rolle, da das durchgehende Vorhandensein der Melodie der jeweiligen Diseuse die Freiheit lässt, diese Melodie in der einen Strophe ausdrucksstark zu deklamieren und in einer anderen zumindest in Teilen auszusingen. Dieser Spielraum ermöglicht einer Schauspielerin oder Sängerin immer wieder aufs Neue, ihre jeweils eigenen stimmlichen und darstellerischen Qualitäten zu zeigen. Hier agiert Lion ganz im Sinne der Defini-

tion von Yvette Guilbert, welche die Kunst der Diseuse als „Schauspielkunst im Dienste einer Sängerin ohne Stimme, die es jedoch vermag, ein Orchester oder das begleitende Klavier an ihrer Statt ‚singen‘ zu lassen“ (S. 141), bezeichnet. Interessant wäre vor diesem Hintergrund – Verfügbarkeit entsprechender Aufnahmen vorausgesetzt –, wie groß die Variationsbreite einer einzelnen Diseuse innerhalb einzelner Strophen desselben Chansons, aber auch innerhalb verschiedener Aufnahmen der gleichen Person aus verschiedenen Zeiten sein könnte.

Ein weiteres Problem ist die schwierige Quellenlage der analysierten Chansons, die auch durch die historischen Umstände der durch den Nationalsozialismus zerstörten Weimarer Kultur und der vielen ins Exil getriebenen Kulturschaffenden der Zeit bedingt ist. Da der Autorin eine Aufnahme aus den 1920er Jahren nicht vorlag, greift ihre Analyse der „Linie der Mode“ auf eine Aufnahme von 1976 mit Ursula Harnisch am Klavier zurück (S. 148). Vermutlich basiert ihre im Anhang präsentierte Edition (S. 310–311) auf dieser Aufnahme, aber die dafür genutzten Quellen werden nicht transparent gemacht. Beim Nachhören stellen sich darüber hinaus mehrere Ungenauigkeiten heraus (der nicht als solcher erkannte Oktavsprung in der Oberstimme des Klaviers von Takt 15 auf 16 sei hier exemplarisch genannt). So vermögen die von Danielczyk selbst erstellten Editionen der beiden im Detail analysierten Chansons (S. 310–314) aus editionsphilologischer Sicht nicht zu überzeugen; die Schwierigkeiten dieser Notenbeispiele verweisen damit aber auch auf eine generelle Problematik der professionellen Edition solcher Kabarettrevuen und Chansons, der sich die Musikwissenschaft bislang noch zu wenig gewidmet hat.

Das besondere Verdienst der Arbeit liegt in anderen Bereichen: So ist die Materialsammlung aus chronologisch sortierten Rezensionen im Rahmen der Themen- und Werteanalyse eine wahre Fundgrube von At-

tribuierungen an Margo Lion (S. 318–403). Im Zeitraum von 1923, dem Jahr des Durchbruchs der Lion, bis zum Jahr 1932, in dem sich ihr Partner Marcellus Schiffer das Leben nahm, stellt Danielczyk das Ergebnis ihrer Auswertung von 300 Rezensionen aus ausgewählten Zeitungen und Illustrierten, von ausgewählten Kabarettkritikern wie Max Herrmann-Neiße (1886–1941) und „aus den gesammelten Zeitungsausschnitten der Sammlung Marcellus Schiffer/Margo Lion im Archiv der darstellenden Künste in der Akademie der Künste Berlin“ (S. 111–112), zusammen.

Aus diesen zeitgenössischen Sichtweisen heraus weist Danielczyk Margo Lion „das Image der grotesken Neuen Frau“ (S. 67) zu. Durch eine Themen- und Werteanalyse zur Erfassung des Fremdimages der Diseuse, die den methodischen Kern der Arbeit bildet (S. 110–130), weist die Autorin der 1932 nach Paris zurückgegangenen Margo Lion aufgrund seiner häufigen Nennung das charakterisierende Attribut „grotesk“ zu und ordnet das Groteske in den Zeitgeist der Weimarer Republik ein, indem sie dem Gebrauch des Wortes in der Literatur, zum Beispiel bei Thomas Mann, nachspürt. Wenn Mann das Groteske als „den eigentlichen antibürgerlichen Stil“ (S. 87) bezeichnet, wird verständlich, dass Lion durch ihr Auftreten ihrem Publikum, dem Bürgertum und den aufstrebenden, von Siegfried Kracauer Ende der 1920er Jahre porträtierten Angestellten der Mittelschicht (S. 84) immer wieder den Spiegel vorgehalten hat.

Entsprechend dem zirkulären Analyseprozess (S. 62–65), wird auf dieses „Image der grotesken Neuen Frau“ immer wieder eingegangen, aber über der Fülle an Details und nicht immer organisch in die Argumentation eingefügten Konzepten aus Soziologie, Poststrukturalismus oder Popmusikforschung leidet die Prägnanz des Konzepts. Verständlich wird das Prinzip „der im Verlauf der Chansons stattfindenden Brechung von Idealbildern zu ihren grotesk-verzerrten

Spiegelbildern“ (S. 141) sowie das „Spiel mit Brüchen, die sowohl innerhalb der Chanson-Protagonistin passieren als auch durch Lions Bühnen-Personae dargestellt werden.“ (S. 259) So habe Lion den Weiblichkeitstyp der Neuen Frau aufgegriffen, „um diesen dann mithilfe ihrer Bühnen-Persona in seiner Brüchigkeit grotesk zu dekonstruieren“ (S. 289).

Erst im Vergleich von Lion und Ebinger am Ende der Studie wird deutlich, wie stark ihr jeweiliges Image auch vom dargestellten Klassenunterschied und dem ihrer unterschiedlichen Zielgruppen – des Bürgertums und der aufstrebenden Angestellten bei Lion und dem Proletariat aus den Berliner Hinterhöfen bei Ebinger (S. 266–267) – abhängt. Hätte Blandine Ebinger mit ihrem Image des armen Mädchens die Zeile gesungen „Man weiß nicht – ist es der Hungertod? Oder die neueste Linie der Mode?“ (S. 147), wäre die in dem Chanson ebenfalls angelegte Sozialkritik von der Autorin vermutlich nicht übersehen worden (S. 146–158).

Für eine Dissertation bezieht diese Studie eine beachtliche Spannweite an Themenfeldern und interdisziplinären Ansätzen ein, erliegt jedoch insgesamt allzu oft der Gefahr, sich im Dickicht dieser vielfältigen Methoden zu verlieren. Die Argumentation der äußerst materialreichen Arbeit leidet immer wieder an der Fülle an Details wie auch den gelegentlich eklektisch wirkenden Zitaten aus den verschiedensten Forschungsrichtungen; eine gründliche Überarbeitung vor der Buchfassung hätte der Dissertation sehr gut getan, so wie auch das Einfügen eines Personenregisters hilfreich gewesen wäre.

Letztlich scheinen so viele Faktoren „unmittelbar Einfluss auf Lions Imagekonstruktion“ (S. 219) gehabt zu haben, dass im Laufe der Lektüre immer stärkere Zweifel an der Plausibilität dieser Argumentation aufkommen. Naheliegender ist, dass gerade die Momente, in denen eine Solistin oder ein Solist einzeln in Szene gesetzt wird, der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit besonders

entgegenkommen und ihr im Kontext vieler wechselnder Einzelbilder mit vielen Ensembleszenen die Möglichkeit zur Profilierung als Star geben. Auf die Brautszene mit den acht Girls mag diese These der Inszenierung Lions als Star also durchaus zutreffen (S. 238, Abb. 29). Jedoch bleibt über der manchmal fast etwas überpointierten Fokussierung auf Margo Lion die Frage offen, wie das Zusammenspiel vieler charismatischer Einzelpersonlichkeiten in einer Revue – im Trio mit Margo Lion unter anderem auch Oskar Karlweis und Marlene Dietrich in der *Ménage à trois* (S. 215, Abb. 25 und 26) – methodisch gefasst werden soll; in den abgebildeten Ensembleszenen (zum Beispiel S. 203, Abbildung 21 und 22) scheint ja gerade nicht die immer wieder von Danielczyk beschworene „Imagekonstitution von Lion“ (S. 184) im Vordergrund zu stehen. So bleiben auch nach gründlicher Lektüre viele Fragen offen, aber vielleicht kann dies auch als Verdienst der Autorin verbucht werden, solche weiterführenden Fragen aufgeworfen und auch auf die Relevanz weiterer Vergleichsstudien hingewiesen zu haben (S. 291–293). So bleibt zu hoffen, dass die Fülle an präsentierendem Material weitere Studien anregen möge und damit auch weiterhin dazu beitragen könnte, „über den bisher gesteckten Forschungsrahmen vorrangiger Textanalyse und anekdotischer Erzählungen über Diseusen hinauszukommen“ (S. 289).

(September 2018)

Eva M. Maschke

*MATTHIAS KAUFFMANN: Operette im „Dritten Reich“. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945. Neumünster: Von Bockel Verlag 2017. 448 S., Abb., Tab. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 18.)*

*Operette unterm Hakenkreuz* war ein 2007 erschienener, von Wolfgang Schaller herausgegebener Sammelband übertitelt, der sich mit einem Gegenstand beschäftigt hat, der

von der entsprechend spezialisierten Forschung lange weitgehend vermieden wurde, nämlich dem „unterhaltenden“ Musiktheater während des Nationalsozialismus. An diesen Sammelband schließt Matthias Kauffmann mit seiner von Jens Malte Fischer betreuten und nun bei von Bockel publizierten Dissertation *Operette im „Dritten Reich“* an. Seinem Thema lässt Kauffmann dabei erfreulicherweise eine eingehende Behandlung angedeihen und vertieft damit die Auseinandersetzung mit Aspekten, die davor nur angerissen werden konnten.

Grundsätzlich ist seine Arbeit dreigeteilt und folgt dabei der Leitfrage, inwieweit die Operette „politisch wirkte und funktionalisiert werden konnte“. Nach einer Einleitung, die die (nicht unbedingt nötige) Problematik einer Gattungsklassifikation der Operette bzw. die Diskussion um eine „authentische“ und „nicht-authentische“ Operette rekapituliert, folgt ein erster Hauptteil zum Diskurs des Dritten Reichs über die Gattung. Kauffmann zeichnet hier das Unbehagen der Nationalsozialisten gegenüber der Subversion und Frivolität der Operette nach, die im Wesentlichen auf ihre jüdischen Autoren zurückgeführt wurden. Dies gipfelte in der Deklaration der Gattung als „undeutsch“ und zog Forderungen nach ästhetischen wie personellen „Säuberungen“ der Operette nach sich.

Die Darstellung der Theoretisierung und Dramatisierung dieser Forderungen bildet dann, nach einem Exkurs zu Eduard Künneke als Beispiel des Wechselspiels aus „Gesinnung und Vereinnahmung“, den zweiten Hauptteil und damit den Kern der Studie. Er ist von besonderem Interesse, insofern Kauffmann analysiert, wie versucht wurde, spezifische Topoi nationalsozialistischer Ideologie wie die „Volksgemeinschaft“ oder das „Führerprinzip“ in Einklang mit etablierten Handlungs-Schemata der Operette zu bringen. Darin lag letztlich auch das Scheitern einer „deutschen Operette“ im Sinne des Nationalsozialismus begründet, da sich die