

Paradigmen der Gattung gegen eine solche pathetische Aufladung sperrten. Von Kitsch und Tod, dem immer wieder zitierten Begriffspaar, mit dem Saul Friedländer die Ästhetik des Dritten Reichs umrissen hat, blieb in der Operette zwischen 1933 und 1945 daher nur Kitsch.

Nach diesen Ausführungen folgt ein Exkurs zur Filmoperette, mit der auf die – im Gegensatz zu ihrer theatralischen Manifestation weitaus erfolgreichere – Verwirklichung der Operette im propagandistischen Leitmedium des Nationalsozialismus verwiesen wird. Angesichts eines vorliegenden Standardwerks zum Thema, Michael Wedels *Der deutsche Musikfilm*, hätte der knappe Abschnitt allerdings entfallen oder differenzierend gestaltet werden können. Die Tatsache, dass vornehmliche Operettenkomponisten des Dritten Reichs wie Nico Dostal oder Rudolf Kattnigg auch Filmmusik schrieben (letzterer für explizite „Kulturfilme“), würde etwa eine vergleichende Untersuchung nahelegen.

Jedenfalls wird Operette im „Dritten Reich“ durch ein drittes Großkapitel beschlossen, das auf „theaterpraktische Konsequenzen“ eingeht. Am Beispiel des Berliner Metropoltheaters und des Münchner Staatstheaters am Gärtnerplatz verfolgt Kauffmann die (oft von „tagespolitischem Pragmatismus“ getragene) Umsetzung ideologischer Direktiven, aber auch konkreter Weisungen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kauffmann mit seiner Dissertation einen materialreichen Beitrag – hinzuweisen ist auf den umfangreichen Anhang – nicht nur zur Operettengeschichte, sondern auch zur Erforschung der widerspruchreichen Medialität des Dritten Reichs geleistet hat. Eine ebenso minutiöse Studie der musikalischen Dimension der Operette unter dem Nationalsozialismus wäre zweifellos lohnend.

(April 2018)

Stefan Schmidl

*The Role of Music in European Integration. Conciliating Eurocentrism and Multiculturalism. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017. VI, 257 S., Abb. (Discourses on Intellectual Europe. Volume 2.)*

Die Beiträge des von Albrecht Riethmüller herausgegebenen Sammelbands betrachten aus verschiedenen Perspektiven die Rolle der Musik im europäischen Integrationsprozess seit dem Zweiten Weltkrieg. Der Blick auf die Musik umspannt dabei ein weites Feld gegenwärtiger musikalischer Stile, Genres und Praktiken. Nicht steht hierbei „abendländische“ oder „westliche“ Musik im Mittelpunkt, sondern die Musik in ihren lokalen, regionalen und nationalen Ausprägungen und Spannungsverhältnissen im politisch und geographisch definierten Raum Europa. Eine zunächst musikwissenschaftliche Problemstellung ist hier zwangsläufig mit dem Bereich des Politischen verwoben, wenn etwa Fragen nach der Möglichkeit einer musikalischen Identität Europas vor dem Hintergrund einer faktischen kulturellen Pluralität diskutiert werden. „A topic such as music and European integration“, worauf Riethmüller einleitend verweist, „does not merely require expertise in a certain field [wie der Musikwissenschaft] but also the consciousness of what Aristotle called ‘Zoon Politikon’ – the citizen as a social animal. Beyond being experts in the field, each of us should also feel responsibility in a political space“ (S. 3).

Ausgangspunkt des Bandes war ein Workshop, der im März 2014 in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand und von All European Academies (ALLEA), der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin organisiert wurde. Der Band dokumentiert die Diskussion dieses Workshops (*Music in Europe Today – A Dialogue*), ergänzt um Einzelbeiträge, die den Fokus auf Aspekte der Gesprächsthemen richten und

diese vertiefen, sowie um einen materialreichen Appendix, der thematisch einschlägige Dokumente und Quellen gebündelt zugänglich macht.

An der Diskussion, auf die hier lediglich einige Schlaglichter geworfen werden können, nahmen – neben dem Herausgeber – Thomas Betzwieser, Federico Celestini, John Deathridge, Frank Hentschel, Lawrence Kramer, Helga de la Motte-Haber, Siegfried Oechsle, Mario Vieira de Carvalho sowie Frédéric Döhl, Matthias Johannsen, Franziska Kollinger und Julia H. Schröder teil. De la Motte-Haber lenkt den Blick gleich zu Beginn auf die Frage nach der Relevanz von Musik für eine kulturelle Identität Europas – eine Frage, die zugleich die Überlegung impliziert, inwiefern überhaupt von der Existenz einer gemeinsamen europäischen Kulturidentität gesprochen werden könne. Nach ihrer Ansicht gebe es eine solche nicht (S. 7). Abgesehen von einem kleinen, aber wichtigen Bereich gemeinsamer Werte könne daher die kulturelle Identität Europas nur multikulturell verstanden werden (S. 11); und etwa mit Blick auf die zeitgenössische Musik könne kaum von einem einheitlichen Stil gesprochen werden (S. 8).

Diese Diversität kennzeichnet musikalische Traditionen und nationale Erzählungen der Musikgeschichte gleichermaßen, wie sie sich in Lehrbüchern niederschlagen, worauf Federico Celestini verweist. Zudem gebe es nationale Musikgeschichten, die jedoch nicht als solche deklariert würden. So suggeriere etwa der Titel von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* eine internationale Perspektive, diese werde aber zu weiten Teilen nicht eingelöst. Celestini plädiert dagegen für eine Form der Musikhistoriographie, die nationale und europäische Musik im Kontext globaler Prozesse und Transformationen begreift (S. 65). Die Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmer verweisen vielfach nicht nur auf die Fragwürdigkeit der Konstruktion von nationalen Musiktraditionen, sondern auch auf die einer europäischen Musiktradi-

tion; so fragt etwa Frank Hentschel mit Blick auf Quellen der Antike, die in der arabischen und islamischen Kultur ebenso einflussreich waren wie in Europa: „So the question is: when do we have a set of sources, concepts, or ideas that constitute Europe, and how can they constitute Europe if they were received from Arabic cultures where they were just as important.“ (S. 14)

Die oben angedeutete politische Dimension des Themas tritt vor allem in den Anmerkungen von Mário Vieira de Carvalho (*Folklorism vs. Globalism, Eurocentrism vs. World Music*) hervor. Er erinnert an die *Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen* der UNESCO von 2005, die der Marktliberalisierung im Bereich der Kultur entgegenwirken sollte. De Carvalho fordert, die musikalische Vielfalt in Europa als Grundvoraussetzung für die Verbindung zwischen Musik und europäischer Integration ebenso zu schützen und zu fördern wie das gemeinsame europäische musikalische Erbe (S. 74). Entscheidend seien hierbei institutionelle Netzwerke: „By speaking of a common European musical heritage or a European musical identity, we should put the accent on these institutional networks. Cultural policies play a decisive role. [...] Public policies regarding music should give priority to consolidation and expansion of structures of artistic employment rooted locally, while promoting the exchange of experiences and mobility.“ (S. 75)

Die Einzelbeiträge, die sich an die Diskussion anschließen, greifen einige ihrer Aspekte auf und vertiefen sie. So widmet sich Beate Angelika Kraus der Rezeption von Beethovens 9. Sinfonie, Matthias Brzoska konzentriert sich gemeinsam mit Louise Bernard de Raymond auf die Musiker Ausbildung in Deutschland und Frankreich, und Thomas Betzwieser geht der Entstehung der Europa-Hymnen nach: „Das Ergebnis – die Verwendung der ersten acht Takte des instrumentalen Te-Deum-Vorspiels [von Marc-Antoine Charpentier] als Eurovisionsfanfare – stellt

eine singuläre mediale Verschränkung von Musik und Symbol dar.“ (S. 147) Der Beitrag von Saskia Jaszoltowski *Alternative Identitäten und popkulturelle Integration auf der Bühne des Eurovision Song Contest* verdeutlicht, wie sehr Musik sich einer eindeutigen, genuin europäischen oder vorrangig nationalen Zuordnung entzieht. Zwar kolportierten die Gesangsbeiträge des Eurovision Song Contest die Idee eines „offenen Europas: Durch die Auftritte der konkurrierenden Vertreter des jeweiligen Staates scheint über die internationale Sprache der Popmusik ein Gemeinschaftsgefühl kommuniziert und scheinen Identitäten etabliert zu werden“ (S. 189). Doch letztlich basiere „das alljährliche Spektakel auf der emotionalen Wirkung von Popmusik“ (S. 194), weshalb Wettbewerbsteilnehmerinnen und -teilnehmer „weniger Teil der konstruierten Identität einer Nation als vielmehr Sprachrohr eines nationenübergreifenden – mittlerweile weltweiten – Fernsehpublikums zu sein“ scheinen (S. 198).

Der Sammelband liefert aufgrund seiner Materialfülle und der Vielfalt der Themen und Problemstellungen, die von den Autorinnen und Autoren sowie Diskussionsteilnehmerinnen und -teilnehmern angesprochen werden, einen fundierten Einblick in das Spannungsgefüge der Musik zwischen nationalen Traditionen und politischen Forderungen innerhalb europäischer und internationaler kultureller Verflechtungen.

(Oktober 2018)

Andreas Domann

MAGDALENA ZORN: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus „LICHT“ (1977–2003). Hofheim: Wolke Verlag 2016. 356 S., Abb., Nbsp.*

Die verbreitete Vorstellung von Karlheinz Stockhausens knapp 30-stündigem LICHT-Zyklus als gigantomanisches Konkurrenzunternehmen zu Wagners *Ring*-Tetralogie – eine

Analogie, die Anhänger des Komponisten als Trivialisierung und seine Verächter als Anmaßung empfinden – ist, wie Magdalena Zorn bereits zu Beginn ihrer Münchener Dissertation betont, zu weiten Teilen eine Konstruktion der um greifbare Zuordnungen bemühten Kritiker. Mit der Konstatierung eines bloßen Missverständnisses möchte sich Zorn – obwohl sie die seit der Rezeptionsästhetik virulent gewordenen Fragen nach der Adäquatheit und Werkinhärenz eines „Misreading“ peinlich vermeidet – freilich nicht begnügen und folgt Stockhausens im Wesentlichen auktorial interpretierten „musikalisch-theologischen Ideen“ innerhalb eines kultur- und kompositionsgeschichtlichen Panoramas des späten 19. und 20. Jahrhunderts „auf Umwegen unterwegs zu Wagner“. Im Mittelpunkt ihrer Studie stehen dabei zwei plausibel gewählte Analyseschwerpunkte, die die Herausforderung Wagner, gefiltert durch ihre eigenen, sich zum Teil ostentativ von dessen Werken und Überzeugungen distanzierenden Konzeptionen, subkutan an Stockhausen weiterreichen. Die selektive Lektüre von Thomas Manns *Faustus*-Roman und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* ermöglicht dem jungen Komponisten zunächst eine teleologische (und theologische) Integration des seriell-mathematischen Komponierens in den Kanon der „deutschen Musik“. Stockhausens Katholizismus, der, wie aus einem zentralen Brief an Karel Goeyvaerts vom 5. November 1951 deutlich wird, allmählich in Widerspruch zu den protestantischen Helden Leverkühn und Knecht gerät, tut sich allerdings leichter mit Beziehungen zu *Tristan* und *Parzifal* eröffnenden Traditionen, die ihm seine französisch geprägten Lehrer vermitteln. Sowohl von der „[Verschmelzung der] kulturgeschichtlichen Horizonte von Mittelalter und Moderne“ (S. 164) in den Oratorien Frank Martins (*Le vin herbe*, *Golgotha*, *Mystère de la passion*) wie auch der sphärenharmonisch-theologisch grundierten Ordnung von Klängen und Farbwerten durch Olivier Messiaen und seinem „cinephilen Musiktheater“ span-