

kante Unwucht, als Deutschland seine geplanten Austauschveranstaltungen zunächst zurückstellte. Mit dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 veränderte sich die binationale Rivalität ein weiteres Mal, als Deutschlands militärische Übermacht diplomatisch kompensiert werden musste, um die restaurierte unverbrüchliche Einheit der beiden Achsenmächte zu demonstrieren. Gleichzeitig stellte Mussolini im Zuge von Hitlers Kriegserfolgen dessen Führungsanspruch in einem zukünftigen Europa offen in Frage. Auch jetzt sollte es wieder der (auswärtigen) Musik- und Kulturpolitik zufallen, die Dominanz der jeweiligen Nation aus ihrer Geschichte abzuleiten, was sich mit Italiens fast vollständiger militärischer Niederlage im Winter 1942/43, der Vernichtung der 6. Armee der Wehrmacht bei Stalingrad und endgültig mit Mussolinis Sturz im Sommer 1943 als propagandistisch kaschiertes Wunschdenken selbst entlarvte.

Obgleich von einer Rezension üblicherweise zu erwarten wäre, auch kritische Anmerkungen anzubringen, ist der vorliegenden Studie dank ihrer Korrektorsorgfalt, des sensiblen Argumentationsstils des Autors, seiner immensen Quellenarbeit und der ausführlichen Berücksichtigung von Sekundärliteratur und relevanter Kontexte insbesondere der zeitgeschichtlichen Forschung nichts hinzuzufügen. Auch der mögliche Vorwurf, für seine Studie nur den Bereich der „klassischen Musik“ bearbeitet zu haben, wird von Tobias Reichard überzeugend entkräftet (S. 36), da Unterhaltungsmusik für den offiziellen Kulturaustausch keine große Rolle spielte und daher mit Archivalien nicht abzubilden war.

Resümierend ist nicht allein festzuhalten, wie bereichernd die Lektüre von Tobias Reichards Studie für Leser*innen mit Interesse an deutsch-italienischer Musikgeschichte ist, sondern wie groß der Mehrwert auch für Forschungsansätze ist, die mit Systemvergleichen die besondere Rolle von Musik als politischem Faktor in Diktaturen

nachzeichnen möchten. Die hierfür vorgeschlagene „Arbeitsdefinition für (auswärtige) Musikpolitik“ (S. 35) erweist sich dabei als pragmatisch und hilfreich, indem sie „alle politischen Maßnahmen“ bündelt, „die der Ermöglichung bzw. Verhinderung sowie der Kontrolle musikalischer Ereignisse (in Bezug auf das Ausland) und ihrer diskursiven Zuschreibungen dienen“. Dass die Qualität der von Tobias Reichard vorgelegten Dissertation vom Institut für Auslandsbeziehungen mit dem Forschungspreis „Auswärtige Kulturpolitik“ für das Jahr 2020 gewürdigt wurde, erscheint aus Sicht des Rezensenten daher mehr als berechtigt.

(August 2021)

Michael Custodis

THOMAS SONNER: Soundtrack der Demokratie. Musik bei staatlichen Zeremonien in der Weimarer und der Berliner Republik. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2021. 533 S., Tab. (Schriftenreihe Studien zur Musikwissenschaft. Band 53.)

Sonner untersucht die Funktionalisierung der Musik innerhalb des Zeremoniells als Repräsentationsakt des Staates. Er folgt Matthew Rileys und Anthony D. Smith' Untersuchungen über Nation und klassische Musik, die Staatsakte als performatives Symbol analysiert haben. Im Staatsakt macht sich der Staat sicht- und erlebbar. Sonner geht – Jürgen Hartmann folgend – davon aus, dass Rituale und Zeremonien abstrakte Staatsideen sinnlich erlebbar machen, sich hier das Selbstverständnis des Staates entäußere. Das Zeremoniell diene auch der Selbstvergewisserung der Gemeinschaft. Für Jürgen Hartmann versinnbildlicht sich der Staat im Zeremoniell ästhetisch. Kleiderordnungen, Rangabzeichen, Marschformationen etc. offenbarten – im Sinne der kalokagathia – das Schöne und Wahre eines harmonisch geordneten Staatswesens. Auf diesen Hypothesen aufbauend, fokussiert sich Sonner konkret auf die Funktionalisie-

nung von Musik im deutschen demokratischen Staatszeremoniell. Er unterstellt Musik emotionale Wirkungen und die nicht zuletzt daraus resultierende Potenz zu kultureller Repräsentation. Dabei setzt er eine Wirkung von Musik als Symbol schlicht als gegeben voraus. Kategorien musikalischer Semiotik und Semantik bleiben auf ihrem – im Hinblick auf die Frage nach dem musikalischen Symbol ja ureigenen – Gebiet leider fast gänzlich ausgespart. Zwar werden im Hinblick auf jenen vermuteten Symbolgehalt einige Erkenntnisse zur neurowissenschaftlichen Sprach-, Emotions- und Musikverarbeitung angerissen, doch diese Erkenntnisse werden nicht diskursiv produktiv. Ähnlich verhält es sich mit Sonners ungenauem Emotionsbegriff (z. B. in der Abgrenzung zum Affekt). Wenn das Staatszeremoniell, wie von Sonner postuliert, als symbolische Politik der Nation in den Kategorien symbolischer Performanz zu deuten ist, wird hier der „performative turn“ der Geisteswissenschaften in den 1990er Jahren nicht ausreichend kritisch gewürdigt. Nicht selten wird auch der „modus operandi“ visuell vermittelter Symbole einfach auf das Semantensystem der Musik übertragen (vgl. S. 41ff.), das letztlich völlig anderen Bedingungen unterliegt.

Auch die Stoßrichtung des Werkes gerät dadurch etwas ins Vage: Will Sonner das Wirken musikalischer Symbole (innerhalb des Staatszeremoniells) theoretisch ausdeuten, oder soll konkret das Selbstverständnis deutscher Nationalstaaten in der Musikauswahl des Staatszeremoniells aufgedeckt werden? Es läuft auf das Letztere hinaus: Dabei gelingt Sonner in seinen Fallbeispielen vom Festakt zur Gedenkfeier, vom Staatsbegräbnis zum Großen Zapfenstreich ein höchst interessanter Einblick in die Amtsstube der Protokollabteilungen von der Weimarer zur Berliner Republik. Im Detail werden Planung, Durchführung und mediale Rezension von Verfassungsfeiern, Festakten zum Tag der Deutschen Einheit seit 1990, Jubi-

läen der Bundeswehr u. ä. analysiert. Die Ambition des Buches scheint weniger in der Theoriebildung oder gar in der politischen Diskussion angelegt, sondern – überspitzt gesagt – fast eine des Feuilletons zu sein. Sonners – klug und kritisch reflektierter – Quellenapparat, der Protokolle und E-Mail-Korrespondenzen mit Behörden, Zeitungsrezensionen und TV-Berichte berücksichtigt, rückt den Text von einer, in der Einführung nur angerissenen, Studie über musikalische Wirkungsforschung im performativen Kontext in Richtung einer deutschen Mentalitätsgeschichte.

Dabei liegt Sonners Schwerpunkt auf der Berliner Republik seit 1990. Er zeigt, dass sich über die Analyse von der Planung des Zeremoniells in den Protokollabteilungen bis zur Rezeption in der Presse, das Selbstverständnis des Staatsapparates bzw. das seiner Repräsentanten abzeichnen kann. Besonders aufschlussreich ist dahingehend das Kapitel über Michael B. Hennings Hymnen-Komposition für den Festakt zum 3. Oktober 1998 in Hannover. Sonner kartographiert im Detail die Diskussion, die sich um Hennings Zitate der DDR-Hymne in Amtsstuben, Parteien und Presse entspann. Eine medial und – v. a. von seiten der CSU – parteipolitisch unterfütterte Grotteske entspann sich. Staats-, Presse- und Parteiorgane argumentierten für das eigene Verständnis von der Nation mit musikalischer Symbolik, bzw. positionierten sich so im anstehenden Wahlkampf.

Sonners historischer Überblick kategorisiert systematisch Gattungen und Charakteristika, Genre und Form von Musik im deutschen (demokratischen) Staatszeremoniell. Letztlich lassen sich Festakte, Ehrenzeremonien und Gedenkfeiern unterscheiden und eine Präferenz von „Klassikern“, v. a. von Märschen und Chormusik, Kunstmusik und Volkslied, konstituieren. Dass in der Bundesrepublik – im Gegensatz zur Weimarer Republik – Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy

Richard Wagner vorgezogen wurden, zeigt ein Geschichtsbewusstsein des „Staates“, das mit symbolischer Wirkkraft von Musik rechnet. Sonner bestätigt so Hartmanns, Rileys und Smiths Hypothesen, dass über die Musik im Zeremoniell eine Nation als eine reale und kontinuierliche Idee authentifiziert werden soll (vgl. S. 41). „Klassiker“ als semantisch aufgeladene Werke sollen nationale Einigkeit und „Schönheit und Harmonie“ des geordneten Staatswesens vermitteln. Letztlich kann sich im musikalisch begleiteten Staatszeremoniell eine – wie Riley und Smith beschrieben haben – „säkulare(n) Religion mit Heilsgedanken“ (S. 44) entäußern.

Wenn von Sonner der zeremonielle Einsatz von „Ensembles wie Sinfonieorchester, große Chöre, Big Bands oder Sinfonische Blasorchester“ im „harmonische(n) Zusammenwirken“ schlicht mit der „Idee einer Demokratie in Einklang“ (S. 450) gebracht wird, kommt aber eine Schwäche der Arbeit zum Vorschein: Sonner blendet Praktiken im Nationalsozialismus und in der DDR fast vollständig aus. Dies muss als Verzicht auf eine diskursive Folie und letztlich als ideologische und logische Verzerrung gewertet werden. Selbst wenn der Fokus der Arbeit auf der Demokratie liegt und die NS-Diktatur ex negativo zumindest partiell in der kurzen Analyse der Gedenktage der Opfer des Nationalsozialismus aufscheint, wird durch das Ausblenden des Zeremoniells in NS- und DDR-Zeit eine Kontinuität zwischen Weimarer Republik, BRD und Berliner Republik konstruiert, die – zumindest im Hinblick auf das Selbstverständnis der Nation – diskussionswürdig sein dürfte. So zeichnet Sonners Geschichte des Großen Zapfenstreichs eine ungebrochen demokratische Kontinuität Deutschlands, die zumindest im Hinblick auf die Bundeswehr und ihre Bezüge zur Wehrmacht mehr als fragwürdig sein dürfte. Logisch unschlüssig ist es, in der Geschichte des Zapfenstreichs zwar ausführlich im – definitiv nicht-demo-

kratischen – Kaiserreich zu verharren, dem Nationalsozialismus aber nur drei Zeilen und der DDR drei von sechzig Seiten einzuräumen. Man kann Sonner dabei keinesfalls irgendeine Art von Agenda unterstellen. Doch gibt er durch diese gewissermaßen ahistorischen Entscheidungen freiwillig diskursive Handwerkszeuge aus der Hand.

Dennoch macht Sonner wichtige Aspekte seines Forschungsgegenstandes aus dem riesigen wissenschaftlichen Apparat über Musik und Macht produktiv. Da er jede normative Autonomieästhetik im Kontext funktionaler Musik aufgibt, kann er musikalische Wirkungen in der Kontextualisierung (vgl. S. 31), also konkret in jenen Feldern der symbolischen Macht, die durch Artefakte und Performanzen gestaltet werden, schlüssig darlegen. Sonner zeigt – vor allem aufgrund kluger Quellenausdeutung –, wie Musik als Kommunikation und gesellschaftliche Praxis im Staatszeremoniell wirkmächtig wird. Dass für weitere Erkundungen auch Filmmusikforschung, oral history, Performanzstudien, Sound Studies oder Semiotik hilfreiche Mittel sein können, gibt Sonners Arbeit als Anregung mit.

(August 2021)

Konstantin Jahm

REINER KONTRESSOWITZ: Friedrich Goldmann – der Weg zur „5. Sinfonie“. Essay I, Essay II, Essay III – Klangszene I, Klangszene II, Klangszene III. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 144 S.

Das äußere Erscheinungsbild des neuen Buches hinterlässt von der ästhetischen Gestaltung her einen angenehmen Eindruck, der beim Aufschlagen noch durch die gute Lesbarkeit bezüglich Schriftgröße und Zeilendurchschuss bestätigt wird. Die Tuschezeichnung *Philosophisches Gespräch* von Frank Dittrich (S. 2) zielt in gewissem Sinne wohl auf Goldmanns Neigung zur soziologischen wie philosophischen Literatur. Das Gedankengut von Theodor W. Adorno, Jür-