

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 – Klangszenen I, Klangszenen II, Klangszenen 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-

gen Habermas, Richard Rorty und Niklas Luhmann verursachten seine schöpferische Unruhe, wobei er deren Werke stets mit kritischer Distanz rezipierte.

Goldmann hat es sich niemals leicht gemacht, eine Komposition anzulegen. Er hat eine solche Arbeit nicht mit lockerer Hand niedergeschrieben, schon gar nicht um seines Lebensunterhaltes willen, sondern sein jeweiliges Vorhaben tief eingebettet in außermusikalische Betrachtungen und nicht zuletzt in Beobachtungen gesellschaftlich relevanter Vorgänge. Darüber berichtet Reiner Kontressowitz in subtiler Weise und spürt dem Atem nach, den der Komponist seinen Werken eingehaucht hat. Es geht neben einleitenden biographischen Anmerkungen vorrangig um zwei Werkgruppen, die nahezu das gesamte Hauptwerk Friedrich Goldmanns umspannen: die drei *Essays* aus den frühen Jahren zwischen 1963 (dem Opus 1) und 1971 mit dem ersten Auftragswerk für Orchester sowie die drei *Klangszene*n aus den späteren Jahren zwischen 1990 und 2003.

Mittlerweile ist es das dritte Buch des Autors über diesen Komponisten – nach den *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann* (2014) und den *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann* (2020) und ist mit der gleichen Intensität geschrieben, wie die beiden ersten. Kontressowitz ist bestens dazu berufen, eine solche Arbeit auf sich zu nehmen, schöpft er doch aus zahlreichen persönlichen Begegnungen und direkten Einblicken in Goldmanns Schaffensprozess durch seine frühere Tätigkeit als Lektor für zeitgenössische Musik u. a. im Verlag Peters, der die meisten Werke Goldmanns veröffentlicht hat. Und ebenso wie im vorangegangenen Band beindruckt die geglückte Darstellung von Lebensabschnitten und -umständen, von wohlüberlegter kompositorischer Arbeit, Eigen- und Fremddäuerungen, philosophischen und außermusikalischen Erkenntnissen und alles unter der Prä-

misse, mit besonderer Sorgfalt die schwierige analytische Auswertung vorzunehmen. Es ist geradezu ein Schulbeispiel für eine praxisorientierte Herangehensweise an die Kompositionsvorlage. Auch wenn sich die zu beschreibende Materie als äußerst kompliziert und sperrig erweist, hat es der Autor doch verstanden, sie in einem gut formulierten Text und in einer allenthalben verständlichen Sprache zu beschreiben. Und so mag man herauslesen, dass Goldmann – ein durchaus streitbarer Zeitgenosse – mit seinen Kompositionen nicht unbedingt gefallen wollte, sondern etwas sagen wollte und auch zu sagen hatte und vor allem Wert darauf legte, verstanden zu werden. Und die Triebkraft dafür fand er in seinem gesellschaftlichen Umfeld, das kritisch zu hinterfragen ihm wichtig war. So nimmt es denn nicht Wunder, dass er Fragen aufwarf und Antworten suchte und dies in einer handwerklich ausgereiften, höchst artifiziellen Kompositionsweise umzusetzen verstand, wo beispielsweise die „klangliche Darstellung von Massenerignissen“ (Tonmassen und Klangmassen) ihren Platz findet, ähnlich einer Demonstration für eine bestimmte Sache: Einigkeit, aber auch ein Durcheinander. Oder – wie in den *Klangszene*n – wo Goldmann „Klänge und Geräusche“ inszeniert und „Klang-Räume werden und wachsen“. Kontressowitz geht mit viel Geschick solchen Spuren nach, und das macht zum Großteil den Wert der vorliegenden Arbeit aus.

Der Buchtitel heißt explizit *Der Weg zur 5. Sinfonie*, so als sei es Goldmanns wichtigstes Bestreben gewesen, eine weitere Sinfonie seinem Œuvre hinzuzufügen oder vielleicht sogar die Sinfonie als das Nonplusultra zu verstehen. Tatsächlich hat sich der Komponist mit dem Gedanken getragen, wie ein nach seinem Tode aufgefundenes Konzept belegt, aus den drei *Klangszene*n ein neues Ganzes zu schaffen, dann allerdings in Verbindung mit vokalen Anteilen, um mit dem gesungenen Wort zusammen seinen An-

spruch, sich verständlich zu machen, neu zu formulieren und viel stärker zu verdeutlichen, was ihn geistig bewegt als es die Musik allein vermag. Und doch hatte sich Goldmann mit der tradierten Gattung Sonate oder Sinfonie einerseits immer schwer getan, andererseits stets als Herausforderung betrachtet, sich besonders mit der Tradition auseinanderzusetzen und den Anspruch der Gattung durchaus ernst zu nehmen. So ist Goldmann einen selbstauferlegten, immens steinigen Weg gegangen, als er versuchte, das „konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen“, auch wenn er, wie er selbst betonte, nicht „im überlieferten Sinne als Sinfoniker“ gelten wollte. Kontressowitz belegt im zweiten Band seiner Goldmann-Monographien (*Annäherungen II*) die Auseinandersetzung des Komponisten um die Möglichkeiten einer eigenwilligen Ausdeutung der Sonatenform. Insofern ist es wirklich zu bedauern, dass wir die Endfassung seiner konzipierten *5. Sinfonie* nicht mehr erleben durften.

Und so sprechen wir über ein Buch, das sich ebenso Fachleuten, speziell aus dem lehrenden als auch dem lernenden Bereich, durchaus auch Konzertdramaturgen, wie auch interessierten Laien anbietet und – wie beide vorangegangenen Bände – einen wichtigen Versuch darstellt, musikalische Vorgänge in Sprache zu bringen.

Gratulation dem Autor und dem Verleger des gut gestalteten Bandes in übersichtlicher Gliederung. Möge diese Arbeit andere Autoren anregen, derart tiefgründig über die Kompositionskunst und deren Schöpfer zu schreiben.

(Juni 2021)

Klaus Burmeister

*ROBERT RABENALT: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 420 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Für seine tiefgreifende theoretische Arbeit zur dramaturgischen Anlage und Wirkungsweise von Filmmusik geht Rabenalt mit vermeintlich gesetzten Begrifflichkeiten – nicht nur der Filmmusikforschung – kritisch ins Gericht, um überhaupt über adäquates Handwerkszeug verfügen zu können. Ein Wust an inkonsistenten Terminologien und unklaren Definitionen durchzieht die Nomenklatur von Filmmusikforschung, Dramaturgie und den Spekulationen über die Wirkung von Musik in der Emotionsforschung. Im Bezug auf die Filmmusikforschung übernimmt Rabenalt die längst überfällige Aufgabe, die unsägliche, aber allgegenwärtige Unterscheidung von „diegetischer“ und „nicht-diegetischer“ Musik, bzw. den Begriff der Diegese an sich, intensiver Kritik zu unterziehen. Höchst konstruktiv erweist sich auch Rabenalts Ablehnung der in der Filmmusikliteratur weit verbreiteten Funktionskataloge, die meist mit einer unhaltbaren zielgerichteten Funktionalität der Musik rechnen bzw. auf ein simples Reiz-Reaktions-Schema vertrauen. In ihrer Normativität erschweren sie die Erkenntnis von der „mehrfache(n) Wirksamkeit“ (S. 342) der Musik im Film. Grundlegend diskutiert Rabenalt Autonomieästhetik und Programmmusik und hebt die Bedeutung von musikalischen Topoi (vgl. S. 201ff.) hervor, die für die Filmmusikforschung konstitutiv sein dürften.

Für die eigene Theoriebildung operiert Rabenalt mit diversen exakt definierten Begriffspaaren. Er unterscheidet grundlegend zwischen Fabel und Sujet. Im Hinblick auf die Kategorisierung der auditiven Ebene entscheidet er sich für ein verblüffend simples aber konsistentes Begriffspaar von erster und zweiter auditiver Ebene, die er dann in den