

witz' Schriften oder aber Texte, die für diesen vorbildlich waren, etwa von Mahler oder über Toscanini, direkt in dieses analytische Kapitel ein und weitet damit den Blick auf die Interpretationsgeschichte Beethovens im 20. Jahrhundert. So belegt „*Les Maestri et leur maîtrise*“ Leibowitz' historisch begründetes, bisweilen geschichtsphilosophisches Denken, und konkret die Referenz zum Komponisten und Dirigenten Richard Wagner, in dem er den „premier chef d'orchestre véritable“ (S. 176f.) sieht. Diesem Vorbild folgt Leibowitz auch in der herausgehobenen Bedeutung von Beethovens Œuvre sowie in der Aufmerksamkeit für die Tempogestaltung. Für letztere war Leibowitz' Zusammenarbeit mit Rudolf Kolisch zu Beethovens Violinkonzert modellbildend, die in der Einspielung des Konzerts 1964 mündete. Glaser stellt diese im Folgekapitel zu Leibowitz' Rolle im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule dar (S. 308f.). Hingegen stellt er den analytischen Kapiteln zwei weitere voran, die die durch die ersten Monographien (u. a. Meine 2000) geleistete Einordnung Leibowitz' in die Pariser Zwischen- und Nachkriegszeit ausdifferenziert. Darin bereichern besonders die Interpretationstheorien der Zeitgenossen Boris de Schloezer und Gisèle Brelet die Kontextualisierung.

Der Titel von Glasers Studie zielt auf die zentrale Aufsatzsammlung von Leibowitz' „*Le Compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*“ ab (erstmalig 1971 publiziert, wiederum anspielend auf Antonin Artauds „*Le théâtre et son double*“ von 1938). Er scheint treffend gewählt, da sich die Annäherung an die Beziehung zwischen dem Interpreten Leibowitz und dem musikalischen Werk als einem ebenso bestim-menden wie flüchtigen Phänomen, wie ein roter Faden durch die Studie zieht. In der nicht immer klaren Diktion und ausschweifenden Argumentation ist Glaser nicht leicht zu folgen, aber seine Untersuchung ist gewichtig und wird in Zukunft zu berücksich-

tigen sein, wenn es um René Leibowitz, die Aufführungslehre der Wiener Schule und die Interpretationsgeschichte Beethovens geht.

(November 2022)

Sabine Meine

Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film. Hrsg. von Georg MASS, Wolfgang THIEL und Hans Jürgen WULFF. Marburg: Schüren Verlag 2022. 312 S., Abb. (Film – Musik – Sound. Band 1.)

Der Walzer zählt zu jenen Formen, von denen die Musikwelt des 19. Jahrhunderts maßgeblich geprägt worden ist. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass er auch im Film, dem Massenmedium des 20. Jahrhunderts, eine signifikante Rolle gespielt hat. Der von Georg Mass, Wolfgang Thiel und Hans Jürgen Wulff herausgegebene Sammelband *Walzerfilme und Filmwalzer* widmet sich dieser „cineastischen Beziehungsgeschichte“ (Maas). Die Vielfalt der Perspektiven, die dabei eingenommen wird, ist sehr erfreulich, führt sie doch die narrative Bandbreite, die die Tanzform im Kino bisher einnahm, vor Augen. Die untersuchten Filmwalzer stammen aus deutschen, US-amerikanischen, französischen, sowjetischen und israelischen Filmen. Der Zeitraum, in dem die behandelten Produktionen entstanden, reicht von den 1930er- bis hin in die 2000er-Jahre (*Waltz with Bashir* ist das rezenteste erörterte Beispiel im Beitrag von Pascal Rudolph). In diesem weit abgesteckten Rahmen wird der Walzer in diversen Filmgenres berücksichtigt: im klassischen Animationsfilm Hollywoods (Saskia Jaszoltowski), im Melodram (Maas über *Madame Bovary*, Peter Wegele u. a. über *Jezebel*, Lars Nowak über *Lola Montez*), im Musikfilm (Gerrit Bogdahn über *Walzerkrieg*, Selina Hangartner zur Rezeptionsgeschichte des Walzer- und Operettenfilms in der Presse der 1930er-

Jahre) und im frühen Filmmusical (Albrecht Riethmüller). Es gelingt den Autorinnen und Autoren überzeugend nachzuzeichnen, wie sich Komponisten wie Bernard Herrmann, Max Steiner, Miklós Rózsa des Walzers annahmen, ihn innerhalb der Gesetzmäßigkeiten der unterschiedlichen Genres adaptierten und damit nicht nur einen buchstäblichen, sondern auch einen semantischen Schwebezustand bewirken konnten. Unter den Ausführungen ist besonders Riethmüllers Beitrag zu Billy Wilders und Victor Youngs doppelbödigem *Emperor Waltz* (1948) hervorzuheben.

Da der Walzer in erster Linie ein Medium des Aufeinandertreffens der Geschlechter ist und in dieser Funktion selbstverständlich auch im Film verwendet wurde und wird, interessiert sich ein Aufsatz für eben diesen Aspekt: Janine Schulze-Fellmann beschreibt, wie der Walzer als Sinnbild weiblicher Emanzipation auftreten kann (anhand einer Fallstudie über die Verfilmung von *Anna Karenina* durch Joe Wright aus dem Jahr 2012. Den gleichen Film behandelt übrigens im selben Band auch Jean Martin). Sehr erfreulich ist daneben, dass nicht nur der Walzer in seiner „klassischen“ Form im Film erforscht wird, sondern auch verwandte Ausprägungen in den Fokus genommen werden. So stellt Franziska Kollinger den „französischen Sonderfall“ der Valse musette in *Sous le ciel de Paris* (1951) vor. Ebenfalls ein ungewöhnliches Walzerhybrid ist John Barrys Hauptthema zur britischen Kultserie *Persuaders* (1971), dem Stephan Siegbert Wolff attestiert, eine „Aussöhnung von Tradition und Moderne unter den Auspizien des 20. Jahrhunderts“ (S. 306) gewesen zu sein.

Zwei Ausführungen thematisieren die nationale bzw. supranationale Aufladung des Walzers im Film. Dieter Merlin setzt hierzu das Beispiel *La tranchée des espoirs* (2003), ein im Ersten Weltkrieg angesiedeltes französisches Filmdrama, auseinander. Erwartungsgemäß wird auch die Rolle des Walzers

als Kollektivformel Österreichs beleuchtet. Es ist Sabine Sonntags Beitrag zum österreichischen Kino der 1950er-Jahre, mit dem eine entsprechende Annäherung an das bereits mehrfach aufgegriffene Feld versucht wird. Es wäre hier allerdings ertragreich gewesen, wenn Sonntag analytisch in die Partituren der besprochenen Filme (die ja als Autographen mehrheitlich erhalten sind) geblickt hätte, zumal solche Einsichtnahmen im Sinne der Production Studies wichtige Erkenntnisse zur Werkgenese und – wichtiger noch – zur historischen Intentionalität liefern können. Darüber hinaus erschließt sich nicht unbedingt, warum insgesamt vermieden wurde, den Film des Dritten Reichs in einem separaten Aufsatz auf seine Walzer hin zu befragen. Mit Willi Forsts „Wiener Trilogie“ (auf die Bogdahn nur kurz am Rande eingeht), aber etwa auch mit *Illusion* von Franz Grothe oder Wolfgang Zellers großer Walzerszene für Veit Harlans *Immenssee* wären aussagekräftige Ausformungen zur Verfügung gestanden. Gleiches gilt für das bundesdeutsche Kino, das bei Sonntag zwar knapp angerissen wird (S. 209–211), aber zweifellos eine eigene Bearbeitung verdient hätte. Somit steht Wolfgang Thiels vorzüglicher und grundlegender Aufsatz zum Walzer im sowjetischen Film gewissermaßen ohne ein ideologisches Vergleichsmoment dar. Allein der eigenständige Erkenntniswert von Thiels Beitrag wiegt dies aber auf.

Kein Sammelband zum Walzer im Film wäre jedoch vollständig, würde er darauf verzichten, die filmische Integration kanonischer Walzer zu diskutieren. Stephanie Großmann übernimmt diesen Part und behandelt die Anverwandlung „melancholischer“ Walzer von Chopin, Sibelius und Schostakowitsch. Zwangsläufig wird auch die filmische Karriere des Walzers aller Walzer, „An der schönen blauen Donau“, unter die Lupe genommen: Von Manfred Heidler im Zusammenhang mit Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* und von Wulff, der eingehend die erstaunlichen „Bedeutungshöfe“

der berühmten Komposition im internationalen Kino nachzeichnet.

Insgesamt kann also von einem stimmgeladenen und anregenden Kompendium gesprochen werden, in dem nicht nur musikalische Analysen das Verständnis für die (beinahe singuläre) Wirkmacht des Walzers im Film fördern, sondern in dem auch die Theorie notwendigerweise nicht zu kurz kommt – man vgl. die Problematik des Diegetischen und Nicht-Diegetischen, die besonders im Fall des filmischen Walzer-Tanzens virulent wird.

(November 2022)

Stefan Schmidl

Rechtsextremismus – Musik und Medien.
Hrsg. von Sabine MECKING, Manuela SCHWARTZ und Yvonne WASSERLOOS. Göttingen: V&R Unipress 2021. 376 S., Abb. (Schriften zur politischen Musikgeschichte. Band 2.)

Ein Sammelband, der Untersuchungsergebnisse zu verschiedenen Aspekten des Rechtsextremismus in Musik und Musikbetrieb präsentiert, dürfte über die engeren Fachkreise hinaus auf erhebliches Interesse stoßen. Insbesondere auch bei denen, die – mitunter bereits seit Jahrzehnten – neonazistische Umtriebe nicht einfach hinnahmen und sich für Aufarbeitung der braunen Erbschaften aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ebenso wie gegen die Renaissance völkischer und rassistischer Ideologie engagierten und engagieren. Es ist höchst begrüßenswert, dass nun auch im Rahmen der deutschen Musikforschung das virulente Thema mittels einer breit angelegten Publikation behandelt wird.

Der Sammelband beschreibt rechtsaußen angesiedelte „Erlebniswelten“, Gruppenzugehörigkeiten, Lebensgefühle, männliche Rollen- und Feindbilder, „Wertehaltungen“ und „Dominanzerfahrungen“ – „ein Geflecht von Jugendszenen“ (S. 66ff.). In diesem tragen, so 2021 das Bundesamt für Ver-

fassungsschutz (BfV), mit einer „rechten Musikpalette“ deutschlandweit „in jüngster Zeit 140 bis 160 Bands und etwa 50 rechtsextremistische Liedermacher*innen bei“ (S. 71). Wenigstens dem Namen nach begegnet man nun Formationen wie *Sturm- und Notwehr*, *Kaiserjäger* und *Standarte*, *Doitsche Patrioten* und *Stahlgewitter*, *Rotte Charlotte*, *KrawallBrüder*, *Endstufe* und *Die Unsterblichen*. Nachweislich bestehen intensive Zusammenhänge von deren musikalischen Produkten zu martialischen Sportveranstaltungen wie denen des *Kampfs der Nibelungen* (KDN) in Kirchhundem bei Olpe im Sauerland, insbesondere aber zu einem relevanten Teil des inoffiziellen Konzertbetriebs östlich von Eisenach.

Jan Philipp Sprick befasst sich mit drei Beispielen, die auf die Ambivalenzen von Musik als Potential rechtsextremistischer Propaganda verweisen: mit Beiträgen von *MaKs Damage* alias Julian Fritsch zur Hip-Hop-Szene, mit der Band *N'Socialist Soundsystem* und mit dem fanatischen Liedermacher Frank Rennicke. Er gelangt zur Feststellung, dass es vor dem Hintergrund der real existierenden vielfältigen gesellschaftlich-politischen Widersprüche „fast paradox“ anmute, „dass die rechtsextremistische Propaganda für die Infragestellung der Ambivalenz unserer komplexen Gegenwart ausgerechnet das ambivalente Potential der Musik nutzt“ (S. 119).

Fabian Bade referiert die divergierenden Bewertungen der tabubrecherischen und brachialprovokativen Band *Rammstein*. Den einen ist sie „schleichendes Gift“, das „eine neue Unbefangenheit im Umgang mit den Symbolen und Produkten des Dritten Reiches unter die Menschen bringt“ (S. 207). Andere hören und sehen ein „furchtlos-risikantes wie emanzipatorisches Spiel mit den politischen Symbolen der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts“. Oder sogar Reflexionen der „Verstrickung der Popkultur in die Dialektik von Befreiung und Repression“ (S. 207).