

[Ton]spurensuche.

Ernst Bloch und die Musik

Hrsg. von Matthias Henke und Francesca Vidal.



Siegen: universi – Universitätsverlag Siegen 2016 (Si! Kollektion Musikwissenschaft, 1). 228 S., Pb., 14,50 EUR ISBN 978-3-936533-71-2

Musik als Revolutionsbeschleuniger ist seit Wagners vormärzlich gestimmter Grundsatzschrift über Kunst und Revolution bei Linken aller Couleur, vor allem bei den Gebildeten unter ihnen, sehr beliebt. Ob apokalyptisch (wie Adorno) oder messianisch (wie Bloch) orientiert, immer spielt die Musik eine das utopisch Schöne, eine heimatliche, befriedete Erde ohne Ausbeutung, Konkurrenz und Unterdrückung herbeisehnende Rolle, bei Bloch heißt das „Vorschein“. Wer aber gibt den Messias, wer spielt den Propheten, wer sagt den Revolutionären von der Kunst her gesehen, wo es langzugehen hat, damit die Ideale der Kunst nicht von der machtgierigen Revolution erstickt werden? Dazu braucht es den revolutionär gesinnten, ästhetisch gebildeten Philosophen, der sich einbildet, die Revolution führen, bei ihnen die Menschheit befreienden Zielen halten zu können. Diese Rolle hätte Bloch gerne gespielt, sie entsprach seiner Einbildung. Er war ein Mystiker mit Hang zur Rationalität, der glaubte, im Bunde mit den Marxisten (zu denen man ihn nicht wirklich zählen kann, obwohl er sich selber als ein solcher dekorierte) die fortschrittlichen, humanen und ästhetischen Ideale zu bewahren und zu verwirklichen. Dass das nur zu politischen Irrtümern führen kann, dass man bereit wird, mit Stalin und Ulbricht zu kollaborieren und dann sich wundert und empört, wenn's einem selbst an den Kragen geht (aber erst dann), ist bei dieser Einbildung programmiert. So viel wusste ich über Bloch schon vor der Lektüre dieses Buches und so viel weiß ich hinterher immer noch. Aber der Teufel steckt bekanntlich im Detail, und dafür ist dieses Buch recht lehrreich. Es versammelt Vorträge von Bloch-Exegeten auf einer Bloch-Tagung.

Sie zeigen ein breites Spektrum, eben die gesamte Gedankenatmosphäre und Erbschaft der Bloch-Zeit und was dieser in sich widersprüchliche Denker zwischen allen von ihm mitgemachten Moden des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus für ausladende intellektuelle Bezüge und Kontraste mit sich trug. In einem Sonderband hat seine Frau Karola einmal seine wichtigsten Schriften zur Musik gesammelt, allerdings unkritisch und philologisch unsauber ediert. Vom quantitativ und qualitativ gewaltigen Musik-Kapitel seines ersten Hauptwerks *Geist der Utopie* (1918) bis zum resümierenden Musik-Abschnitt aus *Das Prinzip Hoffnung* (1956) sind dort alle heterogenen Aspekte zusammengefasst, die sein Nachdenken über Musik enthalten. Die meisten Beiträge des vorliegenden Bandes beziehen sich auf den Kosmos dieser Sammlung, machen aber auch philologische Einwände deutlich, wie den, dass allein zwischen der ersten und der zweiten Fassung von *Geist der Utopie* eine nicht zu vernachlässigende Entwicklung seines Denkens auch über Musik stattgefunden habe. Bei der von Bloch selber als transzendente Musiktheorie bezeichneten Philosophie über musikalische Themen fragt man sich allerdings, was eine materialistisch getarnte, zutiefst idealistische, christlich gestimmte Theorie

über Musik als einer Erlösung von den Übeln der Welt eigentlich für eine Musik meint, auf welche Musiker und Kompositionen sie sich beziehen könnte.

Der Band macht deutlich, dass Bloch da eine große ideologisch gefärbte Selektion vornehmen musste, die Musikgeschichte nach rechts und links, fortschrittlich und rückschrittlich sortieren musste, um seine Vorlieben und Bezugspunkte ins rechte Licht zu stellen. Beethoven und Wagner über alles, Mendelssohn bäh, Schumann gerade noch da, wo er faustisch wird. Mit welchen Verbiegungen das verbunden ist, zeigt am besten das Beispiel Wagner, dessen Figur der Senta aus *Der Fliegende Holländer* Bloch in der Weimarer Zeit dann nur noch neusachlich als vorweggenommene Seeräuber-Jenny ertragen kann. Dass *Der Fliegende Holländer* Wagners letzte Oper war und dann das Konzept des Musikdramas Oberhand gewann, in dem das Verhältnis von Handlung und Musik zumindest theoretisch verkehrt wird und die Musik einem Erlösungswahn unterstellt wird, der Bloch natürlich nur sympathisch sein konnte, kommt explizit bei ihm nicht zur Sprache, wird auch in keinem der Aufsätze mit Bloch-Interpretationen entlarvt.

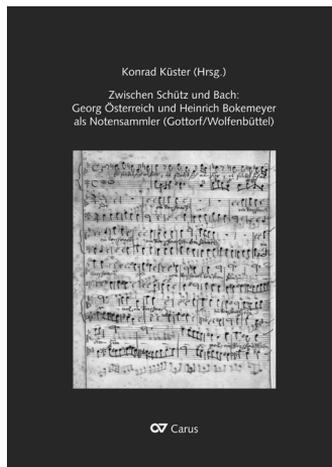
Dass Bloch musikalisch gebildet, musikpraktisch versiert war, noch mehr die poetischen, literarischen, außermusikalischen Legitimationen fürs Musikmachen kannte und schätzte, daran besteht kein Zweifel. Auch daran, dass er mit autonomer, sich selbst genügender Musik, dass er mit Ton und Klang ohne metaphysische Überhöhung (Erik Satie hätte gesagt: ohne Sauerkraut) nichts anzufangen wusste und entsprechend komponierende Musiker für inhaltsleer und armselig hielt, ist eine seiner großen philosophisch motivierten Blindheiten, die in diesem Band nur einmal, in dem klugen und von zirkelhafter Bloch-Exegese unabhängigen Beitrag von Thomas Kabisch über Bloch und August Halm zur Sprache kommt.

Stattdessen werden wir mit vielen Details über den latenten und manifesten Wagnerianer Bloch überhäuft und regelrecht sachkundig gemacht, aber ein distanzierter, kritischer Blick, der die ideologisch verursachten blinden Flecken und Widersprüche in Blochs Musikphilosophie offenlegte, fehlt zumeist. Denn es gibt in Blochs Denken durchaus, allerdings nur launisch hingeworfene, apodiktische Bemerkungen, die seine metaphysische Generallinie aushebeln (wahrscheinlich ohne es zu merken), zum Beispiel wenn er in einer eingangs in dem Band aus seinem Hegel-Buch zitierten Stelle verfügt: „[Die Musik] widersetzt sich ihrer einfachen Existenz nach, indem sie weder bildend noch redend ist.“ Vieles ist bei Bloch im Detail bewunderungswürdig, wenn auch oft nur erbaulich oder literarisch pointiert, in seiner philosophisch-religiösen Herkunft und politischen Konsequenz (Musik als Religions- und Revolutionsersatz) aber weiterhin verabscheuenswürdig.

Peter Sühning

Zwischen Schütz und Bach. Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf/Wolfenbüttel).

Hrsg. von Konrad Küster.



Stuttgart: Carus 2015. 384 S., Abb., kartoniert, 54.00 EUR ISBN 978-3-89948-245-4

Für Musikforscher erweisen sich zwei Notensammlungen aus dem Ostseeraum als die wichtigsten Quellen für die Musik „zwischen Schütz und Bach“: die Sammlung Düben mit über 1.300 Werken und die Sammlung Bokemeyer mit über 1.800 Werken. Angemessen ist für diese jedoch die Bezeichnung „Sammlung Österreich-Bokemeyer“, denn ein Verzicht auf die Nennung von Georg Österreich (1664–1735), dem Gründer der Sammlung, zugunsten seines Schülers und des Nachbesitzers der Sammlung, Heinrich Bokemeyer (1679–1751), „geh[t] massiv an Struktur, Inhalt und Potential der Sammlung vorbei“ (S. 207). Diese Aspekte werden in dem vorliegenden Band eingehend erläutert.

Das Buch enthält zehn Aufsätze, sie sind drei Bereichen zugeordnet: „Musik im Ostseeraum“, „Georg Österreich und seine Musiksammlung“ und „Wolfenbüttel im 18. Jahrhundert“. Auch in einem Band mit den Namen Österreich und Bokemeyer im Titel kommt man nicht an der Sammlung Düben vorbei. Der erste Beitrag von Lars Berglund bereitet die Grundlage für den Rest des Bandes vor, in dem der Autor die Inhalte der Sammlung Österreich-Bokemeyer und der etwas früher angelegten Sammlung Düben zusammenfasst und miteinander vergleicht. Dorothea Schröder wirft Licht auf die ausländischen, oft namenlosen Sängerinnen und Sänger, die beispielsweise in Rechnungsbüchern oder anderen Schriften aus der Zeit Erwähnung finden, über die aber wenige oder keine biographischen Details überliefert sind. Für den Zeitraum 1634–1693 listet sie Nachweise für Musiker, die Gottorf, Hamburg, Kopenhagen, Lübeck und Stockholm bereisten. In dem ersten von zwei Beiträgen von Konrad Küster, dem Herausgeber des vorliegenden Bandes, wird die Musikkultur am Hof von Schloss Gottorf dargelegt, wo Teile der Sammlung durch Österreich zusammengetragen wurden. Greta Haenen beschreibt den Umgang mit Streichinstrumenten in der liturgischen Musik des Hansaraums, vor allem soweit es Anpassungen und Erweiterungen der Besetzung für ein Werk anbelangt.

Im zweiten Teil des Bandes steht der fleißige Schreiber und Sammler Georg Österreich im Mittelpunkt. Zunächst konzentriert sich Carsten Lange auf Österreichs Zeit in seiner Geburtsstadt Magdeburg und anschließend auf die Jahre 1678–1680, die er an der Thomasschule in Leipzig verbrachte. Lange klärt auch endlich die Frage zu Österreichs Geburtsdatum: Am 17. März 1664 wurde Österreich nicht etwa getauft, wie es in der gängigen Literatur steht, sondern geboren; die Taufe erfolgte zwei Tage später. Neben vielen aus archivalischen und historischen Quellen stammenden Details zu Österreichs Eltern, Geschwister und Paten kann sich der Leser auch ein gutes Bild von dem musikalischen Lehrstoff machen. Sowohl in Magdeburg als auch in Leipzig konnte sich Österreich „trefflich auf den Musikerberuf“ vorbereiten und die „bestmögliche musikalische Ausbildung“ genießen (S. 102). Wir bleiben in dem Beitrag über Johann Rosenmüller, einen

„Meister ersten Ranges ohne Biographie“ (S. 105), von Peter Wollny beim Thema Biographisches. Trotz fehlender dokumentarischer Spuren lassen sich aus den über 120 Kompositionen, die in der Notensammlung überliefert sind, einige chronologische Erkenntnisse gewinnen. Der zweite Beitrag von Küster bildet das Kernstück des vorliegenden Bandes. In knapp 160 Seiten veröffentlicht der Autor den Abschlussbericht eines Projekts, das er schon 2002 begann. Er setzt sich mit dem bahnbrechenden *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, der 1970 von Harald Kümmerling erschien, auseinander und versucht, eine klare Strukturierung der Sammlung zu ermitteln. Mit einer Untersuchung des Papiers, der Wasserzeichen und der Schreiberhände gelingt es ihm, die chronologische Entwicklung der Sammlung in ihren verschiedenen Etappen zu dokumentieren. Dies wird als 1. Anhang präsentiert und wird fortan unverzichtbar sein für die Benutzer des Katalogs von Kümmerling. Der 2. Anhang beschäftigt sich mit den Musikdrucken, die möglicherweise auch einst zur Sammlung gehörten. Insgesamt bietet der Beitrag von Küster die Grundlage für einen raffinierteren Umgang mit der Sammlung.

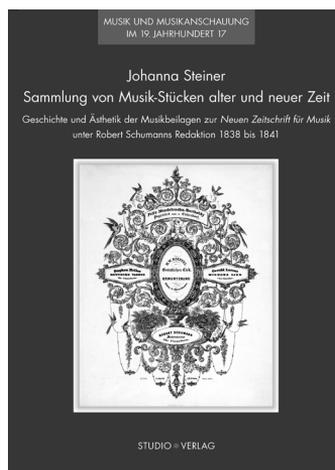
Der dritte Teil des Bandes führt uns nach Wolfenbüttel, wo sich die Wege von Österreich und Bokemeyer kreuzten. Reinmar Emans betrachtet die Hofkapelle unter dem Gesichtspunkt der Musiker, die dort als Sänger oder Orchestermitglieder tätig waren. Ein Anhang listet die Namen der dort zwischen 1721 und 1735 beschäftigten Musiker auf. Eine weitere Brücke zwischen den Sammlungen Düben und Österreich-Bokemeyer wird von Maria Schildt gebaut. Sie befasst sich mit einem Quellenkomplex aus siebzehn Handschriften, die aus der Notensammlung des Wolfenbütteler Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann nach ca. 1710 stammen und heute in der Sammlung Düben zu finden sind. Zum Schluss widmet sich Jürgen Diehl in einem längeren Beitrag dem Leben, der Persönlichkeit und dem Wirken Bokemeyers. Informationen hierzu sind in der Literatur bis heute irrtümlich und unvollständig wiedergegeben. Diehl nennt auch das genaue Geburtsdatum Bokemeyers: 16. März 1679.

Abbildungen von historischen Gebäuden, Stadtplänen, Musikhandschriften und anderen archivalischen Dokumenten ergänzen viele Beiträge, wie auch umfangreiche Literaturhinweise in den Anmerkungen. Sehr kurze biographische Angaben zu den Autoren sind am Ende des Bandes zu finden. Wünschenswert wäre ein Register am Schluss des Bandes, jedoch kann man sich dank des detaillierten Inhaltsverzeichnisses, in dem sämtliche Textabschnitte aufgelistet sind, gut orientieren. Dieses Buch ist für wissenschaftliche Bibliotheken sehr zu empfehlen und liefert wichtige Erkenntnisse über die Musikkultur dieser Zeit. Darüber hinaus bietet jeder Beitrag Potenzial für weitere Forschungsperspektiven; der Band ermöglicht Musikforschern, offene Fragen in Angriff zu nehmen.

Jennifer A. Ward

Johanna Steiner

Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit. Geschichte und Ästhetik der Musikbeilagen zur *Neuen Zeitschrift für Musik* unter Robert Schumanns Redaktion 1838–1841.



Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, 17). 394 S., geb., 58.00 EUR
ISBN 978-3-89564-162-6

Die *Neue Zeitschrift für Musik* wurde 1834 von Robert Schumann im Verein mit Friedrich Wieck, Ludwig Schuncke und Julius Knorr gegründet. Schumann verfolgte das Ziel, ein von den Interessen der Verleger unabhängiges Forum zu schaffen, das den schaffenden Künstler einbezog und eine Plattform zur Reflexion des öffentlichen Musiklebens bot, wie auch die allabendlichen Zusammenkünfte des Künstlerkreises der *Davidsbündler*. Schumann pflegte einen regen Austausch mit den Berufskollegen und wollte neue Tendenzen in der zeitgenössischen Musiklandschaft aufzeigen, was sich nicht zuletzt auch auf seine eigene Kreativität auswirken sollte. Rasch nahm die Zeitschrift eine wichtige Stellung im Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts ein. Mit großem Engagement widmete er sich der Herausforderung und Verantwortung als Redakteur und Kaufmann zugleich und trug die Hauptlast des Unternehmens selbst – entgegen seiner eigenen Lebensplanung. Einen zuverlässigen und geschickten Verlagspartner fand er 1837 in Robert Frieze, der mit innovativen Gestaltungsideen das Profil der Zeitschrift stärken sollte. Schumanns Bestreben, „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern“ (*Gesammelte Schriften I*, 37) und auf die großen Vorbilder Bach und Beethoven, aber auch auf die Werke zeitgenössischer Komponisten – auch gänzlich unbekannter – aufmerksam zu machen, führte schließlich zur Entscheidung, der *NZfM* künftig Musikbeilagen in Form von Sonderdrucken beizufügen. Die Idee stammte von Robert Frieze, und er setzte sie verlegerisch um. Das erste Beilagenheft erschien am 26. Januar 1838 und das letzte am 4. Januar 1842.

Johanna Steiner untersucht und analysiert in vorliegender Dissertation die musikalischen Beilagen, die in 16 Heften unter dem Titel *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* als Sonderdrucke zur *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen sind. Insgesamt liegen 70 Musikstücke der unterschiedlichsten Gattungen, Stile und Besetzungen von 34 Komponisten und 5 Komponistinnen vor. Den lange vernachlässigten Musikbeilagen in Zeitschriften und Almanachen, die die Musikgeschichte und Alltagskultur widerspiegeln und durch teilweise singuläre Überlieferung von Quellen einen einzigartigen Fundus darstellen, widmete sich schon das Symposium 2010 auf Initiative von Ulrich Tadday an der Universität Bremen. Erfolgreich war auch die Zusammenarbeit zwischen Radio Bremen/Nordwestradio und dem Institut für Musikwissenschaft der Uni Bremen, die eine Sendereihe über die Musikbeilagen entstehen ließ.

Das Buch von Johanna Steiner ist in sieben Kapitel gegliedert und durch eine gut strukturierte Vorgehensweise geprägt. Das IV. Kapitel „Die Komponisten und ihre Werke“, mit den inhaltlichen Beschreibungen der einzelnen Beilagenhefte, nimmt den größten Teil ein.

Eine Fundgrube sind die biographischen Abrisse über die Komponistinnen und Komponisten, von denen einige weitgehend unbekannt sind. Nach einer einleitenden Erläuterung des Entstehungsumfelds der Musikbeilagen in Kapitel I beschreibt die Autorin in den beiden folgenden Kapiteln II und III die Programmgestaltung und die umfangreichen Planungen der Musikbeilagen-Hefte. In Zeiten harter Konkurrenz hatten der Verleger Friese und der Redakteur Schumann ein gemeinsames Ziel: mit anspruchsvollen musikalischen Beilagen die Leserschaft auszuweiten und dadurch eine deutliche Profilierung der *Neuen Zeitschrift für Musik* und damit eine wirtschaftliche Stabilität zu erreichen. Schumanns Anspruch setzte jedoch hohe Maßstäbe und stellte Forderungen an die beitragenden Künstler. Ihm ging es nicht nur um die Verbreitung der eingesandten Musikwerke, sondern um die kritische Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne. Die musikalischen Beilagen wurden als künstlerisches Projekt zur Förderung junger, talentierter Komponistinnen und Komponisten angepriesen. Sie wurden aufgefordert, sich um die Aufnahme von Werken zu bewerben und miteinander in Wettstreit zu treten. Gleichwohl sollten sie auf ein Honorar verzichten, was mit dem Anreiz einer deutlichen Verbreitung der Werke begründet wurde. Auch der Verkauf und Nachdruck von Einzelheften und Alben wurde vertraglich mit den Autoren vereinbart. Das Konzept stellte Schumann erstmalig in der Ausgabe der *NZfM* 7 vom 13.10.1837 (Heft 30, S. 120) vor, und es sah eigenständige Musikhefte mit etwa drei bis vier Werken vor, die alle drei Monate erscheinen und an rund 450 Abonnenten geliefert werden sollten. Dies bedeutete auch eine Preiserhöhung für die Abonnenten. Meistens bat er Personen, mit denen er sich künstlerisch und persönlich verbunden fühlte, um musikalische Beiträge, die ungedruckt vorlagen bzw. noch niedergeschrieben werden mussten. So manches Manuskript fand er auch in der Sammlung des Wiener Musikliebhabers Aloys Fuchs. Auch unverlangt eingesandte Musikmanuskripte gingen in der Redaktion ein (auch anonymer Autoren). Neben Absagen, die Schumann erteilte, wie „nicht geeignet“ oder „zu finster“, musste er aber auch selbst Niederlagen hinnehmen, da mehrfache Anfragen an Komponisten, wie Chopin, Berlioz und Paganini, unbeantwortet blieben. Dies dokumentiert die Autorin in den Kapiteln V–VI, und sie weist darauf hin, dass Schumann sich auch als Bearbeiter betätigte. So kritisierte er die schlechte Spielbarkeit des *Impromptus* c-Moll von Adolph Henselt, das im Beilagenheft III der *NZfM* 9 (28.9.1838, Heft 26) erschienen ist und nahm darin gravierende Veränderungen vor, die nicht im Sinne des Verfassers waren. Die Auswahl der Werke erfolgte nach mehreren Kriterien. Zum einen sollten sie zum Musizieren und Studieren bestimmt sein und der moralischen und kompositorischen

Bildung dienen. Aber auch die Besinnung auf die großen musikalischen Vorbilder, wie Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn Bartholdy, spiegelt sich in der Programmgestaltung wider. So gibt es mit Beilagenheft VI ein reines „Klassikerheft“ mit Chorwerken von Beethoven und Schubert, kombiniert mit Klavierstücken von Weber und Sechter (NZfM 10, 18.6.1839, Heft 49). Es mutet aber aus heutiger Sicht seltsam an und wirkt wie eine Sammlung von Charakterstücken, wenn in Beilagenheft X (NZfM 12, 23.6.1840, Heft 51) das Choralvorspiel *Durch Adams Fall* BWV 637 von J. S. Bach, dreisystemig für Orgel notiert, mit Klavierwerken Schumanns und seiner Zeitgenossen kombiniert wird. Die Autorin schlussfolgert daraus, dass die Titelbezeichnungen (Toccatina, Präludium) als Reminiszenzen an Bach, als das große Vorbild für die Klaviermusik, zu verstehen sind. Das ist nachvollziehbar, aber hier wäre in Kapitel VII eine etwas kritischere Bewertung angebracht, ausgehend von der Fragestellung, ob sich Schumanns hoher Anspruch immer durchsetzen ließ. Die von Otto Biba angeregte Aufforderung, die Musikbeilagen nicht länger als „terra incognita“ zu betrachten, findet in der Arbeit von Johanna Steiner eine bemerkenswerte Umsetzung, die auf einer sorgfältigen Analyse und Auswertung der Musikbeilagen und der Schumann-Quellen basiert, und sie hebt damit die *Sammlung von Musik-Stücken aus alter und neuer Zeit* aus ihrem Schattendasein heraus.

Marina Gordienko

Michael Custodis
Singen, um die Welt zu ändern. Zum politischen Potenzial von Liedern nach 1945.

Der Autor Michael Custodis hat es sich zum Ziel gemacht, auf knapp 150 Seiten „die große Macht einer kleinen Form“ darzustellen. Das gelingt ihm sehr überzeugend. Anhand von sieben Beispielen führt er die LeserInnen durch die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein. Mit großer Selbstverständlichkeit und musikwissenschaftlicher Professionalität analysiert Custodis die soziokulturelle und politische Bedeutung der Musik, ganz gleich, ob es sich John Lennons „Imagine“ oder Xavier Naidoos „Dieser Weg“ handelt.

Das erste vorgestellte Lied stammt aus der DDR: „Junge Pioniere lieben die Natur“ (Unsere Heimat) aus dem Jahr 1950. Das von Herbert Keller gedichtete und von Hans Naumilkat vertonte „neue Volkslied“ war in der DDR weit verbreitet, es wurde in Schulbüchern und Liedersammlungen gedruckt. Michael Custodis beschreibt damit eine „antifaschistische Volksmusik“, die sich von den FDJ-Gesängen über die „Singebewegung“ bis hin zum Ostrock zieht: „Für die junge DDR ergab sich die Herausforderung, den von der NS-Ideologie besetzten Heimat-Begriff politisch umzudeuten, ohne ihn in seiner Wirkmächtigkeit zu beschädigen.“ (S. 26)



Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung 2017. 148 S., Pb., kostenlos (Schutzgebühr 3–5 EUR)
ISBN 978-3-9469-3906-1

Das zweite Beispiel, John Lennons „Imagine“ aus dem Jahr 1971, steht im Zusammenhang mit der Politisierung der späten 1960er-Jahre, dem Vietnamkrieg und der schwarzen Bürgerrechtsbewegung, auf die der Beatle gemeinsam mit seiner Frau Yoko Ono reagierte. Gemeinsam machten die beiden pazifistische Aktionen wie „Bed-Ins“, die von einigen belächelt wurden, weil Lennon finanziell abgesichert war. Der Song „Imagine“ ruft die HörerInnen bis heute dazu auf, „sich einfach nur eine Welt ohne Konflikte und Hierarchien vorzustellen“ (S. 39). Custodis überschreibt das Kapitel „Entwaffnend naiv“ und trifft damit wohl den Kern dieses Songs, von dem Lennon selbst wollte, dass er „bis an die Grenze des Kitsches“ reichen sollte: „In einer legendären Beschreibung verglich er deshalb die Botschaft seines Liedes mit dem Kommunistischen Manifest, auch wenn er sich selbst nicht als Kommunisten verstünde und auch keiner politischen Bewegung angehören wollte: ‚But because it is sugar-coated, it is accepted‘“ (S. 41). Der Titel „Kristallnacht“ der Kölner Band BAP (1982) ist ein besonders schönes Beispiel für politisches Potenzial von Liedern nach 1945, weil der Titel zwar auf das konkrete historische Ereignis der Pogromnacht am 9. November 1938, bei dem jüdische Geschäfte und Institutionen zerstört wurden, anspielt, der Liedtext hingegen allgemeingültig formuliert ist. Frontmann und Texter Wolfgang Niedecken schildert in kölscher Mundart die Rücksichtslosigkeit gegenüber Schwächeren und beschreibt eine beklemmende Atmosphäre. Der Sänger gebe seiner Angst Ausdruck, wie leicht Menschen verführbar sind und kreide Spießertum und schweigende Mehrheiten an, schreibt Custodis. Obwohl Niedecken mit der Rockmusik insbesondere den politischen Ereignissen des Jahres 1982 etwas entgegensetzen und zum Widerstand gegen den Nato-Doppelbeschluss aufrufen wollte, bleibt sein Lied bis heute aktuell, und er spielt es immer noch in seinen Konzerten.

Das Kapitel über den Song „Nothing Else Matters“ von Metallica ist eine runde Geschichte, nicht nur eines Songs, sondern einer ganzen Band. Der Autor erzählt darin, wie die Rockmusik international wurde. Dass dieses Kapitel so gelungen ist, mag auch daran liegen, dass dem Autor die von ihm beschriebene Musik zu gefallen scheint: „Auch die besten Kommunikationsstrategien könnten für ein neues Album aber nichts Positives bewirken, wenn die Musik nicht von selbst überzeugt, so wie die Songs des Black Album es beim ersten Hören noch heute tun [...] Darüber hinaus war der Sound des Albums so direkt, energiegeladen und packend wie nie zuvor. Zum ersten Mal transportierte ein Song von Metallica eine Lebendigkeit, wie die Fans sie bislang nur von den Live-Konzerten kannten.“ (S. 60) Der Song sei ein besonderes Zeitdokument, meint Custodis, das kurz nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und zur Zeit der Entstehung des

Musikfernsehens entstanden sei. Außerdem zeige der Song einen Umbruch des Metal, der von einer Subkultur plötzlich zur Massenkultur wurde und einem Imagewechsel unterworfen gewesen sei. Nicht bei allen sieben ausgewählten Musikstücken gelingt es Custodis gleichermaßen, schlüssig zu zeigen, welches politische Potenzial seiner Meinung nach in den Liedern steckt. Etwas abgelegener in dieser Hinsicht, aber deswegen nicht minder interessant, ist das Beispiel der New Yorker Progressive Metal-Band Dream Theater: Vorspiel zu „In The Presence Of Enemies“. Hier steht das Politische weniger im Vordergrund. Es handelt sich um komplexe, schwierige und virtuose Musik, bei der trotz aller Technik das Menschliche entscheidend ist. Mehr als hier wird das politische Potenzial bei Rammstein sichtbar. Der Titel „Links 2 3 4“ entstand als Reaktion auf den Vorwurf an die Band, sie verbreite neofaschistisches Gedankengut. Der Klang der deutschen Sprache, wie man sie aus den Filmen der 1920er-Jahre kennt, steht im Zentrum, eine kantige, kurz abgehackte Sprache. Die gesamte Inszenierung, das Makeup, die Lack-Leder-Kostüme, die Lichtshow, die sich u.a. an den Lichtshows von Albert Speer orientiert, und vor allem auch die eingesetzte Pyrotechnik, sowie nicht zuletzt der Bandname selbst, zeigen, dass die Band mit Klischees ganz bewusst und durchaus provokant spielt. Das führte dazu, dass Rammstein international als „deutsch“ gesehen wurde. Die Band Rammstein aber berief sich auf die Freiheit der Kunst und betont immer wieder ihre Herkunft aus der linken Ostberliner Punkszene der Vorwendejahre. Custodis beschreibt das ästhetische Grundkonzept der Band als „eindeutig zweideutig“. Und so klingt auch der Text „Sie wollen mein Herz am rechten Fleck, doch seh' ich dann nach unten weg, da schlägt es links“ wie eine Marschmusik. Das letzte eingehend untersuchte Lied ist „Dieser Weg“ von Xavier Naidoo. Der Sänger bezeichnete sich als „Instrument Gottes“. Doch der Songtext ist bewusst so offen formuliert, dass er auch als eine Art Hymne für die deutsche Nationalmannschaft bei der Weltmeisterschaft 2006 dienen konnte.

Michael Custodis zieht noch weitere Beispiele heran, ohne jede Berührungsangst mit der Popkultur. Nur ein wenig ironische Distanz meint man im Abschnitt über Xavier Naidoo zwischen den Zeilen zu spüren. Der Autor nimmt auch Bezug auf aktuelle Ereignisse und reflektiert, was politisch passiert: „In jedem Fall hat sich das Verständnis von Politik seit den 1990er-Jahren stark verändert und neben einer wachsenden Gleichgültigkeit weiter Bevölkerungskreise diverse populistische wie gewaltbereite Radikalisierungen hervorgebracht.“ (S. 102) Der Autor beklagt, dass die Diskrepanz zwischen exzessiver Nutzung digitaler Medien und mangelhaftem

Verständnis sich ausbeuten lässt. Das „zeigen die Skandale um die weltweite Bespitzelung von Bürgern durch Google und Facebook. Aus der stillen, z. T. illegitimen Verwertung persönlicher Daten machten sie ein Milliardengeschäft, das unseren gesamten Umgang mit Wissen, Privatsphäre und zwischenmenschlicher Kommunikation dauerhaft verändert.“ (S. 76) Michael Custodis sagt unmissverständlich, dass wir uns als musikinteressierte Menschen damit befassen müssen, welche politische Wirkung Musik gehabt hat und immer wieder haben wird, und dies eben auch im Hinblick auf das Internet. Prognosen seien zwar nicht möglich, „dennoch muss man sich erstens klar darüber werden, dass gerade der Zusammenhang von Musik und Politik entscheidend ist zum Verständnis der Wirkungsweise heutiger politischer Prozesse und ihrer musikalischen Mittel. Zweitens bedingt dies eine methodische Verbindung werkanalytischer und kontextbezogener, soziokultureller Modelle, da nur mit historischer Tiefenschärfe in Verbindung mit einem Verständnis für musikalische Details die politische Wirkmächtigkeit ästhetischer Konstrukte zu erfassen ist.“

Das Buch ist eine Veröffentlichung der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen und ist gegen eine geringe Schutzgebühr erhältlich. Es richtet sich an eine breite Leserschaft und kann diese Zielgruppe wohl auch in weiten Teilen erreichen. Die Sprache ist allerdings doch eher wissenschaftlich und könnte insgesamt zugänglicher sein. Die Rockmusik steht klar im Vordergrund, und es kommt – mit der Ausnahme von Yoko Ono als Nebenfigur – leider keine einzige Frau vor.

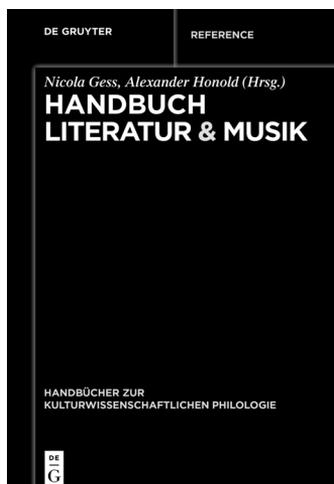
Almut Ochsmann

Handbuch Literatur & Musik.

Hrsg. von Nicola Gess und Alexander Honold.
Unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno.

Seit einigen Jahren gehören Handbücher als wissenschaftliche Hilfsmittel zum unentbehrlichen Bestandteil der akademischen Wissensproduktion. In den zumeist groß angelegten Überblicksdarstellungen geht es dabei weniger um die tiefgreifenden und komplexen Detailfragen als vielmehr um den schnellen Zugang zu den sich immer stärker diversifizierenden Forschungsfeldern. Handbücher sollen im Allgemeinen nicht nur eine kritische Revision sowie angemessene Bündelung eines aktuellen Forschungsstandes bieten. Angereichert werden sie mehr oder weniger mit neuesten Erkenntnissen der Forschung, verpackt in einem für breite Leserschichten leicht verständlichen und handlich-praktischen Darstellungsformat.

Der Verlag De Gruyter gibt seit 2014 eine neue Reihe *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie* heraus. Im Anschluss



Berlin: De Gruyter 2017. 681 S.,
geb., 139.95 EUR
ISBN 978-3-11-030142-7

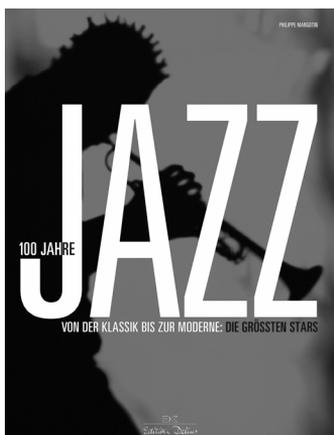
an den Cultural turn in der Literaturwissenschaft sollen die Einzelbände dieser Reihe die aktuellen Forschungsfelder und Fragestellungen der Literaturwissenschaft über die disziplinären Grenzen hinaus dokumentieren und kritisch diskutieren. Der zweite Band *Handbuch Literatur & Musik*, erschienen 2017, widmet sich den vielfältigen Interdependenzen zwischen den zwei medialen Bereichen, die in der literaturwissenschaftlichen Tradition bisher überwiegend in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht betrachtet wurden. Es ist das erklärte Ziel der Herausgeber, „die systematischen und historischen Aspekte dieser Wechselbeziehungen anhand der Literatur und ihrer musikalischen Dimension bzw. ihrer musikalischen Referenzmöglichkeiten zu rekonstruieren“ (S. 2). Im Mittelpunkt stehen alte und neue Forschungsfragen, beispielsweise in welcher Weise literarische Texte nach musikalische Vorgaben gestaltet sind oder wie etwa Begriffe musikologischer Materialanalysen für die Interpretation literarischer Werke fruchtbar gemacht werden können. Der primäre Blick des Handbuchs gilt den Übertragungen musikalischer Phänomene auf die Literatur, wenngleich auch der umgekehrte Transfer, nämlich die Literarisierung von Musik in einigen Beiträgen thematisiert wird. Deziert verortet sich der Sammelband auf einem interdisziplinären Forschungsfeld der musik-literarischen Intermedialitätsforschung.

Die Konzeption des Handbuchs ist in erster Linie aus literaturwissenschaftlicher Sichtweise gestaltet und ebenso auf ein an literaturwissenschaftlicher Praxis interessiertes Publikum zugeschnitten. Neben einer ausführlichen Einleitung der beiden Herausgeber ist der Band in zwei große Teile gegliedert. Im ersten Teil widmen sich zehn Beiträge den basalen Gegenstandsbereichen und Konzepten der intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Musik. Dabei geht es erstens um allgemeine Grundfragen dieses Beziehungsgeflechts, wie das Verhältnis von Musik und Sprache oder das Verhältnis von Textlichkeit und Klanglichkeit von Musik und Literatur. Zweitens werden die systematischen Dimensionen im Hinblick auf die von den beiden Künsten eingegangenen Kombinationen und Transformationen betrachtet. Drittens zeigen Beiträge aus literatur- und musikhistorischer Perspektive ausgewählte aktuelle Forschungsfragen auf. Im zweiten und umfangreichsten Teil des Bandes diskutieren insgesamt 24 Beiträge in einem historischen Durchgang exemplarisch verschiedene Phasen, Stationen, Verschiebungen und Umbrüche im Verhältnis von Literatur und Musik. Die Bandbreite der aufgeschlagenen Themen reicht von den antiken Musikmythen über die musikalische Rhetorik des Mittelalters und die Musikalisierung der Literatur in der Romantik bis hin zu Bertolt Brecht und die Musik sowie zum experimentellen Musiktheater der Gegenwart.

Alle Beiträge enthalten am Ende jeweils ausführliche und aktuelle Literaturangaben; zusätzlich verweist eine ausführliche Auswahlbibliographie im Anhang auf die wichtigsten Publikationen zu dem spezifischen Forschungsfeld Literatur und Musik. Neben einem Personen- und Sachregister zeugt ein Glossar mit den zentralen Begriffserklärungen von der exzellenten Qualität des Kompendiums als wissenschaftliches Nachschlagewerk auf einem hohen Niveau. Viele Beiträge setzen zwar ein gewisses Vorverständnis der literatur- und musikwissenschaftlichen Theoriebildung voraus. Dennoch ist die Lektüre für Studierende, Forschende und Lehrende aller Fachbereiche geeignet.

Karsten Bujara

Philippe Margotin
100 Jahre Jazz. Von der
Klassik bis zur Moderne:
die größten Stars.



Bielefeld: Delius Klasing, 2017. –
424 S., geb., 195 Fotos u. Abb.,
59.90 EUR
ISBN 978-3-667-10607-0

Hundert Jahre Jazz gibt es im vorliegenden Buch von Philippe Margotin zu feiern, und ein Jubiläum braucht natürlich auch einen Geburtstag: Margotin legt diesen auf den 26. Februar 1917, als die Original Dixieland Jazz Band (damals noch *Jass* Band) für das Label Victor Talking Machine Company bei Columbia Records die Titel *Livery Stables Blues* und *Dixie Jass Band One Step* aufnahm, die kurz nach der Veröffentlichung zu einem Millionenerfolg wurden und als erste Jazzplatte der Musikgeschichte gelten. Happy Birthday nachträglich! Unveröffentlichte Aufnahmen der Band gab es übrigens auch schon vorher. Es mag zwar legitim sein, die Musikgeschichte anhand verifizierbarer Quellen zu datieren, den Beginn eines ganzen Musikgenres auf ein Datum festlegen zu wollen, erscheint aber gewagt oder ist allenfalls als Marketingmaßnahme zur Veröffentlichung des Buches akzeptabel.

Die Entstehung des Jazz als afro-amerikanische Musik aus einem Konglomerat von afrikanischer Rhythmik, Blues, Marching-Band-Musik und europäischer Salonmusik begann aber schon Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Ragtime als direkter Vorgänger explodierte dann geradezu in seiner Beliebtheit am Ende des 19. Jahrhunderts (*der Maple Leaf Rag* von Scott Joplin hatte allein in den ersten sechs Wochen nach Veröffentlichung 1899 eine Auflage von 75.000 Exemplaren als Notenausgabe, später erreichte er eine Millionenaufgabe) und etablierte sich endgültig im Storyville-Viertel in New Orleans als Unterhaltungsmusik und Übergangsform zum Jazz. Gleich mehrere Musiker reklamierten später für sich, den Jazz erfunden zu haben: Jelly Roll Morton schon 1902, Nick LaRocca nannte sich selbst *Creator of Jazz*, und vielleicht ist Buddy Bolden der erste Musiker, der den Ragtime in eine neue Musikrichtung transformiert hat. Der weitere

Gang der Geschichte mit seinen Aus- und Umzügen nach Chicago, New York und bald auch Europa ist bekannt und umfänglich beschrieben.

Wer allein dem Buchtitel folgt und eine neue Jazzgeschichte erwartet, wird enttäuscht werden, denn Margotin strukturiert sein Buch in eine chronologische Abfolge von 63 Porträts von Jazzmusikern (von A wie Louis Armstrong bis S wie Esbjörn Svensson), unterteilt in zwei große Kapitel (Erste Epoche: New Orleans, Hot Jazz, Swing, geniale Solisten, französischer Swing; zweite Epoche: Diven, Bebop, Cool Jazz, Third Stream, Hard Bob, Soul Jazz, Neue Klangwelten usw.) mit jeweils einer eigenen kurzen geschichtlichen Einleitung. Diese grobe Einteilung in imaginäre Epochen ist zweifelhaft und nicht begründet, gibt es doch seit Joachim E. Berendt feinere Stilunterteilungen; dennoch bildet sich beim stetigen Lesen der immer gleich strukturierten Porträts ein Fluss sich selbst entwickelnder Variationen der Stile der Jazzgeschichte. Jedes Porträt besteht grundsätzlich aus hervorragenden schwarz-weiß-Fotos mit Daten zum Lebenslauf, einer Kurzbiographie mit Angaben zum musikalischen Werdegang und einer abschließenden einseitigen Signatur, auf der prägnant und pointiert kommentiert die wesentlichen Charakteristika des Künstlers kristallisiert werden. In diesen sehr persönlichen und klaren Analysen des Autors liegen auch die eigentlichen Stärken des Buches, denn hier führt er den Erkenntnistand der Quellen seiner Bibliographie (oft französischer Herkunft) konzentriert zusammen und schafft es, die Bedeutung der einzelnen Musiker gut zu dokumentieren. Der Autor selbst ist Franzose und als „Hausautor“ von Delius Klasing bereits für umfangreiche Bücher über The Beatles, Bob Dylan und The Rolling Stones in der Alle-Songs-Reihe mitverantwortlich. Das Buch ist gelungen aus dem Französischen übersetzt, nur gelegentlich bemerkt man im Text unpassende Fachbegriffe. Die Kurzbiografien sind lebendig bis hinreißend geschrieben, sie zeigen die Entwicklungen und musikalischen Kontakte der Musiker untereinander und führen treffend in den Künstler und seine Musik ein. Die Mischung aus biografischem Werdegang, musikalischen Besonderheiten und den bekannten Legenden und dem Gossip aus Alkohol, Drogen, Beziehungen und oft frühem Sterben ist angemessen, obwohl sich beim Lesen der Porträts in einem Zug ein Gefühl des Ertrinkens in einem Strom von Namen, Bands, Clubs und Ensembles einstellt. Der Artikel über Louis Armstrong spiegelt dies wieder: aufgewachsen im Rotlicht in Storyville; Arrestanstalt nach Schusswaffengebrauch; ungewisses Geburtsdatum; er lernt Kornett im Gefängnis; Eintritt in sein erstes Orchester; Creole Jazz Band in New Orleans; von dort nach New York zu Fletcher Henderson; in Chicago Gründung der berühmten

Hot Five, die den Jazz aus der kollektiven Improvisation in den Jazz der Einzelimprovisation von Solomusikern überführten; Weltkarriere als erster Jazz-Star, sowie als Entertainer im Film und am Broadway, dann aber auch Auftritte als Klischee des *Onkel Tom*; später vom neuen Musikstil Bebop überholt und erst viel später als genialer Musiker mit insgesamt 1.500 aufgenommenen Titeln anerkannt; stirbt 1971 an Herzproblemen, seine 40 Jahre von ihm getrennte Frau Lil Armstrong, früher Harding, stirbt wenige Monate später bei seinem Gedenkkonzert an einem Herzinfarkt.

Dem Anspruch, eine umfangreiche Jazzgeschichte als Stilgeschichte von Personen zu liefern, kann das Buch nur bedingt gerecht werden. In der zweiten Epoche fehlen doch so einige Stilrichtungen wie zum Beispiel Jazzrock, Free Jazz, Soft-Jazz, Pop-Jazz und Namen wie Ornette Coleman, der kürzlich verstorbene Cecil Taylor, Weather Report, Wayne Shorter oder Charlie Haden. Der zeitgenössische Jazz erscheint nur rudimentär, zukünftige Entwicklungen sind nicht zu erahnen und Europa (speziell der skandinavische Jazz) und Frauen stehen fast ganz im Schatten der größten Stars, dagegen wird der Jazz der Nachkriegszeit durchaus repräsentativ dargeboten. So hat der Leser im letzten Porträt dann den Eindruck, die Geschichte des Jazz endet mit dem Tod von Esbjörn Svensson beim Tauchen in den Schären vor Stockholm im Jahr 2008.

Das Buch eignet sich insgesamt gut als Einstiegslektüre in die Jazzgeschichte für Neueinsteiger. Es ist mehr als ein Coffee Table Book beim Hören von Jazz-Vinyl, sondern lädt zum Vertiefen ein. Es ist hervorragend gebunden, bietet als Bildband eine gute Fotoqualität, eine ideale Diskografie sowie ein Glossar. Leider fehlt wie so oft ein Register, das Querverweise und Namensbeziehungen ermöglichen könnte. Spezialisten werden auch einige wenige Fehler finden.

Dennoch ist das Werk eine gelungene Jubiläums-Festschrift der Jazzmusiker und ein faszinierendes Kompendium für Anfänger und Jazzfans. Wer die wissenschaftliche Auseinandersetzung sucht, muss auf vorhandene Standardwerke zurückgreifen. Ein schöner Stream of Jazzyness!

Torsten Senkbeil