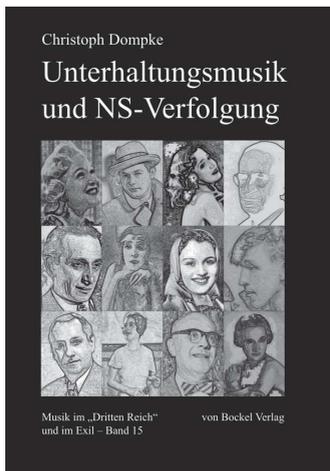


Christoph Dompke Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung.



Neumünster: von Bockel Verlag
2011 (Musik im „Dritten Reich“
und im Exil. 15). 393 S., Ill.,
Notenbsp., Pb., 48.00 EUR
ISBN 978-3-932696-80-0

„Ich denke, es ist nicht möglich, von dem Grauen (...) jener Jahre, anders als stotternd, entgleisend zu sprechen“ schrieb im Mai 1983 Hans Werner Henze in einem Brief an Hanns-Werner Heister anlässlich dessen geplanter Anthologie zu Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Mittlerweile sind fast 30 Jahre vergangen und zwischenzeitlich hat sich die Exilmusikforschung in der Musikwissenschaft – wenn auch in einer Nische – fest etablieren können. Der von Bockel Verlag ist hier federführend und veröffentlicht mit dem vorliegenden Band bereits die 15. Studie zum Thema. Allerdings widmet sich die Musikgeschichtsschreibung diesbezüglich in erster Linie der musikalischen Hochkultur, das Phänomen der Unterhaltungsmusik nimmt innerhalb dieser Forschungsrichtung erst recht eine Randstellung ein. Der Musikwissenschaftler Christoph Dompke hat sich vorgenommen, das zu ändern, und widmet sich in seiner Dissertation der Stellung von Operette, Kabarett, Schlager und Chanson und exemplarisch dem Schicksal von einigen Musikern und Komponisten dieser Genres während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland und Österreich. Die Unschärferelation zwischen der sogenannten E-Musik und der leichten Muse ist hoch und vermutlich auch der Grund, warum bis heute innerhalb der Musikforschung die Unterhaltungsmusik um entsprechende Würdigung ringen muss. Entsprechend uneinheitlich erweisen sich Quellenlage und Forschungsstand zu dieser Thematik, zumal innerhalb der Exilmusikforschung die U-Musik damit zu kämpfen hat, dass Auswanderung nicht mit Qualität gleichzusetzen ist oder der Verbleib von Künstlern im Reich automatisch mit Anpassung, Opportunismus und Qualitätsminderung einherginge. Dompke hat dieser Spezifik ein eigenes Kapitel gewidmet, dessen Lektüre besonders (wie eigentlich alles aus diesem Themenfeld) beschämt: er beschreibt die Funktion des Jüdischen Kulturbundes in Berlin, der vielen arbeitslosen, „eliminierten“ Musikern eine künstlerische Heimat und bescheidenes Auskommen ermöglichte, bevor entweder die Emigration oder – wie in den meisten Fällen – die Gaskammer das Ende bedeuteten.

Dompke, der auch eine Bibliotheksausbildung vorweisen kann, hat sich mit Akribie und enormem Fleiß in schier unerschöpfliches Quellen- und Archivmaterial eingearbeitet, allein das Literaturverzeichnis umfasst fast 50 Seiten. Leitgedanke dieser Arbeit war es, zum einen, durch die exemplarische Herangehensweise den Opfern eine Stimme zu geben und zum anderen, das „verkrampfte Verhältnis der deutschen Kulturgeschichtsschreibung“ anzugehen und Zeichen der Vermittlung zu setzen ohne moralische oder ästhetische Werturteile. Das ist dem Autor sicher gelungen. Da es sich bei dieser Arbeit um eine Doktorarbeit handelt, ist die Lektüre mitunter nicht ganz einfach, die Flüssigkeit des Textes leidet unter der Fußnotenlastigkeit (manche Seiten bestehen fast nur aus Fußnoten) und manchmal

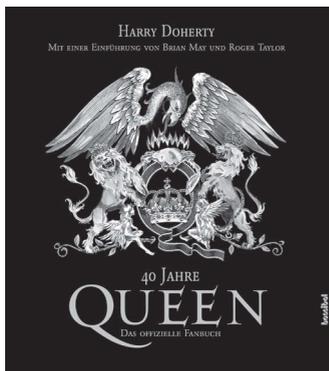
hätte man dem Autor gewünscht, seine Schlussfolgerungen etwas selbstbewusster zu ziehen. Das Buch ist da am stärksten, wo Individuen zu Wort kommen und deren ganz unterschiedliche Schicksale authentisch und wie ich finde schlüssig und analog dem Grundanliegen der Arbeit nachvollzogen werden. Die Aufbereitung des äußerst umfangreichen Quellenmaterials als Beitrag zur Exilmusikforschung kann nicht hoch genug veranschlagt werden.

Claudia Niebel

Harry Doherty

40 Jahre Queen.

Mit einem Vorwort von Brian May und Roger Taylor. Übersetzt von Angelika Inhoffen.



Neuausg. Höfen: Hannibal Verlag 2011. 96 S., Abb., Audio-CD, geb., 39.99 EUR
ISBN 978-3-85445-361-1

Queen ist Kult – das ist wohl unbestritten – und das vorliegende Buch von Harry Doherty wird dieser Tatsache voll gerecht. Auf dem Schuber prangt das von Freddie Mercury entworfene Wappen der Band – auf dem Cover des Buches posieren die vier Bandmitglieder. Die Aufmachung mutet edel an und erinnert an ein LP-Cover. Kult eben. Schlägt man das Buch auf, schlägt das Herz des echten Fans höher: die gesamte Geschichte der Band scheint in Bild und Dokumenten festgehalten zu sein. Freddie in der Schulband, Roger mit 15 am Schlagzeug, Brian und John mit ihren ersten Bands, Studiofotos, Plakate, die goldene Schallplatte ... Doch da steht auch Text: Die Sprache ist einfach, die Sätze sind kurz, aber das steht dem Buch gut zu Gesicht. Der Autor Harry Doherty war der Band wohl bekannt und einer der wenigen Journalisten, die das volle Vertrauen der Band genießen durften; zumindest sagt das Brian May im Vorwort. May hat die Texte freigegeben, ohne sie zu lesen, weil Harry Doherty nie etwas Falsches über Queen geschrieben hat. Die beiden anderen Bandmitglieder haben das Buch als offizielle Publikation über Queen wohl durchgesehen und freigegeben.

Inhaltlich wird die Geschichte der Band in kleinen Schritten beschrieben, mal kurz, mal ausführlicher. Der wahre Queen-Fan, der bereits frühere Publikationen gelesen hat, erfährt nicht unbedingt Neues, aber wenigstens ist das Buch weitgehend auf Deutsch übersetzt, was bei Büchern über Queen nicht die Regel ist. ‚Weitgehend‘ – das ist hier etwas provozierend gemeint, denn immer wieder finden sich kleinere Stellen, in denen die Übersetzung vergessen wurde: so zum Beispiel in Bildunterschriften oder im vorletzten Kapitel sogar beim einführenden Teaser. Auch kleinere Fehler sind in den Texten nicht selten, aber der wahre Fan stört sich daran nicht unbedingt. Das Allerschönste an dem Buch sind auf jeden Fall die Bilddokumente und die vielen Faksimile-Einleger: Plakate, Konzertkarten, Briefe, Fotos, Songtexte ... Ja sogar eine Audio-CD liegt bei, die ein etwa 30-minütiges Interview der BBC mit der Band wiedergibt. Insbesondere für deutsche Leser ist das sicherlich ein Leckerbissen, der nicht so einfach zu haben ist. Das Lesen der Texte wird zweitrang-

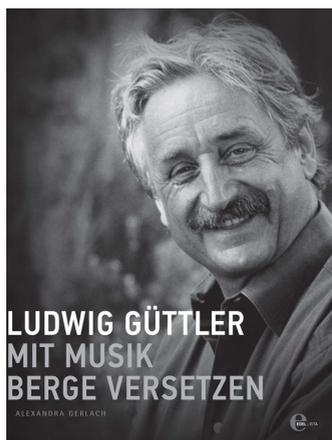
gig, denn immer lässt sich etwas entdecken – ähnlich wie in einem Klappbilderbuch für Dreijährige –, was die Augen des Queen-Fans strahlen lässt. Schwelgen in Erinnerungen oder Entdeckerfreude wechseln sich ab. Kult eben. Insofern ein unverzichtbares Buch für jede Queen-Sammlung; für Bibliotheken sind die vielen reizvollen Einleger eher ein Problem: man muss den Titel fast zum Präsenzexemplar machen, will man sicher gehen, dass die Einleger auf Dauer im Buch verbleiben.

Barbara Wolf

Alexandra Gerlach

Ludwig Güttler.

Mit Musik Berge versetzen.



Hamburg: Edel Germany 2011.
223 S., Pb., 24.95 EUR
ISBN 978-3-8419-0063-0

Es ist sicher ein Zufall, dass in der Buchreihe *Edel Vita* zeitgleich zwei Musiker porträtiert werden, die nur mit ihrem Instrument, der Trompete, eine Gemeinsamkeit haben. Während der eine, nämlich Quincy Jones, ein Stück Musikgeschichte der USA verkörpert, wird mit Star-Trompeter Ludwig Güttler eine bedeutende deutsch-deutsche Biografie geschildert. Der eine ist ein Jazzler, Filmkomponist und Musikproduzent, der andere ein Solist, Musikforscher, Pädagoge, Festivalleiter und -initiator. Unterschiedlich ist auch ihr Engagement auf gesellschaftlichen Gebieten: Ludwig Güttler setzte sich für den Wiederaufbau der Frauenkirche in seiner Heimatstadt Dresden ein und Quincy Jones für weltweite soziale Projekte.

Ludwig Güttlers Geburtsort Sosa im sächsischen Erzgebirge nahe der böhmischen Grenze liegt nur anderthalb Autofahrtstunden von seiner jetzigen Wirkungsstätte Dresden entfernt, wobei die „Vororte“ Leipzig, wo er Musik studierte sowie Halle, dessen Händel-Festspiel-Orchester ihm das erste Engagement bescherte, doch mehr oder weniger dem „Sächsischen“ angehören. Seine Kindheit und Jugend lagen in den wirtschaftlich und politisch schwierigen DDR-Nachkriegsjahren, die auch an seinem Elternhaus nicht spurlos vorübergingen. Dem 1943 Geborenen war bei seinen vielen Aktivitäten als Naturfreund oder Bauhandwerker im großväterlichen Betrieb, begleitet von wissensdurstigem Lesehunger und ersten instrumentalen Gehversuchen mit Akkordeon, Klavier, Trompete und Violoncello das Berufsziel Musiker noch nicht gleich klar. Sein christliches Umfeld bot aber nicht nur dafür Orientierung, sondern gab ihm auch Wertvorstellungen als aktivem und kritischem Zeitgenossen, der dem DDR-Staat bis zum Ende unbequem blieb.

Die folgende rastlose Zeit prägte seine Karriere, die nicht nur aus dem Trompetenspiel besteht, sondern ihn auch als umtriebigen Akteur in geschäftlichen, politischen oder gesellschaftlichen Bereichen zeigt. Nach vier glücklichen Jahren im Händel-Festspiel-Orchester Halle holte Chefdirigent Kurt Masur ihn 1969 als Solotrompeter in die Dresdner Philharmonie, wo er seinen Traum einer Solistenlauf-

bahn verwirklichte, die ihn bald auch ins westliche Ausland lenkte. 1974 erschien in der DDR seine erste Schallplatte, der bis heute in Ost und West viele weitere folgten.

Mit seinen solistischen Bestrebungen musste er in der Enge der DDR nicht nur die Mauer, sondern auch die ideologischen und bürokratischen Hindernisse überwinden. Kein Wunder, dass ganze Abschnitte des Buches davon berichten, wie er frühzeitig Kontakte zu Unterstützern im freien Teil Deutschlands aufbaute und dabei die Staatssicherheit clever austrickste. Schließlich hatte der hartnäckig geführte Kleinkrieg gegen die Behörden mit der späteren Bewilligung eines Dauerreisepasses Erfolg und er wurde ein „Dauerreisekader“, für „gelernte DDR-Bürger“ ein Traumstatus.

Das Buch berichtet nun weiter, wie er schon bald vor allem im Westen Deutschlands, aber auch international Erfolge feierte. Zuerst tourte er kongenial mit dem Organisten Christoph Kircheis aus Karl-Marx-Stadt (heute wieder Chemnitz), der nach seinem plötzlichen und viel zu frühen Tod durch seinen jüngeren Bruder Friedrich ebenbürtig ersetzt wurde. Auch die Ensembledätigkeit wurde sein Markenzeichen. Im Leipziger Bachcollegium, den Virtuosi Saxoniae oder dem Blechbläserensemble Ludwig Güttler spielten Musiker namhafter sächsischer Klangkörper. Schon bald zeigte sich aber, dass diese vielseitigen Aktivitäten nicht mehr mit der Diensterteilung im Orchester vereinbar waren und Güttler verließ schweren Herzens 1980 nicht nur die Dresdner Philharmonie, sondern gab auch viele seiner geliebten Nebenprojekte wie zum Beispiel die Leitung des von ihm gegründeten Bläserensembles der Hochschule für Verkehrswesen Dresden auf. Nur die Professur an der Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden behielt er, weil ihm die Lehrtätigkeit ans Herz gewachsen war. Als „Pavarotti des Blechs“ blieb er bis heute der Musik für Trompete im klassischen Sinn treu und hob nicht zu stilistischen „Seitensprüngen“ ab.

Mit dem Ende der DDR packte Ludwig Güttler sofort neue Aufgaben an, indem er gleich von der ersten Stunde an den Ruf des Dresdner Zahnarztes Dr. Günter Voigt zum Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche bestärkte. „Das Wunder von Dresden“ unterstützte er fortan mit all seinen Kräften, wobei die von ihm aufgebaute Infrastruktur im Musikleben hilfreich beim Spendensammeln und somit der Verwirklichung seines Wunschtraumes war, bei dem er sogar mit Kenntnissen seines früheren Berufswunsches Architekt punkten konnte. Auch hier blies ihm kräftiger Gegenwind aus Ost und West sowie aus Kirche und Gesellschaft ins Gesicht und er stand im Spannungsfeld geteilter Meinungen zur Notwendigkeit des Wiederaufbaus.

Die Wendeereignisse zeigten erneut, wie stark Ludwig Güttler

schon seit Jahren ins Visier der Staatssicherheit geraten war. Dieser Tatsache ist ein ganzes Kapitel gewidmet, das Fakten und Erläuterungen zu Anschuldigungen liefert, er sei selbst Stasispitzel gewesen. Plausibel wird dabei, wie vertrackt die Arme der Stasi vor und nach dem Mauerfall waren.

Alexandra Gerlach erzählt als erfahrene Hörfunk- und Fernsehjournalistin Güttlers Lebensgeschichte sehr übersichtlich ohne Umschweife, verwendet Quellenangaben, viele Fotos und Dokumente mit Bildunterschriften und spart auch nicht mit Anekdoten. Die fünf Kapitel zu seinen Wurzeln, seiner Karriere, den Themen DDR und Staatssicherheit, zum Wiederaufbau der Frauenkirche und Güttlers musikalischen Verdiensten sind so aussagekräftig betitelt und in Abschnitte unterteilt, dass man Übersichten, wie eine Chronik oder eine Zeittafel, nicht vermisst. Bei der Faktenmenge wäre aber ein Stichwort- oder Namensverzeichnis hilfreich gewesen.

Im letzten Kapitel erfährt der Leser mehr über Ludwig Güttlers kirchliche Bindungen, seine Weggefährten, seine Familie, seine Initiative für die Musikwoche Hitzacker und seine Forschungen nach unbekannter Trompetenliteratur in Bibliotheken oder nach historischen Instrumenten wie dem Corno da caccia. Wissbegierige Schüler bekommen wertvolle Tipps zur Erlangung einer Meisterschaft im Trompetenspiel.

Auch in der Gegenwart beweist Ludwig Güttler seinen ungebrochenen Tatendrang und das Engagement für seine Heimatregion mit einem weiteren etablierten Musikfestival. Im März 2012 eröffnete er im sächsischen Pirna bei Dresden den 20. Jahrgang des Festivals „Sandstein und Musik“ im Kreise prominenter Gäste, das bis Dezember 2012 Konzerterlebnisse mit namhaften Musikern an besonderen Orten des Nationalparks Sächsische Schweiz und natürlich eine Lesung dieses Buches bietet.

Stefan Domes

Antonia Goldhammer
 Weißt du, was du sahst?
 Stefan Herheims
 Bayreuther Parsifal.

Berlin u. a.: Deutscher
 Kunstverlag 2011. 168 S., Ill.,
 Notenbsp., geb., 34.90 EUR
 ISBN 978-3-422-07058-5

Sie ist jetzt bereits Kult: Stefan Herheims im Jahre 2008 aus der Taufe gehobene Bayreuther Inszenierung von Wagners *Parsifal*. Es ist eine sehr assoziative und bildermächtige Produktion, die dem Publikum da präsentiert wird. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Bühnenweihfestspiels werden thematisiert, mehrere Erzählebenen überschneiden sich. Die gewaltige Flut an Bildern und deren hoher intellektueller Gehalt machen das Verständnis für den uninformatierten Zuschauer nicht immer einfach. Interpretationen dieser sehr vielschichtigen und komplexen Produktion sind mithin immer willkommen. Antonia Goldhammer ist nach Susanne Vill bereits die zweite Autorin, die in fundierter Art und Weise Herheims



Regiearbeit eine gründliche wissenschaftliche Analyse zuteilwerden lässt. Ihr Buch *Weißt du, was du sahst* ist das Ergebnis von zahlreichen Aufführungs- und Probenbesuchen der Autorin in den Jahren 2008 bis 2010, von Erläuterungen des Regieteam, Zeitungskritiken, Befragungen der Zuschauer und nicht zuletzt natürlich von eigenen Wertungen. Der Aufbau des Bandes ist dreigeteilt. Im ersten Abschnitt wartet Antonia Goldhammer mit einer trefflich ausgearbeiteten historisch-theoretischen Kontextualisierung von Wagners Bühnenweihfestspiel auf, in dem sie sich vorwiegend mit den Zürcher Kunstschriften des Bayreuther Meisters befasst und den von diesem propagierten Weg vom Kunstwerk der Zukunft zur Kunstreligion nachvollziehbar werden lässt. Der zweite Teil besteht aus einer Aufführungsbeschreibung. Penibel genau zeichnet die Autorin das Geschehen auf der Bühne nach, das sie dann im dritten Passus einer eingehenden Analyse unterzieht. Den Ausgangspunkt ihrer diesbezüglichen Betrachtungen bildet der Begriff der Metatheatralität, den sie als Ursprung von Herheims Deutung lokalisiert. Mit dessen in der Produktion zum Ausdruck kommenden formalen und inhaltlichen Aspekten setzt sie sich eingehend auseinander. Dabei drängen sich nachhaltig Assoziationen zu Brechts Epischem Theater auf, insbesondere wenn vom Durchbrechen der vierten Wand die Rede ist. Insgesamt sind Goldhammers analytischen Ausführungen recht interessant zu lesen. Indes vernachlässigt sie einen ganz zentralen Punkt der Inszenierung, nämlich den Inzestgedanken, aus dem sich erst Parsifals Zurückstoßen Kundrins im zweiten Aufzug erklärt. Zudem hat die Autorin leider nicht erkannt, dass es sich bei den Trümmerfrauen im dritten Aufzug um die Blumenmädchen handelt – der vielleicht rührendste und stimmigste Einfall der ganzen Produktion. Trotz kleiner Mängel kann der vorliegende Band aber durchaus empfohlen werden.

Ludwig Steinbach

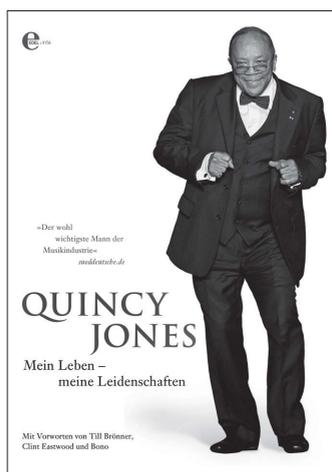
Quincy Jones

Mein Leben –
meine Leidenschaften.

Mit einem Vorwort von Till
Brönner, Clint Eastwood
und Bono.

Hamburg: Edel Germany 2011.
174 S., Ill., Pb., 24.95 EUR
ISBN 978-3-8419-0022-7

Kaum ein Plattenproduzent wird so stark zur Gilde der praktizierenden Musiker gezählt wie Quincy Jones. Sein geläufiger Name rollt flüssig von der Zunge, dabei ist sein Vorname gar kein männlicher, sondern ein weitverbreiteter Ortsname. Zum 80. Geburtstag im Jahr 2013 kommt seine Autobiografie zu früh und zum 75. Geburtstag zu spät. Aber wer wie er schon sein eigenes Begräbniskoncert miterlebt hat, sieht auch diese Zeitplanung gelassen, zumal eine Biografie von ihm längst überfällig ist und nun als fein gestaltete fest gebundene Ausgabe mit Schutzumschlag, auf dessen Titelbild er uns in eleganter Pose anlächelt, erschienen ist. Eigentlich wäre damit für die Empfehlung alles gesagt, es lohnt sich aber allemal, das Buch näher



zu betrachten, weil es ein gut fassbarer Hingucker ist und damit sicher der parallel erscheinenden ePub-Ausgabe den Rang ablaufen wird. Anteil daran haben die zahlreichen auf hochwertigem Papier gedruckten Fotos und Dokumente, deren übersichtliche grafische Gestaltung das Buch attraktiv und informativ macht. Auf gleich drei äußerst prominente Vor- und Nachwortschreiber kann auch nicht jeder Musiker verweisen, stammen doch die Würdigungen von Till Brönner, Clint Eastwood, Bono (U2) und Sidney Poitier aus verschiedenen Kategorien der Unterhaltungskunst.

„Q“, wie er im Text genannt wird, wurde 1933 in recht finsternen Verhältnissen in Chicago geboren und seine eigenen Beschreibungen des dortigen Milieus lesen sich eher wie ein Gangsterroman. Die widrigen Lebensumstände lässt er nach einigen Wohnortwechseln hinter sich und bald wird er von der allgegenwärtigen Jazzmusik gepackt. Für ein Engagement in der Lionel Hampton Band ist er aber noch zu jung und so schließt er erst einmal seine Schulausbildung ab. Aus ihm wird ein von Größen wie Clark Terry und Dizzy Gillespie inspirierter Trompeter, nachdem er sich während der Schulzeit im „Schillinger House“ (später Berklee School of Music) schon auf anderen Musikinstrumenten ausprobiert hat. Mit Anfang zwanzig nimmt er seine Arrangeur-, Dirigenten- und Managertätigkeit auf, während der er auf große „Nummern“ wie Dinah Washington, Ray Charles oder Frank Sinatra trifft. Zusätzlich studiert er Komposition bei Nadia Boulanger in Paris, die ihm beibringt, „er solle alles lernen, was große Musiker aus diesen zwölf Tönen gemacht haben“. Zu seinen weiteren Mentoren zählten Count Basie, Miles Davis und Duke Ellington, der über Q schrieb, dass er „die amerikanische Kunst entkategorisiert hat“, weil er kein Schubladendenker, sondern Bindeglied von Jazz, Bebop, Funk, Soul und Hip Hop war.

Schon bald gab er sein Musikerdasein zuerst zugunsten seiner Produzententätigkeit und später wegen einer lebensbedrohlichen Erkrankung auf. Vorerst jedoch wartete auf ihn die Karriere als erster schwarzer Komponist in Hollywood und als erstes schwarzes Vorstandsmitglied in einer großen Plattenfirma, die sich im Besitz von Weißen befand. „Erster Afroamerikaner“ war er auch unter den Dirigenten der Zeremonie zur Grammy-Preisverleihung oder der Oscar-Verleihung. Das Thema Filmmusik mit einer langen Diskografie und dem Meilenstein *Die Farbe Lila* findet einen eigenen Platz und wird durch Berichte über seine musikalischen Aktivitäten beim Fernsehen ergänzt. Die sechziger und siebziger Jahre zeigten viele Erfolge, wie die zappelige „Soul Bossa Nova“, der späteren Erkennungsmelodie zur Agentenparodie *Austin Powers* oder seine Version des Sinatra-Songs *Fly Me To The Moon*, die 1969 bei der amerikanischen Mondlandung gespielt wurde, ehe er 1982 mit Michael Jack-

sons Album *Thriller* das meist verkaufte Album aller Zeiten einspielte. Dem folgten schnell weitere Erfolge, wie zum Beispiel die Single *We Are The World*, die US-Popstars vereinte und deren Einnahmen dem Äthiopien-Hilfsprojekt „USA for Africa“ zugutekamen, wobei USA für „United Support of Artists“ steht. Sein Engagement für Hilfsprojekte führte ihn 2004 sogar bis zum Papst. Den ersten Grammy erhielt er 1989 für sein viele Stars umfassendes Rhythm & Blues-Album *Back On The Block*, ausgerechnet als in Europa der Ostblock zerbrach! Die Liste der Künstler, die bei diesen beiden Unternehmungen seine Mitstreiter waren, enthält zu den bereits genannten Namen die von Ella Fitzgerald, Herbie Hancock, Stevie Wonder, Chaka Khan, Lionel Richie, Paul Simon, Tina Turner, Billy Joel, Bob Dylan, Bruce Springsteen oder Willie Nelson und liest sich wie das „Who Is Who“ der US-Popmusik. Jüngstes Highlight in seiner Karriere war die Berufung zum künstlerischen Berater der Feierlichkeiten bei den 29. Olympischen Spielen 2008 in Peking.

Die Biografie ist mit den Abschnitten „Frühe Jahre“, „Musikgeschäft“, „Film und Fernsehen“, „Für eine bessere Welt“ und „Leben und Vermächtnis“ klar nach seinen Leidenschaften strukturiert. Der Text wird durch grau unterlegte Specials vertieft, mit einleitenden Zitaten aufgelockert und zum Schluss erleichtern eine Zeittafel und eine ausführliche Diskografie die Orientierung. Weil erzählte Musik wie erzähltes Mittagessen ist, empfiehlt es sich, die DVDs *The 75th Birthday Celebration – Live At Montreux 2008* oder *We Are The World: The Story Behind The Song ; 20th Anniversary Special Edition* anzusehen.

Stefan Domes

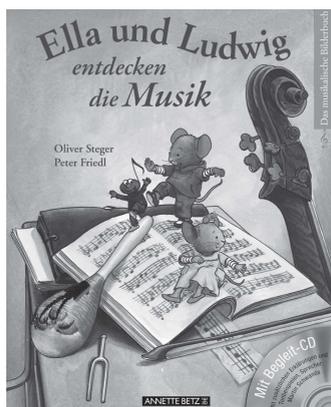
Oliver Steger

Ella und Ludwig entdecken die Musik. Noten, Rhythmus, Melodien.

Illustriert von Peter Friedl.

Wien u. a.: Annette Betz Verlag
im Verlag Carl Ueberreuter
2011. 32 S., Ill., Notenbsp., 1
Audio-CD, geb., 19.95 EUR
ISBN 978-3-219-11469-0

Wie würden Sie 4–7-jährigen Kindern erklären, was Musik ist? Vermutlich würden viele ähnlich antworten wie ich: einfach Musik machen, dann ist das Wesentlichste schon getan. Diesen Ansatz verfolgt auch der Verfasser von *Ella und Ludwig entdecken die Musik*. Er lässt zwei kleine Mäuse, die auf dem Dachboden einer Musikschule hausen, „Musik erleben“. Tagtäglich bekommen sie mit, was sich in den Räumen unter ihnen abspielt. Das aus einem Notenpapier herausgefallene „kleine a“ erklärt ihnen nach und nach die Bausteine der Musik: Melodie, Rhythmus und Takt, Stimmung, Tonleiter, Intervalle, Harmonie, Dur und Moll, ja sogar den Quintenzirkel und einzelne Instrumente. Zu all jenen Begriffen gibt es eine Infobox, in denen die Begriffe definiert sind. Leider sind diese Erklärungen ganz und gar nicht altersgerecht formuliert und teilweise sogar recht ungenau; ein Beispiel: „Stimmung. Ein wichtiger Bestandteil der Musik ist die Stimmung, sie ist eine Maßeinheit. Die Stufe von einer Note zur



nächsten nennt man Halbton. Vom A bis zum nächst tieferen oder höheren A gibt es zwölf solcher Stufen. Das A hat also insgesamt zwölf solcher Kollegen." Diese Definition ist nicht nur viel zu kompliziert, sondern dazu auch noch falsch. Hier wird die chromatische Tonleiter erklärt, nicht die Stimmung (die zu erklären in drei Zeilen gar nicht möglich ist).

Die Mäuse scheinen im Laufe der Geschichte immer mehr zu verstehen und Spaß an der Musik zu bekommen; der Leser leider weniger, denn die liebevolle Mäusegeschichte alleine, die sehr anschaulich illustriert ist, schafft es nicht, dem Leser die Musik zu entschlüsseln. Die Erklärungen wirken abstrakt, die Klangbeispiele auf der Begleit-CD sind ungeschickt ausgewählt. So ist der Unterschied von Dur und Moll, der in der Erklärung mit dem Gegensatz ‚traurig‘ und ‚fröhlich‘ beschrieben wird, für ungeübte Ohren kaum auszumachen. Das sogenannte „Melodielied“ ist vom „Rhythmuslied“ kaum zu unterscheiden, was vermutlich an der äußerst langweiligen Melodie liegt, die man als solche kaum nachsingen kann. Auch die verschiedenen Rhythmen (3/4, 4/4 und 5/4!!-Takt) erkennt man schwer. Höchst ungewöhnlich ist es, dass sämtliche Beispiele aus dem Jazz stammen. Da der Autor Jazz-Musiker ist, liegt so etwas vielleicht nahe, doch sind Kinder in dieser Musiksparte eher seltener zu Hause. Dies sollte kein Grund sein, Kindern Jazz vorzuenthalten, aber zum Verstehen von Musik eignet Jazz sich nicht wirklich besonders gut.

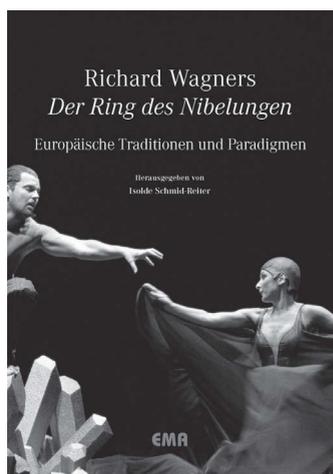
Der Autor hat sich insgesamt viel „Stoff“ vorgenommen, denn Musiktheorie ist ja relativ komplex. Für meine Begriffe sollte es in der Altersgruppe zunächst darum gehen, den Spaß an der Musik zu vermitteln und dann peu à peu in die notwendigen Strukturen spielerisch einzuführen. Dies gelingt besser über Hörbeispiele als über Erklärungen. Die Idee hat der Autor gehabt, leider ist das aber misslungen.

Im Großen und Ganzen ein hübsches Bilderbuch mit anspruchsvollen Absichten, die aber leider bereits im Ansatz gründlich danebengehen. Schade.

Barbara Wolf

Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘
Europäische Tradition und Paradigmen. Hrsg. von
Isolde Schmid-Reiter.

Es ist schon eine sehr interessante Publikation, die Isolde Schmid-Reiter in Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper und dem Institut für Theater, Film- und Medienwissenschaft da herausgegeben hat: *Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*. In zahlreichen durchweg sehr interessant zu lesenden Essays geben die verschiedenen Autoren tiefeschürfende Einblicke in die Rezeptionsgeschichte von Wagners groß angelegter Tetralogie, wobei der Schwerpunkt der Betrachtungen auf den *Ring*-Produktionen der jüngeren Vergangen-



Regensburg: Con Brio
Verlagsgesellschaft 2010.
256 S., Abb., 24.00 EUR
ISBN 978-3-940768-16-2

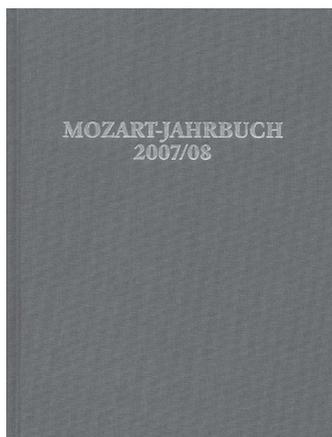
heit liegt. Dabei finden nicht nur Inszenierungen in Deutschland Berücksichtigung. Vielmehr wird die gesamteuropäische Rezeption des Zyklus einer eingehenden Betrachtung unterworfen. So erfährt der geneigte Leser einiges über die Aufführungsgeschichte des *Ring* u. a. in Italien, Frankreich, in der Schweiz, in Österreich, Großbritannien, Schweden, Finnland, im Baltikum, in Russland, Ungarn und Portugal. Einblicke in den neuen Wiener *Ring* werden in Form eines Gesprächs zwischen Beteiligten der Produktion vermittelt. Hier kommen u. a. der Sänger des Loge Adrian Eröd und der Dirigent Franz Welser Möst zu Wort. In derselben Kommunikationsform werden von verschiedenen Größen des Musiktheaters die gegenwärtigen Rezeptionsschwerpunkte von Wagners *Ring* diskutiert. Hier sind insbesondere die Ausführungen von Vera Nemirova zu ihrer Konzeption des neuen Frankfurter *Rings* aufschlussreich. An die Wurzeln des modernen Musik- oder auch Regietheaters geht ein Aufsatz von Joachim Herz zurück, in dem der berühmte Regisseur einen Rückblick auf seine legendäre Leipziger *Ring*-Interpretation gibt. Daneben enthält der sehr lesenswerte Band noch eine Reihe weiterer innovativer Essays, in denen auch etwas weitergehende Aspekte des Wagner'schen Werkes geistreich beleuchtet werden. Es ist eine bunte Vielfalt an Informationen, mit denen hier aufgewartet wird und nach deren Lektüre kein Zweifel mehr daran bestehen kann, dass Wagner im *Ring* „den ‚vollendetsten künstlerischen Ausdruck‘ seiner Weltanschauung gefunden hatte“ (S. 9). Bei diesem Buch handelt es sich um eine der wichtigsten Veröffentlichungen zum Thema *Ring*, deren Anschaffung sehr zu empfehlen ist.

Ludwig Steinbach

**Mozart-Jahrbuch
2007/08 der Akademie
für Mozart-Forschung
der Internationalen
Stiftung Mozarteum
Salzburg**

Hrsg. von Ulrich Konrad,
Otto Biba, Christoph
Wolff. Redigiert von Ulrich
Leisinger und Johanna
Senigl.

Wenn nun mit über dreijähriger Verspätung eine weitere Folge des *Mozart-Jahrbuchs*, das immerhin als Sprachrohr der institutionsgestützten offiziellen Mozart-Forschung anzusehen ist, endlich erscheinen konnte, so steht zu befürchten, dass sie in den meisten Bibliotheken unbeachtet wie bleischwere Regalzentimeter herumstehen wird. Was immer an internen Problemen in den Salzburger Mühlen der Mozart-Verwaltung dahinter stecken mag: daran, dass sich in der Akademie für Mozart-Forschung, in deren Hand jetzt die Redaktion dieses Jahrbuchs liegt, in der Person Ulrich Leisingers nun ein neues Zentrum herausgebildet hat, das für sich zu beanspruchen scheint, autoritative Stellungnahmen zu allen offenen oder neuerdings geschlossenen Mozart-Fragen abzugeben, lässt (neben einigen gerade erschienenen Supplementbänden der *Neuen Mozart-Ausgabe*) auch dieser Band keinen Zweifel. Würde dieser Band nur unbeachtet herumstehen, würde ihm in mehrerlei Hinsicht Unrecht



Kassel: Bärenreiter 2011.
261 S., Notenbsp., geb.,
72.00 EUR
ISBN 978-3-7618-2124-4

geschehen, denn dieser Band sendet Signale aus, die nicht ungehört bleiben sollten.

Der ca. 130 Seiten starke erste Teil des Jahrbuchs mit wissenschaftlichen Beiträgen bringt nicht nur eine Komplettierung der Versuche Karol Bergers, die Satztypen in Mozarts Klavierkonzerten zu systematisieren, und einen Nachtrag zum *Mozart-Jahrbuch 2006*, nämlich den Vortrag, den der damalige Redakteur Henning Bey auf dem Salzburger Mozart-Kongress im Dezember 2005 über das Klaviertrio (Divertimento) KV 254 gehalten hat, sondern zwei miteinander korrespondierende Beiträge von Leisinger und Gregory G. Butler, deren letzterer sich mit dem bisher einer anonymen Vorlage zugewiesenen Andante aus dem ersten der Pasticcio-Konzerte (KV 37) beschäftigt und ihn gerne als den ersten originalen Konzertsatz Mozarts veredeln möchte. Leisinger, der Butlers Beitrag übersetzt hat, macht Mozarts Autorschaft für einen noch früheren, in vom Vater Leopold angelegten Notenbuch für Schwester Maria Anna („Nannerl“) fragmentarisch überlieferten, von ihm als solchen erkannten Klavierkonzertsatz (das Stück Nr. 51, ein molto allegro in G-Dur) geltend, respektive plausibel und assoziiert mit diesem Satz sogar jenes „Konzert“, das nach einem Bericht des Hausfreunds Schachtner der Vater als „richtig und regelmäßig gesetzt“, aber „ausserordentlich schwer, dass es kein Mensch zu spielen im Stande war“ beschrieben wurde. Die von Leisinger und Butler angewandte Plausibilisierungsmethode folgt der Technik, zweifelhafte Werke aus dem kompositorischen Kontext des Komponisten wie dem regionaler Musikverhältnisse heraus zu erklären, und wurde auch schon mal vom Rezensenten bezüglich der Mozart zugeschriebenen vier Streichtrio-Einleitungen zu Bachschen Fugen (KV 404a) in Leisingers Augen belanglos versucht. Hier soll diese Erklärweise nun zu besseren Resultaten geführt haben.

Der zweite, auf S. 135 beginnende Teil des Jahrbuchs mag auf den ersten Blick als furchtbar überfällig und dadurch als fast schon überflüssig erscheinen, denn er enthält Rezensionen von über 60 Titeln der Mozart-Literatur aus den Jahren 2005 bis 2008, deren jüngste dreieinhalb Jahre alt ist. Damit dürfte das *Mozart-Jahrbuch* nicht nur einen neuen internationalen Rekord in der Verlangsamung des eh schon äußerst schleppend kriechenden Rezensionsverkehrs aufgestellt haben, auch bestimmte Rituale, wie das penible Auflisten von Druckfehlern zur besseren Aufklärung und Orientierung des geplagten Lesers oder zur Vorbereitung verbesserter Neuauflagen, gehen damit ins Leere und dienen eher zur Denunziation der Autoren und Lektoren als Legastheniker. Trotzdem sind auch hier bestimmte, vom Redakteur (der auch selbst der fleißigste Rezensent ist) zu verantwortende Tendenzen nicht zu übersehen. Die zum Mozartjahr 2006 wie Pilze aus dem Boden schießenden Lexika und Handbü-

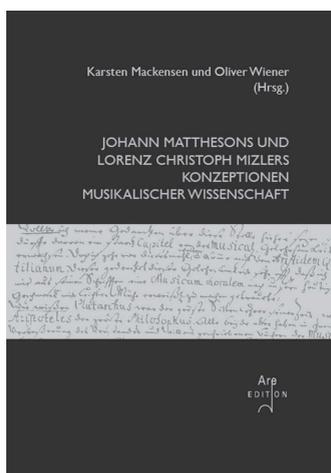
cher sowie Biografien werden in zwei großen Sammelbesprechungen von Leisinger und Melanie Unseld abgehandelt, wobei all jene den Gattungen gewidmeten Teile des mehrbändigen Handbuchs bei Laaber – außer dem erst 2009 (also nach dem offensichtlichen Redaktionsschluss dieses Jahrbuchs) erschienenen 5. Band (*Welt und Nachwelt*) – Einzelbesprechungen erfahren, von denen besonders die gekonnt jesuitische von Petrus Eder (OSB) über die kirchenmusikalischen Werke Mozarts eher negativ auffällt. Leisinger wendet die von ihm selbst als „objektiv, zugleich aber auch fragwürdig“ bezeichnete Methode an, alle Nachschlagewerke anhand von 18, die Biografie, das Werk und die Interpretation betreffenden Wissensfragen zu überprüfen – fragwürdig wohl vor allem deshalb, weil Leisinger voraussetzt, er wüsste, wie diese Fragen objektiv verbindlich zu beantworten wären.

Wie gestaffelt der Begriff der Wissenschaftlichkeit ist, wird innerhalb dieses Rezensionsteils auch dadurch deutlich, dass Unseld die Mozart-Biografien auf ihre Stichhaltigkeit hin untersuchen darf, während der Wiener Mozart-Spezialist Michael Lorenz, der über Mozarts Wiener Schüler(innen) gearbeitet hat, wiederum Unselds Buch über die Frauen um Mozart als eine ohne Quellenstudien auskommende Sekundärquellenkompilation beschreiben kann. Leisinger knöpft sich eine einzige Biografie gesondert vor, die von Martin Geck, deren ins Zeitgeistige abschweifende Schwächen es ihm besonders angetan haben, um ihre Akzente als ephemere und lediglich „interessant“, aber nicht „faszinierend“ und dauerhaft abzutun – eben kein neuer Einstein oder Küster. Dass Leisinger die von Geck gesetzten Akzente als Abweichungen vom auch von ihm verteidigten Kanon der Mozart-Interpretation erkannt hat, sieht er allerdings völlig richtig. Wunder nimmt bei der inzwischen auch in Salzburg angesagten, scheinbar hyperpeniblen philologischen Präzision die Tatsache, dass unter den besprochenen Noten auch eine Ausgabe der für Streichorchester bearbeiteten sechs dreistimmigen Präludien und Fugen (KV 404a) positiv besprochen werden kann, hat doch Leisinger selbst diese Werke kürzlich gänzlich und endgültig aus dem Korpus des Supplements zur *Neuen Mozart-Ausgabe* herauskatapultiert mit Argumenten, die es auch vielen anderen, weniger angezweifelten Mozart-Werken nicht mehr erlauben würden, in einer kritischen Mozart-Ausgabe noch vertreten zu sein. Der Band wird durch eine Bibliografie zur Literatur des Mozart-Jubiläumsjahrs von Johanna Senigl beschlossen, die vorgibt, keine Wertungen geben zu wollen, deren Auswahl aber nichtsdestoweniger tendenziös zu sein scheint.

Peter Sühning

Johann Matthesons und Lorenz Christoph Mizlers Konzeptionen musikalischer Wissenschaft.

De eruditione musica
(1732) und *Dissertatio
quod musica scientia
sit et pars eruditionis
philosophicae* (1734/1736)
mit Übersetzungen und
Kommentaren. Hrsg. von
Karsten Mackensen und
Oliver Wiener.



Mainz: Are Edition 2011
(Structura & experientia
musicae. 2). X, 143 S.,
28.50 EUR
ISBN 978-3-924522-35-3

Für die musikhistorische Beschäftigung mit Quellentexten der Frühen Neuzeit bilden die im vergangenen Jahrhundert vielfach erschienenen Reprint- und Faksimile-Ausgaben aus dem Bereich der Musiktheorie – von Praetorius' *Syntagma musicum* bis zu Kochs *Musikalischem Lexikon* – ein ganz wesentliches Hilfsmittel für Studierende und Forschende. In neuerer Zeit verliert dieser Medientyp durch die fortschreitende Digitalisierung der Originalquellen und deren freier Verfügbarkeit im World Wide Web jedoch zunehmend an Bedeutung. Dies hängt maßgeblich auch damit zusammen, dass die typischen Reprint-Ausgaben sich in der Regel weder befließigen, einen kommentierten Neusatz des Textes vorzulegen, noch die den Originalausgaben anhängenden Register den Bedürfnissen moderner Wissenschaft anzupassen; ja selbst eine Einleitung in das musikhistorische Umfeld der jeweiligen Publikation hat sich als wissenschaftliche ‚Minimalanforderung‘ nicht ausnahmslos durchsetzen können. In jüngster Zeit gehen Reprint-Ausgaben dagegen zunehmend einen Weg, der wegführt von der bloßen Faksimilierung der historischen Ausgaben und der die Texte in eine umfassende Kontextbetrachtung – unter Hinzuziehung weiterer Quellen – einbettet.

Das vorliegende – im Rahmen des DFG-Projektes „Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ entstandene – dünne Bändchen ist nicht nur in dieser Hinsicht vorbildlich. Es vereint die Editionen zweier „zentraler Schriften zur frühaufklärerischen Konzeption der Musik-Wissenschaft“ (Vorwort), die von deren führenden Vertretern – Mattheson und Mizler – in unmittelbarer zeitlicher Nähe vorgelegt worden waren und die in ihrer Bezüglichkeit ein Abbild des musiktheoretischen Wissenschaftsdialogs ihrer Zeit sind. Neben zwei ausführlichen Einleitungskapiteln durch die beiden Herausgeber besteht das Verdienst der Ausgabe im zweisprachigen lateinisch-deutschen Abdruck der Originaltexte, denen jeweils ein detaillierter Stellenkommentar – mit biografischen und bibliografischen Notizen, Lesarten und Kontextinformationen – beigeht.

Die deutsche Übersetzung zu Matthesons *De eruditione musica* folgt den zeitgenössischen handschriftlichen Eintragungen in einem durchschossenen Exemplar des Werkes, das die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Die bisher gültige Meinung, dass es sich bei dem ungenannten Übersetzer gleichfalls um Mattheson handelt, kann Mackensen glaubhaft widerlegen (S. 3). Die Übersetzung zu Mizlers *Dissertatio* stammt von Oliver Wiener; eine 1738 in Leipzig erschienene zeitgenössische Teilübersetzung wurde im Anhang des Bandes (S. 133–137) berücksichtigt.

Die Darstellungen werden ergänzt durch weitere Quellentexte in

Form von Verkaufsankündigungen und Besprechungen zu den beiden Werken, wie sie in der zeitgenössischen Presse zu finden sind. Zusammen mit dem abschließenden Namensregister liefert der vorliegende Band damit eine mustergültige Präsentation, Auseinandersetzung und Kontextualisierung der Quellentexte. Es bleibt zu hoffen, dass zukünftige Editionen – wollen sie eine echte Alternative zu Online-Digitalisaten sein – ebenfalls diesen Weg beschreiten.

Manuel Bärwald

Joergen Erichsen

Friedrich Kuhlau.
Ein deutscher Musiker
in Kopenhagen.



Hildesheim: Olms 2011.
416 S., Ill., geb., 39.80 EUR
ISBN 978-3-487-14541-9

Friedrich Kuhlau Aussage „Die Kunst geht nach Brot“ (vgl. S. 261 ebd.) ist es vermutlich geschuldet, dass seiner Musik das Klischee des sich dem Publikumsgeschmack anbietenden Kleinmeisters und Salonkomponisten anhaftet, was bislang den Blick auf eine interessante und vielseitige Künstlerpersönlichkeit verstellte. Dem einen oder anderen von uns ist aus dem Klavier- oder Flötenunterricht Kuhlau Name geläufig und auch heutzutage nehmen Nutzer in Musikbibliotheken gerne Zuflucht zu seinen gut spielbaren und wirkungsvollen Werken. Der dänische Musikhistoriker Joergen Erichsen hat sich jedenfalls vorgenommen, eingefahrene Sichtweisen zurechtzurücken, und man stellt nach der Lektüre des doch recht umfang- und materialreichen Buches fest, dass ihm das durchaus gelungen ist. Mit diesem Band liegt nun die erste eigenständige deutschsprachige Biographie des Komponisten vor, nachdem es bislang nur mehrheitlich dänischsprachige Abhandlungen und Einzelbetrachtungen bestimmter Werke bzw. unvollständige Werkverzeichnisse (z. B. von dem allen Musikbibliothekaren bekannten Dan Fog) gab. Grund hierfür war hauptsächlich die Quellenlage – die relevanten Archivalien liegen fast alle nur auf Dänisch vor –, die der Kuhlaforschung etwas hinderlich im Wege stand. Zudem sind erst in den letzten Jahren neue Unterlagen aufgetaucht, aufgrund derer eine Neubewertung von Kuhlau Leben und Werk angebracht schien.

Friedrich Kuhlau wurde 1886 in Uelzen in eine weitverzweigte Musikerfamilie (der Vater und mehrere Onkel waren Militärmusiker) hineingeboren und erhielt früh Unterricht vom Vater und weiteren Musikern. Interessanterweise scheint dabei die Flöte eine weniger wichtige Rolle gespielt zu haben, als Kuhlau später doch recht umfangreiches Oeuvre für dieses Instrument nahelegt. Bei einem tragischen Unfall als kleiner Junge verlor er ein Auge, was die Eltern dazu bewog, die künstlerische Laufbahn zu befördern, da die Handwerkslaufbahn oder andere bürgerliche Berufe ausgeschlossen schienen. Er erhielt Kompositionsunterricht in Hamburg bei dem C. P. E. Bach-Schüler Carl Friedrich Schwenke, der ihm darüber hinaus auch eine fundierte Allgemeinbildung und künstlerischen Weitblick angedei-

hen lieb. Als reisenden Klaviervirtuosen und Komponisten verschlug es ihn auf der Flucht vor Napoleons Truppen (er sollte im besetzten Hamburg eingezogen werden) 1810 nach Kopenhagen, wo er als Klavierlehrer, dänischer Hof-Kammermusikus und Komponist sich und die nachgereisten Eltern mehr schlecht als recht durchzubringen versuchte. Er machte die Dänen mit der Klaviermusik Beethovens vertraut, führte das eine oder andere Klavierkonzert als Solist auf, was sicher ein erhellendes Licht auf sein pianistisches Können wirft. Mit seinen beliebten Kammermusikwerken verdienten seine Verleger im In- und Ausland sich eine goldene Nase. Doch verhalfen sie und auch zwei erfolgreiche Opern (*Elisa*, *Lulu*) unter insgesamt 16 bekannten dramatischen Werken ihm nicht zu dem Ansehen und Auskommen, das er eigentlich verdient hätte. Er lebte in sehr bescheidenen Verhältnissen in wechselnden Wohnungen in Kopenhagen, wo er 1832 verstarb.

Erichsen schildert das abwechslungsreiche Leben Kuhlaus äußerst kenntnisreich. Von der Persönlichkeit des Komponisten kann der Leser sich durch zahlreiche Briefe und Zitate ein Bild machen. Ein ausführliches, erweitertes Werkverzeichnis und eine Bibliographie schließen sich an. Trotz des Preises schon deswegen ein Muss für Musikbibliotheken!

Claudia Niebel

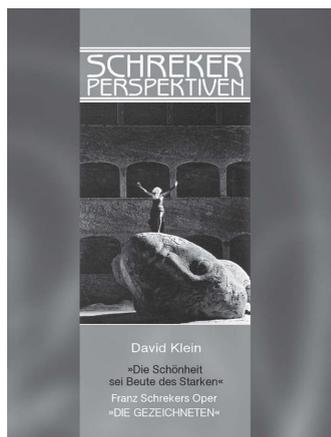
David Klein

„Die Schönheit sei Beute des Starken“. Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“.

Mainz: Are Musik Verlag 2010
(Schreker Perspektiven. 2).
335 S., Pb., 40.00 EUR
ISBN 978-3-924522-33-9

Dass der Name Franz Schreker heute wieder im Repertoire großer und kleiner Opernhäuser neben Wagner oder Strauss auftaucht, ist nicht nur einer postmodernen Rezeptionsgeschichte seines musikdramatischen Werks seit Ende der 1970er Jahre geschuldet, sondern auch einer parallel einsetzten musikwissenschaftlichen Schreker-Forschung, welche den Komponisten sukzessive von den ideologisch überformten Verdikten seiner Zeitgenossen und der Nachkriegsavantgarde befreite. Bereits die frühen Pionierarbeiten von Gösta Neuwirth (1959/1972) markierten den Beginn einer Neubewertung seines künstlerischen Schaffens. Schrekers kompositorische Prinzipien wurden erstmals in ihrer musikästhetischen und kompositionstechnischen Eigengesetzlichkeit hinsichtlich eines gewissen Stilpluralismus als wegweisend für die musikalische Moderne im 20. Jahrhundert gewürdigt.

Neben den mittlerweile stattlich angewachsenen Einzelbeiträgen zu Schrekers Leben und Werk fokussiert die Schreker-Forschung in ihren werkmonografischen Beiträgen bis heute sehr stark die musikdramatischen Werke aus der frühen Schaffensperiode des Komponisten vom *Fernen Klang* (1912) bis zum *Schatzgräber* (1920). In die musikwissenschaftlichen Untersuchungen zu diesem Werkclu-



ster reiht sich auch die Monografie von David Klein über Schrekers dreiaktiger Oper *Die Gezeichneten* (1918) ein, mit welcher der Autor an der Hochschule für Musik Dresden promoviert wurde. Abgesehen von einer rein musikanalytischen Dissertation über die *Gezeichneten* von Lewis Wickes (1993) – die schlechterdings für die Forschung nur in unpublizierter Form vorliegt –, schließt Klein eine wichtige Lücke im Forschungsbericht, da Schrekers Oper erstmals in einem umfassenden kultur- und philosophiegeschichtlichen Kontext zur Wiener Moderne verortet wird. Zentraler Kern seiner Darstellung bildet dabei das Konzept des „psychologischen Musiktheaters“. Anknüpfend an die Arbeiten von Gösta Neuwirth und Ulrike Kienzle über den *Fernen Klang* analysiert Klein die musikalische Dramaturgie der Oper vor dem Hintergrund der Psychoanalyse und des Geschlechterdiskurses um 1900 als musikalisches Korrelat einer seelischen Innenwelt der männlichen wie weiblichen Protagonisten. Das Unbewusste, die verdrängten Triebe und die psychosexuellen Dispositionen der handelnden Personen werden, so Kleins basale These, erst über das Zusammenwirken von Libretto, Szene und Musik für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar. Dabei fungiert dieses Konzept nicht nur, wie die psychoanalytische Kunstinterpretation, als ein auf die psychoanalytische Theorie gestütztes, interpretatives methodologisches Verfahren, sondern ist dem musikdramatischen Konzept der *Gezeichneten* selbst inhärent. Kleins These erhält eine sinnstiftende Legitimation durch die wenigen Selbstäußerungen Schrekers, etwa jene Formulierung des Komponisten, dass in seinen Opern „Geheimnisvoll-Seelisches“ nach musikalischem Ausdruck ringe (*Meine musikdramatische Idee* 1919).

Systematisch kontextualisiert wird der psychoanalytische Ansatz durch die Einflüsse der kulturgeschichtlichen Topoi der Wiener Moderne auf die Werkgenese der *Gezeichneten*. Im Rahmen der kunsthistorischen Diskurse (Klimt, Sezession, Ornamentalistik) und der Literaturbewegung des Jungen Wien (Schnitzler, Bahr) rückt Klein in seinem ersten Hauptkapitel die zeittypischen Darstellungen von Erotik, Sexualität und Gewalt in den Mittelpunkt, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Gesamtkonzeption der Oper ausübten. Neben den zahlreichen intertextuellen Bezügen zu literarischen Vorlagen (Wilde, Hesse, Wedekind, Zemlinsky) und den philosophischen Anknüpfungspunkten bei Friedrich Nietzsche geht der Autor im zweiten Teil seiner Arbeit ausführlich auf Otto Weiningers Geschlechterdiskurs in *Geschlecht und Charakter* (1903) als geistesgeschichtliche Quelle für die Gestaltung der Protagonisten ein. Nun ist der Analogieschluss zwischen Weiningers Thesen und Schrekers musikdramatischer Gestaltung der *Gezeichneten* keineswegs neu. Doch gelingt es dem Autor eindrucksvoll, detailliert die Geschlechtertypologien Weiningers

als Folie für die fragmentierten Charaktere der drei Hauptfiguren Carlotta, Alviano und Tamare aufzuzeigen. Hier hätte man sich allerdings eine kritischere Auseinandersetzung vor dem Hintergrund einer historischen Wissens- und Geschlechterordnung gewünscht, da Weinigers misogynen Thesen allzu affirmativ mit der Anerkennung eines „Gültigkeitsanspruchs“ übernommen werden. Nachvollziehbarer erscheint hingegen der Blick des Autors auf Freuds psychoanalytische Triebtheorie, vor allem in Bezug auf die Kategorien der Triebverdrängung, Sublimierung und der Hysterie. Im dritten, dem letzten Teil seiner Arbeit entfaltet der Autor schließlich, im Rahmen einer musikalischen Analyse exponierter Abschnitte der Partitur, den Zusammenhang zwischen Text, Szene und Musik, um die psychologischen Prozesse und unbewussten, seelischen Vorgänge der Protagonisten am musikalischen Material zu beschreiben. Dabei zeigt Klein ausführlich, wie stark beispielsweise der hoch komplexe, fragmentierte Charakter der Carlotta im Changieren zwischen den Typologien der *femme fatale* und der *femme fragile* musikalisch durch eine avancierte Dissonanzbehandlung markiert wird. Auch andere Ebenen der motivisch-thematischen Arbeit, der Motivbildung (im Sinne einer an Wagner anknüpfenden Leitmotivik), der Harmonik und der Singstimmenbehandlung werden als musikalische Semantiken der unbewussten, psychologischen Dispositionen der Hauptpersonen, zwischen sexueller Begierde, erotischem Rausch und tödlicher Gewalt interpretiert.

Dem Autor gelingt am Beispiel der *Gezeichneten* eine in sich schlüssige und überzeugende Darstellung des Konzepts eines „psychologischen Musiktheaters“, welches in der Tat geeignet erscheint, die außerordentlich komplexen musikalischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge in Schrekers Opern für die heutige Zeit sinnstiftend zu erklären. Diese Arbeit kann und sollte wichtige Impulse geben für die immer noch ausstehende Analyse seines Berliner Spätwerks.

Karsten Bujara

Barbara Hornberger
Geschichte wird gemacht.
Die Neue Deutsche Welle.
Eine Epoche deutscher
Popmusik.

Können Epochen wirklich nur drei Jahre dauern? Barbara Hornberger, Jahrgang 1970, postuliert in ihrer hier veröffentlichten Masterarbeit die epochale Bedeutung und Wirkung einer Entwicklung der Popmusik in Deutschland aus der Subkultur 1979 bis zum kommerziellen Overload und abrupten und endgültigen Ende 1982-1983. Vielleicht ironisiert die Autorin im Titel aber auch nur den Epochenbegriff der historischen Musikwissenschaft und verdeutlicht schon im Untertitel entscheidende Prinzipien der NDW: Ironie, Ambivalenz, Affirmation, Sachlichkeit, politisches Statement: man macht Geschichte und Musik, und zwar selbst und auf Deutsch! *Keine Atempause.*



Würzburg: Verlag Königshausen
& Neumann 2011. 428 S.,
34.00 EUR
ISBN 978-3-826-4288-1

Das vorliegende Buch ist die bisher umfangreichste musik- und kulturwissenschaftliche Studie über die auch heute noch sehr unterschiedlich definierte und wahrgenommene Musikrichtung. Doch was gehörte eigentlich zur NDW? *Ernstfall, es ist schon längst soweit*: Der Begriff „Neue Deutsche Welle“ wurde 1979 von Alfred Hilsberg in einer dreiteiligen Serie in „Sounds“ über die aktuelle Musikszene der Zeit und musikalische Subkulturen in Düsseldorf, Hamburg, Hannover und Berlin als Pendant zur englischen „New Wave“ geprägt und bezeichnete in der Anfangsphase avantgardistische Punkadaptionen von Bands wie Hans-a-Plast, Deutsch-Amerikanische Freundschaft, Der Plan, Abwärts, Mittagspause und Labels wie Ata Tak, ZickZack Records u. a. *Es geht voran*: Nach dem Wechsel von Fehlfarben (*Monarchie und Alltag*) und DAF zu Major-Plattenfirmen wurde die NDW zu einem Etikett und Markennamen von neuen deutschsprachigen Bands, die sich durch ironische Schlageradaptionen, Klamauk und im besten Fall durch einen dadaistischen Habitus definierten. *Wir steigern das Bruttosozialprodukt*: Der Weg aus der Subkultur zum kommerziellen Erfolg führte zu einem Verlust der Wahrnehmung von Subversionsstrategien und folgerichtig überflutete die neue NDW die Charts und die ZDF-Hitparade. Es war die Stunde von Markus, Hubert Kah, Trio und Fr! Menke, man wollte Spaß, 310 Stundenkilometer fahren und hohe Berge stürmen. Noch heute wird hauptsächlich diese Phase als rührselige Erinnerung an die eigene Jugend gefeiert und auf Schlagerfestivals endgültig verramscht. Den Schlusspunkt bildeten Nena, Grönemeyer und Co., die zwar noch heute als Vertreter der NDW verbucht werden, aber nach Ansicht der Autorin die NDW beendeten, da sie sich durch das Fehlen von Ironie als Stilmittel aus der NDW verabschiedeten, gleichzeitig aber nie erreichte kommerzielle Erfolge als deutsche Rockmusiker hatten. *Komm, wir lassen uns erschießen!*

Eigene biografische Erfahrungen reflektierend, befindet sich die Autorin methodisch in der Tradition der Cultural Studies, nach deren Theorie Inhalte nicht allein durch die hermeneutisch-musikalische Analyse autonomer Musikwerke, sondern vor allem durch die Bedeutungszuweisung der Rezipienten entstehen. Folgerichtig werden im zweiten Kapitel der Arbeit kultursoziologische Untersuchungen zur Entwicklung der NDW aus den Sub- und Jugendkulturen englischer Punks mit einer politisch und wirtschaftlich aussichtslosen gesellschaftlichen Perspektive hin zu einer Kultur deutscher Mittelschichtsjugendlicher in Großstadt- und Provinzszenen mit einer neuen, differenzierten und intellektuelleren Ausdrucksvielfalt geführt. Nach Darlegung der Forschungslage, in der auch nicht verschwiegen wird, dass gerade die Musikpädagogik der Zeit die neue Musikrichtung im Vergleich zu einer bewunderten Kunst-Rockmusik

(z. B. Pink Floyd) als eher minderwertige Popmusik abgetan hat, folgt eine Geschichte der stilistischen Entwicklung der Frühphase durch Analyse einzelner Titel von Mittagspause, Abwärts, DAF. Ausgearbeitet werden Neuerungen wie die Einführung ironischer Texte, neue Instrumentierungen z. B. durch Synthesizer, Versachlichung der Sprache, unverständliche Codierung von Sprachinhalten, Abkehr von einfachen politischen Parolen und die generelle Hinwendung zu deutschen Texten. Im dritten Kapitel, in dem die Hochzeit der NDW bis zum Niedergang beschrieben wird, werden die verbindenden Stilmittel beleuchtet und in den kulturellen Kontext der deutschen Unterhaltungsmusikgeschichte gestellt. Die Autorin thematisiert u. a. gespielte Distanz, lakonische Nüchternheit, Ironie, Hinwendung zum Regionalismus (*Wissenswertes über Erlangen* oder Trios berühmtes Plattencover, auf dem nur ihre Adresse in Großenkneten gestempelt ist), die Neubesetzung des Begriffes Heimat (affirmativ oder ernsthaft), die Verwendung von deutscher Sprache als Provokation und Abwendung von der Geschichte der vorherigen Rockmusik, den Bezug zur Unterhaltungskultur der 20er und 50er Jahre mit Begriffen wie Heimat, Südsee, Halbstarke, Wirtschaftswunder, Neoromantik, aber auch Verkunstung, sprachliche Kargheit, minimale Klangästhetik (Trios Casio-Melodie in *Da-Da-Da*), Subversionsstrategien durch Provokation (DAFs *Tanz den Mussolini*), Scheinaffirmation (*Zurück zum Beton*) und Naivität. Die NDW wendete sich hin zum Schlager und wurde einerseits zur allgemeinen Jugendkultur mit eigenem Lebensstil, andererseits aber auch zur Massenware in den damals begrenzten medialen Abspielstationen, und dadurch konnten die Affirmationsstrategien von den meisten Fans nicht mehr nachvollzogen werden und verloren ihre Wirkung, die Szene der Anfangsjahre wandte sich (auch stilistisch) ab. Im vierten Kapitel beschreibt Barbara Hornberger den Niedergang der NDW als Geschichte eines zu großen Erfolges und Folge einer Transformation in den Mainstream, bei der die bisherigen Codierungen nicht mehr funktionierten. („Mit dem Erfolg der kommerziell-witzigen NDW-Songs wird jedoch der Kreis der Rezipienten in einer Art und Weise erweitert, die den Rahmen einer kodierten Kommunikation über deren subversive Bedeutungsebene sprengt. Die scheinaffirmative Strategie erzeugt auf diese Weise affirmative Hits und ist als Subversionsstrategie diskreditiert“ S. 358), oder anders ausgedrückt: NDW-Intellektuelle schauen keine Hitparade und Schlagerfans wollen keine Ironie! Die Schuld am Niedergang durch den ökonomischen Erfolg mit einem Massenausgang der Major-Plattenfirmen wird von der Autorin zwar kurz postuliert, doch leider nicht durch einen statistischen Apparat mit Plattenaufgaben und Charterfolgen belegt. Hier wäre zu analysieren, ob die NDW nicht in anderer musikalischer Form hätte überleben

können, ohne ihre Stilmittel komplett aufgeben zum müssen. Kapitel 5 beschäftigt sich mit der Wirkungsforschung: die Autorin verpflichtet hier als Erben nicht etwa Grönemeyer oder Westernhagen, sondern die Hamburger Schule (Blumfeld), deutschen Rap und Techno mit DAF als Vorläufer.

Fazit: die NDW war die erste deutschsprachige Entwicklung einer nationalen Popmusik mit neuen stilistischen Elementen, die einer Self-Made-Musik einer Jugendkultur des Aufbruchs Ausdruck verliehen hat und an ihrem eigenen Erfolg gescheitert ist. Zeitgenossen mögen sich an Plattenläden voll mit faszinierenden Neuerscheinungen erinnern, aber am Ende auch an eine Überproduktion von billigen Kopien von Erfolgsmustern für alle.

Barbara Hornberger hat eine fundierte und theoretisch begründete Geschichte der NDW vom Punk bis zum Scheitern vorgelegt und die bisher umfangreichste stilistische Analyse durchgeführt. Es fehlt aber eine umfassende Dokumentation der wirtschaftlichen Faktoren, eine adäquate Darstellung der einzelnen Jugendszenen und ein internationaler Vergleich zu nachfolgenden, auch in Deutschland erfolgreichen Stilen wie der New Wave und zu neuen technologischen Entwicklungen. Bibliotheken können anhand der Literatur- und Tonträgerliste ihren Bestand auf die wichtigsten Veröffentlichungen überprüfen (auch wenn wichtige CDs nicht mehr lieferbar sind). Insgesamt eine hervorragende wissenschaftliche Arbeit über Popmusik, die weit über andere Erfahrungsberichte hinausgeht.

Torsten Senkbeil

Neuerscheinung (Juni 2012):

Oskar Fried (1871 – 1941):

Lieder für eine oder zwei Singstimmen

Revidierte Neuausgabe, herausgegeben von Alexander Gurdon und Urs Liska.

Soft- oder Hardcover, ca. 124 Seiten, Fadenheftung.

VK: € 34,95 (Softcover) / € 50.– (Hardcover),

vergünstigte Subskription bis zum 28. 05. 2012

sound-rel DRE 1201 – www.sound-rel.de



Präsentationskonzerte:

Katharina Kammerloher, Mezzosopran,
Stephan Rügamer, Tenor, **Urs Liska**, Klavier

22. 05. 2012, 19. 00 – Berlin

Zentral- und Landesbibliothek Berlin,
Haus Berliner Stadtbibliothek – Ribbeck-Haus
Fried, Schönberg, Kralik von Meyrswalden
Info: www.zlb.de, 030 - 90 226 - 101, Eintritt frei

17. 06. 2012, 11. 00 Uhr – Stuttgart

Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik und
Darstellende Kunst. *Fried, Schönberg (Uraufführung)*
Internationale Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart
Karten & Info: www.ihwa.de, Tel. 0711 - 72 23 36 99

29. 06. 2012, 20. 03 (voraussichtlich)

Deutschlandradio Kultur – www.dradio.de
Wiedergabe des Konzerts vom 17. 06. 2012

Eine CD-Produktion der Lieder von Oskar Fried
entsteht derzeit bei Deutschlandradio Kultur.

Weitere Informationen und Kontakt:

de.wikipedia.org/wiki/Oskar_Fried
www.sound-rel.de | mail@sound-rel.de
Fax 0711 - 350 82 64 | Tel. 0170 - 290 25 63

