

»TAKING IT TO THE STREETS...« PSYCHOTHERAPIE, DROGEN UND PSYCHEDELIC ROCK: EIN FORSCHUNGSÜBERBLICK

Jörg Fachner

1. Gedankengefängnisse

Das Thema Drogen und Musik zu behandeln, das Für und Wider nicht-alltäglicher Erfahrungswelten insbesondere im Zusammenhang mit Jugendkulturen verantwortungsvoll darzustellen, ist eine heikle Sache. Schnell kann bei Lesern, die Drogenkonsum kategorisch ablehnen, eine Aussage zu positiv klingen und der Autor sieht sich mit dem Vorwurf der Drogenverherrlichung konfrontiert. Anderen hingegen klingt dieselbe Aussage schon zu plakativ und nach »erhobenem Zeigefinger«: ein unvermeidliches Problem bei der Auseinandersetzung mit tabuisierten Themen. Eine auf dem gegenwärtigen Kenntnisstand fußende sachliche und abwägende Darstellung sollte daher die Leitlinie einer wissenschaftlichen Betrachtung bilden. Doch ist dies einfacher gesagt als getan, kann doch schon die Auswahl der herangezogenen Informationen, ihrer Quellen und Verfasser als tendenziös rezipiert werden. Zudem hat jede wissenschaftliche Disziplin im Sinne Foucaults (1977) ihr eigenes Panoptikum, welches – auch wenn Interdisziplinarität erwünscht ist – oft inkompatibel mit der Nomenklatur und Systematik anderer Disziplinen ist. Wie schon Stephan Quensel feststellte, wird die Forschung über Drogen und ihren Gebrauch von gesellschaftlich konstruierten »Gedankengefängnissen« dominiert, die den freien Blick auf die jeweilige Problematik erschweren (s. dazu Kolte u.a. 2001).

Dies im Hinterkopf, wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Entwicklung des Psychedelic Rock vor dem Hintergrund der in den frühen 1960er Jahren betriebenen, drogengestützten Psychotherapieforschung sowie des daraus in der counter culture abgeleiteten Ideals der Bewusstseins-erweiterung zu diskutieren.

2. Psychedelic Rock

Psychedelika [gr. für »psyche delos« die Seele, das Bewusstsein erweiternd] wie LSD, Meskalin, Psilocybin etc. wird nachgesagt, einen Zugang zum »kollektiven Unterbewussten der Menschheit« zu ermöglichen, und mit dieser Absicht wurden sie schon in den 1950er und 60er Jahren für psychotherapeutische Zwecke genutzt (Grof 1983; Leary 1997; Melechi 1997). Dabei wurden Psychedelika als Aktivierungsmittel eingesetzt, das die neurologischen Filtersysteme der Wahrnehmung temporär schwächt. Sie rufen eine reiche Assoziationsflut an tiefer liegenden Erinnerungen, Bildern und Emotionen hervor, welche im therapeutischen Setting zu intensiven Auseinandersetzungen mit der eigenen Biographie und zu ihrer Aufarbeitung führen können. Ausgehend von Carl Gustav Jungs Archetypenlehre, die postuliert, dass das Wissen der Menschheitsgeschichte als psychogenetische Erbinformation im kollektiven Unbewussten zugänglich ist, der Alltagswahrnehmung aber nur in Momenten der Transzendenz offen steht, sollten psychedelische Erfahrungen ermöglicht werden, die zu einer Bewusstseinsoffenbarung oder -erhellung führen sollten, die »einen Einblick in die spirituellen Grundgegebenheiten des Universums im allgemeinen und die ganz individuelle Bestimmung im besonderen« bieten sollten (Metzner 1992: 71).

Hans Hinrich Taeger untersuchte 1988 *Interpersonelle Zusammenhänge von Psychedelika und religiös-mystischen Aspekten in der Gegenkultur der 1970er Jahre*. Auf den LP-Hüllen und in den Songtexten von Popkünstlern dieser Zeit fand er viele Hinweise auf spirituelle Erfahrungsmuster und Haltungen von Musikern und Künstlern. Zahlreiche Bilder, Symbole und Texte zeugten von einer durch Psychedelika hervorgerufenen mystischen Erfahrung, wie sie schon von Jung beschrieben worden war (vgl. Taeger 1988: 131ff.). Ähnlich analysierte Sheila Whiteley (1992) Musikstücke von Pink Floyd, den Beatles und anderen Musikgruppen der 1960er und 70er Jahre. Sie entwickelte das Konzept des »Psychedelic Coding«, das symbolische und semiotische Kodierungen von Inhalten der psychedelischen Kultur beispielsweise in den Kompositionen von Jimi Hendrix beschreibt (Whiteley 1990). Durch die Analyse von Text und musikalischem Material diskutiert sie Verbindungen von kultureller Semantik und Drogenwirkungen in Musik und soziokulturellem Kontext der analysierten Bands, die sich in der Produktion eines bestimmten Sounds von anderen Bands unterschieden (Whiteley 1997). In Klang und Komposition, visueller Präsentation und in den Texten scheinen die durch Drogen gemachten psychedelischen Erfahrungen kreative Spuren bei der künstlerischen Verarbeitung der Erfahrungen zu hinterlassen, welche

im Sinne von Whiteley's »Psychedelic Coding« von jenen decodiert wurden, die aufgrund der Substanzwirkungsprofile und des Settings ähnliche Erfahrungen gemacht hatten.

Psychedelic Rock war gekennzeichnet durch einen – schon aus dem Jazz bekannten – experimentierfreudigen Umgang mit Songstrukturen, die sich teilweise, wie bei den frühen Pink Floyd, völlig auflösten, in Improvisationen übergingen oder als Klangcollage daherschwebten, abbrechen oder sich vielleicht zu einem Finale aufbauten. Im Psychedelic Rock schien sich als ein Effekt der Drogen die Länge der Songs auszuweiten, und die entstehenden Klänge wurden im Studio oder auf der Bühne verstärkt mit Klangmodulatoren wie Flanger und Phaser, oder mit Zeiteffekten wie Echo, Hall oder Rückwärtseinspielungen von Aufnahmesignalen bearbeitet.¹

Durch gezielten Einsatz von Klangmodulatoren und Studioteknik lässt sich eine »Musik produzieren, wie sie eine Person unter dem Einfluss von psychedelischen Drogen hören möchte« (Böhm 1999: 22). Nach Böhm sind Sound, Improvisation und Ekstase stilbildende Elemente des Psychedelic Rock oder auch Acid Rock. Als typische Vertreter der Kernphase dieses Musikstils (1965-69) sind Gruppen wie Pink Floyd, Grateful Dead, 13th Floor Elevators, Doors, Beatles, Byrds, Jimi Hendrix oder Hawkwind zu nennen (Joynson 1984). Am Beispiel der Beatles – insbesondere des Albums *Revolver* (1966) und des Songs »I Am The Walrus« (1967) – untersuchte Böhm mögliche Wirkungen von Psychedelika auf den kompositorischen Prozess. In der folgenden grafischen Darstellung des Sounddesigns von »Tomorrow Never Knows« zeigt Böhm beispielhaft, wie die ursprünglichen Aufnahmespuren oder zusätzlich eingefügte Bandschleifen durch den Einsatz der Studioteknologie zu einem psychedelischen Klangbild verfremdet wurden. Die Abstufung der Grautöne zeigt den Verfremdungsgrad des Originalsignals an (vgl. Abbildung 1).

1 Es würde den Rahmen sprengen, hier Innovationen der Studioteknologie zu diskutieren, welche möglicherweise von Psychedelika und den durch sie beeinflussten Klangvorstellungen oder -wahrnehmungen inspiriert wurden. Dies wäre jedoch eine eigene Untersuchung wert.

Tomorrow Never Knows

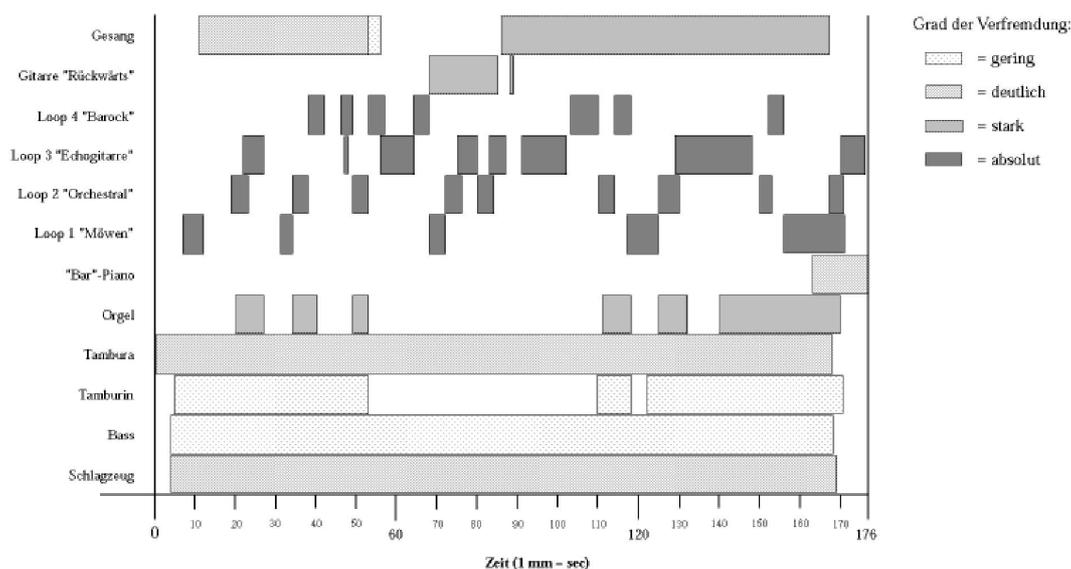


Abbildung 1. Verfremdung musikalischer Strukturen durch Klangmodulatoren, Echo und Hall.

Paul McCartney antwortete auf die Frage, was die Musik der Beatles in der Zeit der Veröffentlichung des Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* inspiriert hätte oder zum Ausdruck bringen wolle:

»Vor allem Drogenerfahrungen. Aber versuchen sie sich zu erinnern, unser Drogenkonsum stand 1967 in einer langen Musikertradition. Wir wußten von Louis Armstrong, Duke Ellington und Count Basie, daß sie zeitlebens gekifft hatten. Nun war unsere Musikerszene dran, ihre Erfahrungen zu machen. Drogen fanden ihren Weg in alles, was wir taten. Sie färbten unsere Sicht der Dinge bunt. Ich glaube, daß wir damals realisierten, daß es weniger Grenzen für uns gab als wir angenommen hatten. Und uns wurde klar, daß wir Barrieren durchbrechen konnten« (McCartney in Davis/Pieper 1993: 7).

3. Kreativität und Drogen

Aus der Geschichte der Drogenprävention ist das Versagen einer Informationspolitik bekannt, die letztlich aus Hilflosigkeit eine bewusste Überzeichnung von Drogenwirkungen und somit eine gezielte Desinformation unternahm, um Jugendliche von Drogen fern zu halten (Musto 1987). Ein für die Populärmusikforschung in diesem Zusammenhang interessantes Beispiel ist der Film *Reefer Madness* (1936), in welchem die Ursachen der Lasterhaftigkeit der jugendlichen Tänzer der Jazzmusik und ihren Marihuana rauchenden Musikanten zugeschrieben werden (vgl. Fachner 2004). Doch die

Jugendlichen durchschauten solche Manöver, und so führten Informationen über Gewaltauslösung, Erbgutschädigung und medizinische Nutzlosigkeit, welche in den 1930er, 40er und 50er Jahren in den USA über Cannabis verbreitet wurden, dazu, dass die Jugendlichen den von staatlichen Stellen verbreiteten Informationen keinen Glauben mehr schenkten (vgl. Shapiro 1998; Sloman 1998). Im Gegenteil: der Konsum illegaler Drogen stieg deutlich an.

Der Trugschluss, dass Drogen kreativ machen würden, führte zu individuellen und sozialen Problemen und Missverständnissen, in deren Folge die mit Drogenkonsum attribuierten Pop- und Rockmusiker als Drogenpropagandisten stigmatisiert wurden und ihre Musik nicht mehr in den Massenmedien verbreitet werden sollte. Die expliziten Hinweise auf Drogenkonsum in den Songtexten von Rock- und Jazzmusikern wurden als eine Aufforderung zum Konsum verstanden und immer wieder wurden entsprechende Titel anhand mehr oder weniger willkürlich gewählter Kriterien bei Radiosendern auf den Index gesetzt (Shapiro 1998). Schwartz und Feinglass (1973) analysierten Songtexte und kamen wie andere Forscher (Douse 1973; Robinson/Pilskaln/Hirsch 1976) zu dem Schluss, dass die Inhalte nicht explizit zum Konsum aufforderten, sondern eher über Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Konsum berichteten.

Eine Studie des Drogenkonsums in Filmen und Musik fand deutliche Hinweise auf eine hohe Präsenz und Akzeptanz legaler Drogen wie Alkohol, Kaffee und Nikotin (Roberts/Henriksen/Christenson 1999). Unter anderem wurden dabei 1000 Songtexte auf ihre Beziehungen zum Drogenkonsum untersucht. 27% der Songtexte benannten illegale Drogen, Alkohol oder Tabak, insgesamt 35% wiesen nach Auffassung der Untersucher einen Bezug zum Slang und zu Aktivitäten der Drogenszene auf, wie beispielsweise »I get high on you«. Insbesondere Marihuana war Gegenstand von 63% jener 182 Songtexte, die Bezug auf illegale Drogen nahmen, wobei hier die politisch intendierten Textinhalte, welche sich gegen die Illegalität des Cannabiskonsums richten, in die Auswertung miteinbezogen wurden. Auffallend häufig wurde im Vergleich zum Alternative Rock oder Heavy Metal in politisch motivierter US-amerikanischer HipHop-Musik über das Cannabisverbot und über die Wirkungen der Substanz getextet.

Nach Shapiro (1998) ist jeder populäre Musikstil Ausdruck eines Lebensstiles und entsprechender Konsumvorlieben der die Musikstile prägenden Künstler(szenen). So ist die Vorliebe einer kulturellen Szene für bestimmte Drogen immer auch eine Mode, sich »anzutörnen«, d.h. sich in bestimmte physiologische Zustände zu versetzen, um Alltägliches und Besonderes, Ereignisse und Stimmungen intensiver und aus einer anderen Perspektive zu

erfahren und die z.B. durch Cannabis veränderten metrischen Bezugsrahmen kreativ zu nutzen (Fachner 2000). Barbara Kerr (1992) fand in einer Befragung zu Konsumgewohnheiten unter Künstlern (n=86) unter Musikern eine signifikant höhere Konsumbereitschaft für Cannabis als bei anderen Künstlern.

Doch welcher der Künstler könnte, ohne soziale Benachteiligung fürchten zu müssen, ehrlich in der Öffentlichkeit über solche Fragen der Inspiration reden? Zumal es mitunter heikle juristische Konsequenzen zur Folge hat, wie zum Beispiel der Popsänger Xavier Naidoo nach einer kleinen Plauderei über seine Konsumvorlieben mit einer Illustrierten erfahren musste: Er bekam Besuch von der Polizei und konnte eine Gefängnisstrafe wegen Marihuanakonsums nur unter Auflagen abwenden (Schinkel 2000). Welcher Musiker würde seine Kreativität auf Cannabis reduzieren lassen, auch wenn viele der erfolgreichen und einflussreichen Jazzmusiker die Wirkungen schätz(t)en (Fachner 2003; Winick 1959)? »First you learn your instrument, then you learn music, then forget both of those and just blow«, pflegte Dizzy Gillespie zu sagen; das »just blow« jedoch war anscheinend auch Louis Armstrong oder Mezz Mezzrow (1946) mit Cannabis ein noch größerer Spaß (vgl. Behr 1982: 194ff.). Doch ärgerte sich Charlie Parker über naive junge Jazzmusiker, die seinem Heroinkonsum nacheiferten, weil sie glaubten, er würde nur deshalb so gut spielen und komponieren (vgl. Shapiro 1998: 90ff.). Eric Clapton, der ehemalige alkohol- und heroinabhängige Gitarrist und spätere Begründer der Drogentherapieeinrichtung »Crossroads« (2006), äußerte sich zu diesem Thema in einem Interview zu Kreativität und Drogenkonsum:

»To begin with, drink is very baffling and cunning. It's got a personality of its own. Part of the trap [of drugs and alcohol] is that they open the doors to unreleased channels or rooms you hadn't explored before or allowed to be open. A lot of my creative things came out first of all through marijuana. I started smoking when I was about eighteen or nineteen, and that would let out a whole string of humorous things as well as music. Then drink allowed me to be very self-piteous and opened up that whole kind of sorrowful musical side of myself. Unfortunately after that, the booze becomes more important than the doors it's opening, so that's the trap« (Clapton in Boyd 1992: 199).

Der Schlüssel ist eben nicht der Raum hinter der Tür. *What Were Once Vices Are Now Habits* — Was einst Hilfsmittel waren, sind nun Gewohnheiten, so betitelten die Doobie Brothers (Doobie: US-amerik. Slang für einen Marihuana-Joint) 1974 ein Album.

4. Übergangsrituale

»Sex and drugs and Rock'n'Roll, that's all my brain and body needs...« mit diesen Zeilen paraphrasierte der englische Musiker Ian Dury die Rituale der Jugendzeit und ihrer Übergänge zum Erwachsenenalter innerhalb von modernen Jugendkulturen. Grenzerfahrungen sind seit Menschengedenken Gegenstand von institutionalisierten Übergangsritualen (Turner 2005). Jugendliche testen körperliche, soziale und psychische Grenzen aus, um die eigene soziale und persönliche Identität zu bilden, um sich selber abzugrenzen und selbst zu erfahren. Es wird Nähe und Distanz zu Gleich- und Andersgesinnten erfahren und der Kontakt zum anderen Geschlecht gesucht. Die »Party« repräsentierte in den 1990er Jahren solche Aktivitäten, wo Jugendliche in ihrer Peergroup auf der Suche nach sich und nach dem Anderen sind (Collin/Godfrey 1998; Rill 2006). Erfahrungsgemäß löst Alkohol die Zunge und erleichtert so die Kontaktabahnung; ebenso kann es »schick«, »hip« oder »cool« sein, durch Ausprobieren anderer psychoaktiver Drogen als erfahren und schon erwachsen zu gelten. Dies verdeutlicht eine anekdotische Aussage eines US-amerikanischen Jugendlichen, welcher im Zuge der MTV-Sendung »I'm on Ecstasy« seine Meinung zu MDMA-Drogenerfahrungen im Zusammenhang mit Raveparties folgendermaßen formulierte:

»Es ist bedauerlich, wenn Leute damit [MDMA] nicht umgehen können, aber sie können es als Reifeprüfung sehen, so lernt man seine Grenzen kennen. Ich bin mir sicher, dass jeder von uns schon mal vor der Toilette stand und schwor, nie wieder Alkohol zu trinken. Das ist so in etwa dasselbe. Hin und wieder, besonders wenn man jung ist, muss man Grenzen überschreiten, um zu merken, wo die Grenze ist«.

Die Verbindung von Musik und Drogen ist sicherlich kein Phänomen, welches erst mit den 1960er Jahren aufgetreten ist. Mit »Wein, Weib und Gesang« feierten schon die Römer und in den bacchantischen Feiern des klassischen Griechenlandes wurden dem Wein psychedelisch wirksame Substanzen (Mutterkorn) beigefügt (Wasson/Hofmann/Ruck 1978). Drogen fanden sich in der Natur, wurden kultiviert und zumeist von erfahrenen Schamanen in Zeremonien zur Initiation oder für Stammesfeiern ausgegeben (Metzner 1992).

Walter Freeman (2000) diskutiert, wie Musik und Tanz mit der kulturellen Evolution des menschlichen Verhaltens und sozialen Bindungsformen in Beziehung standen. Er sieht einen Zusammenhang in dem tradierten Wissen über veränderte Wachbewusstseinszustände, die durch chemische und verhaltenstechnische Induktionsformen ausgelöst werden. Die so erreichten

Trancezustände dienen einerseits einer gezielten Durchbrechung von erlernten Gewohnheiten und Glaubenssystemen über die Wirklichkeit, aber andererseits auch einer erhöhten Aufnahmebereitschaft neuer Informationen. Solche gezielten Veränderungen führten möglicherweise zu Formationen von »eingeweihten« Gruppen und Vertrauen bei der Weitergabe von wichtigen Erkenntnissen. Insbesondere musikalische Fähigkeiten schienen für die effiziente Tradierung von Wissensbeständen von Bedeutung zu sein. De Rios und Grob (1994) betonen die durch Drogen erhöhte Suggestibilität, die für Adoleszente in kultischen Übergangszeremonien vom Kindes- zum Erwachsenenalter gezielt genutzt wird.

4.1. Ritual und Party

Ralph Metzner (1992) führt aus, dass die psychoaktiven Substanzen in den traditionellen Systemen der Bewusstseinsveränderung wie Schamanismus, Alchemie oder bei den indischen Saddhus immer als ein Sakrament angesehen wurden, als ein Mittel, die spirituellen Erfahrungen innerhalb der jeweiligen Kultur zu intensivieren. Die weißen Kolonialisten, welche die religiösen Praktiken nicht verstanden und sie als heidnisch abtaten, übernahmen die Drogen nur im Sinne eines Genussmittels, nicht aber die Zeremonien, in denen sie eingesetzt wurden. In den Zeremonien ging es darum, die Einheit von Religion und Natur, von Heilkunst und Psychotherapie an Körper, Seele und Geist in der Gemeinschaft zu erfahren und zu behandeln. Nach den Zeremonien wurden die Substanzen auch bei den abschließenden Festen ausgegeben und waren somit aber weiterhin Teil der gesamten Zeremonie (Metzner 1992). Viele Kulturen streben die Verbindung von bewusstseinsverändernden Drogen, rituellen Handlungsräumen und somit eine Verbindung von äußerer und innerer Erfahrung unter Anleitung und Führung durch einen Lehrer im rituellen Kontext an. Musik dient hierbei als ein »mentales Fortbewegungsmittel«, das die »Reisenden« durch den rituellen Kontext führt (De Rios 2006; Fachner 2006).

Die durch Drogen hervorgerufene Schwächung der WahrnehmungsfILTER wurde schon in den 1950er Jahren von Aldous Huxley als eine einfache und günstige Möglichkeit der Bewusstseinsweiterung diskutiert (vgl. Kupfer 1996: 201ff). Huxley betrachtete Psychedelika als natürliche Mittel zur allgemeinen Weiterbildung, zur spirituellen Entwicklung und Vertiefung der Selbsterkenntnis. Leary entwickelte diese Idee weiter und beforschte von 1960-62 die möglichen Anwendungen von Psychedelika für psychotherapeutische Zwecke am Harvard Psychedelic Research Center (Leary 1997). Er beschrieb die für psychotherapeutische Sitzungen mit Psychedelika grundle-

gend wichtige Pragmatik von Set und Setting (s. auch Leary/Metzner/Alpert 1993). Das Set bedingt die inneren (Stimmung, Einstellungen, physiologische Konstitution, Biorhythmus) und das Setting die äußeren Umstände der Drogenaufnahme. Psychedelisch orientierte Psychotherapeuten betonten die Notwendigkeit eines einfühlbaren Behandlungsraumes, weil alle Umgebungsfaktoren durch die Droge verstärkt auf das Erleben einwirken und Bedeutung für die Person haben können (Eisner 1997). Die Beachtung von richtigen geographischen Gegebenheiten, Berücksichtigung der Qualitäten des Ortes und der persönlich richtigen Zeit für den Klienten sind für eine psychotherapeutisch orientierte, psychedelische Sitzung von Bedeutung (Hess 1992; Rätsch 1992).

4.2. *Takin' It To The Streets...* (Doobie Brothers)

Ähnlich wie bei der Verweltlichung psychoaktiver Substanzen seitens der Kolonialisten erging es den Ansätzen der psychedelischen Psychotherapie und ihren Drogen in den 1960er Jahren. Die von Metzner oben beschriebenen »Party«-Aspekte nach den Zeremonien wurden in der profanen Anwendung der sakralen Drogen als Genussmittel seitens der westlichen Zivilisation säkularisiert. Die zu Beginn mehr therapeutisch geplante Erweiterung des Bewusstseins mit Hilfe von Psychedelika und unter Anleitung durch einen Lehrer popularisierte sich im Laufe der »psychedelischen Revolution« der 1960er Jahre (Melechi 1997).

Einen Anteil an dieser Entwicklung hatte sicherlich die durch die Massenmedien populär gemachte Hippiekultur der 1960er Jahre. War in der Frühzeit der Hippiekultur (1962-1965) der kollektive »Drop-Out« durch gemeinsamen Psychedelika-Konsum noch ein soziales Experiment in einem relativ geschützten und überschaubaren rituellen Kontext (Wolfe 1989), war ab 1966 der Zustrom von Pharmako-Abenteurern und neugierigen Schaulustigen nicht mehr integrierbar. So hatten die Hippies selbst schon am 6. Oktober 1967 (dem ersten Jahrestag des LSD-Verbotes in den USA) den populären »Medien-Hippie« in einer Performance auf der Haight-Asbury Street in San Francisco öffentlich verbrannt und die Hippiekultur symbolisch zu Grabe getragen (Anonymus 1967; Lee/Shalin 1992). Durch Popularisierung und Vermarktung der Jugendkultur verwässerten die auf die Drogen bezogenen Ideen zu Klischees, welche den Zusammenhang von Situation und Bedeutung des Drogengebrauchs im Sinne einer Bewusstseinsweiterung außer Acht ließen (Tart 1993).

Die Zeit der großen und kleinen Popfestivals begann, bei welchen der Konsum von legalen und illegalen Drogen zur Festival- und Partykultur ge-

hört. Elemente des Settings (gedämpftes Licht, entspannte Atmosphäre, Kunstobjekte, Musik, bequemes Mobiliar) der psychedelisch orientierten psychotherapeutischen Verfahren wurden für öffentliche Inszenierungen verwendet und künstlerisch weiterentwickelt (hierzu Leary 1997; Wolfe 1989). Illumination, Interieur und Mobiliar orientierten sich dabei an orientalischen Teestuben, in denen Opium konsumiert wurde. Die Acid-Tests in San Francisco und Umgebung hingegen machten diese eher privaten Inszenierungen massenkompatibel. Tom Wolfe (1989) beschrieb in seinem Buch *The Electric Cool Aid Acid Test* die Geschichte Ken Kesey und seiner fahrenden Hippiekommune, den Merry Pranksters, die in bunt angemalten Bussen quer durch Amerika fuhren. Die Merry Pranksters experimentierten mit Lichtinstallationen, Lightshows, Stroboskopen, großformatigen Bildern mit mystisch anmutenden Motiven, Klangobjekten, Schauspiel, Kunstnebel etc. Immer ging es darum, Synchronizität von äußeren Ereignissen und inneren Prozessen von Gedanken, Wahrnehmung und Bedeutung zu erzeugen, wie Wolfe es von Ken Kesey erläutern lässt: »The mysteries of the synch!« (Kesey in Wolfe 1989: 233). Die in mystischen Erfahrungen erlebbare individuell bedeutsame Synchronizität von äußeren Ereignissen und inneren Prozessen des Erlebten und Wahrgenommenen wurde seinerzeit gezielt in den multimedial gestalteten Kontexten von Party, Festival, Performance und Konzert evoziert. Dieses Element der gezielten Kontextualisierung der Erfahrung findet sich auch in den multimedialen Umgebungen psychedelischer Musikperformances der 1960er Jahre, den Chill-out Räumen der Rave-Kultur, den Videoprojektionen von Pink Floyd und ihren Epigonen und ist mit Lightshow, Visuals und Kunstnebel ein popkultureller Bestandteil des Ambientes der musikalischen Aufführungspraxis geworden (vgl. Fachner 2004). »The idea went beyond what would later be known as mixed-media entertainment, now a standard practice in ›psychedelic discotheques‹ and so forth« (Wolfe 1989: 232).

In einer Untersuchung von Eichel und Troiden (1978) zeigten sich Unterschiede in den Konsummustern und -quantitäten von Klassik-, Jazz-, und Rockkonzertbesuchern. Insbesondere der Rockkonzertbesuch schien ein adäquates Setting für den Konsum zu sein. Hier ist aber nicht die therapeutische Führung durch einen Lehrer entscheidend, sondern der kulturelle Kontext eines Konzertes, die Musikszene oder Peergroup und die Musik. Waren die psychedelischen Konzertereignisse der 1960er und 1970er Jahre auch von den Musikern als ein Ort für psychedelische Erfahrungen geplant, bezweifelt Peter Hess (1992), ob ein heutiges »perfekt inszeniertes Massenspektakel« ohne Raum für improvisatorische Elemente für eine »fruchtbare psychedelische Erfahrung« der richtige Ort ist.

4.3. *Are You Experienced?*

Der Psychiater Ronald D. Laing veröffentlichte als Vertreter des »Personal Growth Movements« in den 1960er Jahren ein Buch mit dem Titel *Die Phänomenologie der Erfahrung*. In diesem Buch stellte er den Wert der Erfahrung für die persönliche Entwicklung und Lebensperspektive dar. Evidenz- und Grenzerfahrungen waren für ihn tiefgehende persönliche Erfahrungen, die dem Menschen auf seinem Weg eine Richtung gaben und als Referenz für die eigenen emotionalen und intellektuellen Bewertungen dienen (Laing 1969). Das Ziel des »Growth Movements« war die Individualität, war Selbsterfahrung und Persönlichkeitsentwicklung, war auch ein Blick und eine Reise nach innen.

Die Frage *Are You Experienced?* stellte 1967 auch das Debüt-Album der Jimi Hendrix Experience und verwies implizit auf diese Bewegung. Eine Erfahrung zu haben, bedeutete »progressiven« jungen Erwachsenen dann auch mehr, als einen erlernten Inhalt zu kognizieren, reproduzieren oder zu repetieren, denn bei der Erfahrung geht das »Probieren über das Studieren«, es geht um die eigene Erfahrung. Einer Polizeikette gegenüber zu stehen oder vor Wasserwerfern zu fliehen, war eine deutlichere, physische Erfahrung von Machtverhältnissen als in der Universität über strukturelle Gewalt zu diskutieren, wie Baumann (1975) es in seinem Buch über die »umherschweifenden Haschrebellen« darstellte. Danach war es für ihn einfach, eine »kritische Theorie der Gesellschaft« zu formulieren, denn die Erfahrung vermittelte sich ganzheitlich. Angst wurde erlebt, Verletzung gespürt, gesellschaftliche Realität vermittelte sich physisch.

Auch Musik auf einem Festival zu hören und mit anderen gemeinsam zu erleben, war eine neue sinnlich intensive Erfahrung der Musik; die von Schweiß und Rauch getränkte Luft in einem Club während eines Live-Konzertes zu spüren, ist etwas anderes, als eine Aufzeichnung desselben Events im Fernsehen zu verfolgen. Die »psychedelische Revolution« brachte diese persönliche Welt der Erfahrungen dann vorübergehend auf einen Nenner: Da ich durch psychoaktive, psychedelische Substanzen die Möglichkeit anderer Wirklichkeiten erleben kann, wenn ich feststellen kann, dass sich mein Bewusstsein an einen »Realitätstunnel« haftet, welcher mein »mind« auf ein »Funktionieren innerhalb eines tradierten Verhaltenskodex konditioniert« hat und »mein Verhalten ein programmiertes In- und Outputverhalten von Spielregeln« ist (Wilson 1988), dann bedeutet Zeit zu haben und die Gegenwart zu genießen, dann bedeutet Lust und Liebe, »Sex and Drugs and Rock'n'Roll« zu erleben, aus dem gesellschaftlichen Prägungsprogramm aus-

zusteigen. Die Bücher der Autoren Leary, Wilson, Watts, Ginsberg, Kerouac etc., die diese gegengesellschaftliche Do-it-yourself-Therapie mit wissenschaftlichem Anspruch zu vermitteln suchten, verkauften sich dementsprechend.

4.4. Street-Setting im Hier und Jetzt

»We want the world and we want it now«, schrie Jim Morrison von den Doors ins Publikum und zielte auf die Heuchelei des ewigen Aufschubes der Erfahrung durch eine ›straighte‹ Karriereplanung, Urlaubsregelung und Altersvorsorge. Morrison wollte die Welt *jetzt* erfahren, nicht erst, wenn alle Pflichten getan waren oder er im Rentenalter war. Dieser Meinung waren dann auch all diejenigen, die sich für einen Lebensstil entschieden, welcher die Gegenwart, das Hier und Jetzt der Erfahrung, in den Mittelpunkt ihrer Lebensplanung stellte.

In der Gegenkultur der Hippies veränderte sich die psychotherapeutisch geprägte Einstellung eines geführten Settings hin zu einer risikobereiten Settingerfahrung im hier und jetzt Vorgefundenen. Die Verbindung von Lebensstil und Drogenerfahrung wurde Anfang der 1960er in politisch-spirituelle Dimensionen erweitert. Unter Set und Setting verstanden die Prankster und Kesey immer die Situation, in der sie sich gerade befanden.

»Leary und Alpert predigen die ›inneren und äußeren Umstände‹. Alles am LSD-Nehmen, das heißt daran, ein erfolgreiches, Freakout-freies LSD-Erlebnis zu haben, hinge von den inneren und äußeren Umständen ab.«

Nach einer Beschreibung der kostspieligen Inneneinrichtung, angefangen von turkmenischen Wandbehängen, griechischen Ziegenlederteppichen bis zur feierlichen Mozartmusik wird Kesey ironisch:

»kurz gesagt: nimm es im abgeschiedenen Penthaus-Landsitz eines 60 000 Dollar Bohemians ... Scheiß drauf! Das zementierte doch bloß die Verdauungsschwierigkeiten der Vergangenheit, die ewigen Verzögerungen bei etwas, was jetzt passieren sollte. Lass die Umgebung so unheiter und grell sein wie Pranksterkünste sie nur schaffen konnten und lass die inneren Umstände bloß das sein, was du gerade im Kopf hast« (Wolfe 1989: 233, Übers. JF).

Das Modell der Bewusstseinsweiterung auf die politische und kulturelle Gegenwart zu übertragen und die Aufforderung, es »hier und jetzt« zu erleben, »es zu tun«, wie Jerry Rubin (1970) postulierte, war einerseits zwar eine »zeitgemäße« Erweiterung der psychotherapeutischen Tradition von Set und Setting, brachte aber die Gefahr mit sich, dass extreme Rauscherfahrungen von unerfahrenen oder insbesondere von vulnerablen Persön-

lichkeitennicht aufgearbeitet werden konnten. Für manche endete die zu naiv oder exzessiv betriebene »Magical Mystery Tour« in der Großstadt leider in einem längeren Klinikaufenthalt, wie z.B. bei Syd Barrett, dem ehemaligen Sänger und Mitgründer von Pink Floyd.

5. Everybody is smokin', but no one's getting high (John Lennon)

Was kam ist Geschichte: Sensations- und absatzorientierte Medien priesen die zunächst positiv und euphorisch in die Öffentlichkeit getragenen Drogen- und Psychotherapieerfahrungen von Prominenten wie z.B. Gary Grant der Leserschaft an (Ende der 1950er Jahre), berichteten dann aber ab 1969 von besorgten Eltern und verrückt gewordenen Kindern auf Hochhäusern, die Boulevardpresse inszenierte und übertrieb Berichte von Horrortrips auf Psychiatriestationen, kurzum, die naive öffentliche »Magical Mystery Tour« wurde im Zuge der sich wandelnden öffentlichen Berichterstattung zum sozialen Problem und zur Störung der öffentlichen Ordnung erklärt. In all dem Chaos verteilte der mittlerweile aus Harvard ausgeschiedene Timothy Leary »Pilze an Putzfrauen, Taxifahrer, Kellner, eigentlich an jeden, der es mit sich machen läßt« (W.S. Burroughs, zit. in Kupfer 1996: 351). Seine forschersischen Absichten waren längst einer politischen Intention gewichen, die fußend auf seinen Erfahrungen die Ideen einer durch Drogen veränderten Welt propagierten. Dies führte schließlich dazu, dass er von Richard Nixon zum gefährlichsten Mann der USA erklärt wurde.

Dass Grenzerfahrungen, welche mit Psychedelika gemacht worden sind, in den Alltag integriert werden müssen, war ein zentrales, therapeutisches Vorhaben psychedelischer Therapieansätze. Auf jede Sitzung mit Psychedelika folgten mindestens vier bis fünf Sitzungen, in denen das Erfahrene psychotherapeutisch aufgearbeitet wurde (Grof 1983). Auslöser von psychotischen Episoden, insbesondere bei prämorbidem Persönlichkeiten, waren oft genug Erfahrungen eines veränderten Wachbewusstseinszustandes und Realitätserlebens, welche von der betroffenen Person nicht sinnvoll in ihr Leben integriert werden konnten (Hess 1992). Hier hat nach der Hippiezeit der Austausch über die Erfahrungen – wie noch in Wolfes Acid Test in all ihren Wirrnissen beschrieben – aufgehört, wurde im popkulturellen Generationenkonflikt als »typisches Kiffergequatsche« abgehandelt und zur kulturellen Randnote degradiert.

Schon die Grateful Dead richteten bei ihren Konzerten Versorgungszelte ein, in welchen adäquate, fachlich kompetente medizinische und psycholo-

gische Betreuung bei möglichen Drogenproblemen angeboten wurde (Gay 1972). Drogenberatungsmodelle wie Eve & Rave, welche die MDMA-Konsumenten vor Ort auf Rave-Parties bei Bedarf pragmatisch, durch Prüfung der Substanzqualitäten (Drug-Checking) und bei unangenehmen Erfahrungen mit Gesprächen oder Erster Hilfe versorgen, nehmen diese Tradition auf (Cousto 1995). Es ist ihnen wichtig, den Menschen, welche sich an den Grenzen ihrer persönlichen Realität fühlen, eine Korrekturhilfe ihrer Wahrnehmungen, Empfindungen oder mentalen Verirrungen anzubieten, bevor diese Erfahrungen in ein pathologisches Geschehen oder in einen blinden Schock mit aggressiver Reaktion gegen alles, was mit Grenzerfahrungen und Drogen in Verbindung steht, münden.

6. Literatur

- Anonymus (1967). »The Death of Hippie.« In: *Red House Books*, <http://www.redhousebooks.com/galleries/haight/death.htm>; letzter Zugriff: 3.10.2005.
- Baumann, Michael (1975). *Wie alles anfing*. München: Trikont.
- Behr, Hans Georg (1982). *Von Hanf ist die Rede*. Basel: Sphinx.
- Böhm, Thomas (1999). »Was ist Psychedelic Rock? Zum Einfluß von Drogen auf die Musik am Beispiel der Beatles und LSD.« In: *Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 24), Karben: Coda, S. 7-25.
- Böll, Heinrich (1963). *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Boyd, Jenny (1992). *Musicians in Tune. Seventy-five Contemporary Musicians Discuss the Creative Process*. New York: Fireside.
- Clapton, Eric (2006). »A Letter From Our Founder, Mr. Eric Clapton.« In: *Crossroads Center Website*, <http://crossroadsantigua.org/website/about/about1.html>; letzter Zugriff: 28.12.2006.
- Collin, Matthew, & Godfrey, John (1998). *Im Rausch der Sinne. Ecstasykultur & Acid House*. St. Andrä Wördern: Hannibal.
- Cousto, Hans (1995). *Vom Urkult zur Kultur. Drogen und Techno*. Solothurn: Nachtschatten.
- Davis, Andy / Pieper, Werner (1993). *Die psychedelischen Beatles*. Löhrbach: Werner Piepers MedienXperimente.
- De Rios, Marlene Dobkin (2006). »The Role of Music in Healing with Hallucinogens: Tribal and Western Studies.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*. Hg. v. David Aldridge und Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley, S. 97-101.
- De Rios, Marlene Dobkin / Grob, Charles (1994). »Hallucinogenes, Suggestability and Adolescence in Cross-Cultural Perspective.« In: *Jahrbuch für Ethnomedizin und Bewußtseinsforschung / Yearbook for Ethnomedicine and the Study of Consciousness 3*. Hg. v. Christian Rätsch und John R. Baker. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 113-132.
- Douse, Michael. (1973). »Contemporary Music, Drug Attitudes and Drug Behaviour.« In: *Australian Journal of Social Issues* 8, Nr. 1, S. 74-80.

- Eichel, Glenn R. / Troiden, Richard Richard R. (1978). »The Domestication of Drug Effects: The Case of Marihuana.« In: *Journal of Psychedelic Drugs* 10, Nr. 2, S. 133-136.
- Eisner, Betty (1997). »Set, Setting and Matrix.« In: *Journal of Psychoactive Drugs* 29, Nr. 2, S. 213-216.
- Fachner, Jörg (2000). »Cannabis, Musik und ein veränderter metrischer Bezugsrahmen.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 107-122.
- Fachner, Jörg (2003). »Jazz, Improvisation and a Social Pharmacology of Music.« In: *Music Therapy Today* 4, Nr. 3, <http://www.musictherapyworld.net/modules/mmmagazine/showarticle.php?articletoshow=61>; letzter Zugriff: 20.9.2007.
- Fachner, Jörg (2004). »Clean up! ›Heimatschutz‹, Anti-Drogenpolitik und legislative Auswirkungen auf die Rave-Kultur nach dem 11. September 2001.« In: *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Hg. v. Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: Transcript, S. 81-98.
- Fachner, Jörg (2006). »Music and Altered States of Consciousness: An Overview.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. Hg. v. David Aldridge und Jörg Fachner. London: Jessica Kingsley, S. 15-37.
- Foucault, Michel (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Freeman, Walter (2000). »A Neurobiological Role of Music in Social Bonding.« In: *The Origins of Music*. Hg. v. Nils Lennart Wallin, Björn Merker und Steven Brown. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 411-424.
- Gay, George / Elsenbaumer, Robbie / Newmeyer, John (1972). »A Dash of M*A*S*H*. The Zep and the Dead: Head to Head.« In: *Journal of Psychedelic Drugs* 5, Nr. 2, S. 193-204.
- Grof, Stansilav (1983). *LSD-Psychotherapie*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hess, Peter (1992). »Die Bedeutung der Musik für Set und Setting in veränderten Bewußtseinszuständen.« In: *Jahrbuch des Europäischen Collegiums für Bewußtseinsstudien 1992*. Hg. v. Hans Carl Leuner und Michael Schlichting. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 133-140.
- Joyson, Vernon (1984). *The Acid Trip. A Complete Guide to Psychedelic Music*. Todmorden: Babylon Books.
- Kerr, Barbara (1992). »Substance Abuse of Creativly Talented Adults.« In: *Journal of Creative Behaviour* 25, Nr. 2, S. 145-153.
- Kolte, Bernd / Prepelicza, Susanna / Schmidt-Semisch, Henning / Stöver, Hanno (2001). *Gedankengefängnisse Aufbrechen. Festschrift für Stephan Quensel zum 65. Geburtstag*, http://www.bisdro.uni-bremen.de/FSQUENSEL/festschrift_titel.htm; letzter Zugriff: 21.12.2005.
- Kupfer, Alexander (1996). *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*. Stuttgart Weimar: J.B. Metzler.
- Laing, Ronald D. (1969). *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Leary, Timothy (1997). *Denn sie wußten was sie tun*. München: Heyne.
- Leary, Timothy / Metzner, Ralph / Alpert, Richard (1993). *Psychedelische Erfahrungen*. Markt Erlbach: Raymond Martin.
- Lee, Martin A. / Shalin, Bruce (1992). *Acid Dreams*. New York: Grove Press.
- Melechi, Antonio (1997). *Psychedelia Britannica*. London: Turnaround.

- Metzner, Ralph (1992). »Molekulare Mystik: Die Rolle psychoaktiver Substanzen bei der Transformation des Bewußtseins.« In: *Das Tor zu den inneren Räumen*. Hg. v. Christian Rätsch. Südergellsen: Verlag Bruno Martin, S. 63-78.
- Mezzrow, Mezz (1946). *Really the Blues*. London: Flamingo / Harper Collins Publishers.
- Musto, David F. (1987). *The American Disease. Origins of Narcotic Control*. New York: Oxford University Press.
- Rätsch, Christian (1992). »Setting. Der Ort der psychedelischen Erfahrung im ethnographischen Kontext.« In: *Jahrbuch des Europäischen Collegiums für Bewußtseinsstudien..* Hg. v. Hans Carl Leuner und Michael Schlichting. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, S. 123-132.
- Rill, Bill (2006, 1. Oktober). »Rave, Communitas, and Embodied Idealism.« In: *Music Therapy Today* 7, Nr. 3, S. 648-661, http://www.musictherapyworld.net/modules/mmmagazine/issues/20060929134150/20060929134848/MTT7_3_Rill.pdf; letzter Zugriff: 20.9.2007.
- Roberts, Donald F. / Henriksen, Lisa / Christenson, Peter G. (1999). *Substance Use in Popular Movies and Music*. Washington: White House Office of National Drug Control Policy; U.S. Department of Health and Human Services' Substance Abuse and Mental Health Services Administration.
- Robinson, John P. / Pilskaln, Robert / Hirsch, Paul (1976). »Protest Rock and Drugs.« In: *Journal of Communication Disorders* 26, Nr. 4, S. 125-136.
- Rubin, Jerry (1970). *Do it! Scenarios of the Revolution*. New York: Simon & Schuster.
- Schinkel, Arne (2000, ?? 9. November ??). »Bei Musiker Naidoo 48 Gramm Gras gefunden.« In: *123recht.net*, http://www.123recht.net/article.asp?a=382&f=news_aktuelles_xaviermaryjane&p=1; letzter Zugriff am 20.9.2007.
- Schwartz, Elaine / Feinglass, Sanford J. (1973). »Popular Music und Drug Lyrics: Analysis of a Scapegoat.« In: *US National Commission on Marijuana and Drug Abuse*. Bd. 2. Washington: US Government Printing Office, S. 718-746.
- Shapiro, Harry (1998). *Sky High. Drogenkultur im Musikbusiness*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Slooman, Larry (1998). *Reefer Madness. The History of Marijuana in America*. New York: St. Martin's Griffin.
- Szasz, Thomas (1978). *Das Ritual der Drogen*. Wien: Europaverlag.
- Taeger, Hans Hinrich (1988). *Spiritualität und Drogen. Interpersonelle Zusammenhänge von Psychedelika und religiös-mystischen Aspekten in der Gegenkultur der 70er Jahre*. Markt Erlbach: Raymond Martin.
- Tart, Charles (1993). »Marijuana Intoxikation, PSI and Spiritual Experience.« In: *Journal of the American Society for Psychical Research* 87, S. 149-170.
- Turner, Victor (2005). *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/M.: Campus.
- Wasson, R. Gordon / Hofmann, Albert / Ruck, Carl A. P. (1978). *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Whiteley, Sheila (1990). »Progressive Rock and Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix.« In: *Popular Music* 9, Nr. 1, S. 37-60.
- Whiteley, Sheila (1992). *The Space Between the Notes: Rock and the Counter Culture*. London: Routledge.
- Whiteley, Sheila (1997). »Altered Sounds.« In: *Psychedelia Britannica*. Hg. v. Antonio Melechi. London: Turnaround, S. 120-142.
- Wilson, Robert Anton (1988). *Der neue Prometheus*. Reinbek: Rowohlt.

Winick, Charles (1959). »The Use of Drugs by Jazz Musicians.« In: *Social Problems* 7, S. 240-253.

Wolfe, Tom (1989). *The Electric Cool Aid Acid Test*. New York: Bantam Books.

Filme

I'm on Ecstasy [Fernsehsendung] (2005). Gesendet auf MTV Deutschland am 4.10.2005.

Reefer Madness (1936). Regie: Louis Gasnier, Produzent: G. A. Hirliman. USA: Motion Picture Ventures.

ERIC DOLPHYS ITALIENISCHES ERBE: DAS BASSKLARINETTENSPIEL DES JAZZMUSIKERS GIANLUIGI TROVESI

Annette Maye

Eric Dolphy verhalf der Bassklarinette, die seit den 1920er Jahren im Jazz nahezu in Vergessenheit geraten war, in den späten 1950er und 1960er Jahren zu neuem Ansehen. Mit ungeheurer physischer Kraft und wild-emotionalem Ausdruck holte er sie heraus aus ihrem Schattendasein und ließ die Zuhörer glauben, sie würden ein völlig neues Instrument hören. Seine größten Erfolge feierte Dolphy zu Lebzeiten in Europa. Das europäische Publikum wie auch die hiesigen Musikkollegen zeigten sich offen für seine Musik. Beispielhaft nachvollziehbar ist dies an der holländischen Rhythmusgruppe mit Misha Mengelberg (Klavier), Jacques Schol (Bass) und Han Bennink (Schlagzeug), die Dolphy 1964 auf seiner letzten Konzertaufnahme (LP Last Date) in Hilversum begleitete; sie fügen sich mühelos seinen Ideen, sind offen für Neuerungen und agieren dennoch als gleichberechtigte Mitspieler. Bert Noglik (2003: 14) schreibt über Dolphys Einfluss auf die europäischen Zeitgenossen: »Die Begegnung mit Eric Dolphy – sei es im gemeinsamen Spiel oder als Zuhörer – beeindruckt und beeinflusst eine ganze Generation europäischer Jazzmusiker und Jazzfans.« Und Joachim-Ernst Berendt (2001: 293) bekräftigt:

»Dolphys Bassklarinetten-Spielweise hat schnell Schule gemacht, stärker als in den USA noch in Europa, wo viele Musiker - meist Saxophonisten - außerdem noch Bassklarinette blasen. So haben der Holländer Willem Breuker, der Engländer John Surman, die Deutschen Gunter Hampel, Bernd Konrad und Wollie Kaiser und der Italiener Gianluigi Trovesi das Dolphy-Erbe in eigener Weise weiterentwickelt.«

Unabhängig von der Stilistik steht noch heute jeder, der im Jazz Bassklarinette spielt, unter dem Einfluss Dolphys. So auch Gianluigi Trovesi, derzeit einer der international bekanntesten und erfolgreichsten Jazzmusiker Italiens. Trovesi verbindet in seinen Improvisationen und Kompositionen seine

italienischen Wurzeln mit dem Jazz, verarbeitet Einflüsse der Neuen Musik, der mediterranen Folklore und in den letzten Jahren verstärkt der italienischen Barockmusik. Der Klarinettenist und Saxophonist machte als Jugendlicher in den 1950er Jahren erste musikalische Erfahrungen auf der Klarinette in der Banda seines norditalienischen Heimatdorfes Nembro bei Bergamo und begann mit zwanzig Jahren Altsaxophon zu spielen. Viele Jahre später erst gelangte er zur Bassklarinetten. Erster Anknüpfungspunkt zwischen ihm und Eric Dolphy ist selbstverständlich die besondere Rolle dieses Instruments, das Dolphy als Hauptinstrument für seine improvisatorischen Exkurse ansah. Auch Gianluigi Trovesi schreibt der Bassklarinetten eine zentrale Rolle in seinem Instrumentarium zu:

»Aus der Familie der Holzblasinstrumente liebe ich besonders die Bassklarinetten. Sie ermöglicht dem Spieler einen Tonumfang von mehr als vier Oktaven, verändert sich je nach Register und kann Traurigkeit oder Freude vermitteln. Sie kann zum Jongleur werden, fängt an zu schreien, entwickelt viele Timbres und vermittelt starke Emotionen« (zit. nach Lippegauß 1998: 29).

Trovesis Bassklarinettenspiel ist stark geprägt vom Stil Dolphys. Darauf weist zum einen Trovesi selbst hin. So betonte er in dem Interview, das ich im August 2004 mit ihm in Bergamo führte, wie nachhaltig seine eigene Bassklarinettenästhetik von Eric Dolphy beeinflusst sei und erzählte von seinem Konzertbesuch auf dem Mailänder Jazzfestival 1964, wo er die Charles Mingus-Gruppe mit Eric Dolphy als Gastsolisten gehört habe. Dolphy sei für ihn eine »völlig neue Hörerfahrung« gewesen und habe ihm eine neue »klarinettenistische Perspektive« aufgezeigt. Tatsächlich war Dolphys virtuose Geläufigkeit auf der Bassklarinetten zu dieser Zeit neuartig und blieb für viele unnachahmlich. Sein Spiel wurzelte noch im Bebop, jedoch war er bereits seinen eigenen Weg im Hardbop weitergegangen, zerschnitt alte Kontexte und fügte die Bebop-Einflüsse Charlie Parkers in einen neuen Zusammenhang ein. Mit seinen donnernden Klangkaskaden und seiner sprachnahen Art, Laute auf der Bassklarinetten zu produzieren, ermunterte er nachfolgende Musikergenerationen, darunter auch Trovesi, dazu, sich auf die Suche nach neuen Klängen zu begeben.

Zum anderen sind in Gianluigi Trovesis Spiel noch bis heute deutliche Spuren der lebhaften, collageartigen Improvisationskonzepte Dolphys wahrzunehmen. Trovesi begann selbst zwar erst dreizehn Jahre nach seinem Konzerterlebnis der Mingus-Band, 1977 im Giorgio Gaslini-Sextett, die Bassklarinetten mit auf die Bühne zu nehmen. Wie stark ihn Dolphy jedoch inspiriert hat, möchte ich anhand von Trovesis knapp fünfminütiger Soloimprovi-

sation »Piccola Processione« von der LP *You Better Fly Away*, aufgenommen 1979 mit der *Clarinet Summit*, demonstrieren.

Dieses humorvolle Stück enthält mehrere deutlich voneinander abgesetzte motivische Abschnitte. Zu Beginn stellt Trovesi zwei gegensätzliche Motive einander gegenüber. Das erste besteht aus einer in schnellem Tempo gespielten ostinaten Sechzehntel-Linie. Das zweite dagegen stellt eine gemütlich-folkloristische Basslinie dar, die sehr bald durch multiphonics verfremdet wird und dadurch einen aggressiven Charakter erhält. Ähnlich Eric Dolphy erklimmt Gianluigi Trovesi im weiteren Verlauf auf seiner Bassklarinette Höhen, die klanglich an ein Saxophon erinnern – mit hektischen Sechzehntel-Ketten, rasanten Bop-Phrasen in schwindelnden, für das Ohr schwer nachvollziehbaren Tonhöhen, die sich offenbar auf das erste Motiv beziehen. Ungefähr in der Mitte des Stückes erklingt ein rhythmisch-grooviger Teil mit großen Tonsprüngen zwischen tiefem und hohem Register, gefolgt von einer fast schimpfend und keifend wirkenden, lautmalerischen Achtel-Passage. Die großen Intervallsprünge und auch das »Sprechen« auf dem Instrument fallen an dieser Stelle auf – typische Stilmerkmale Eric Dolphys. Hektische, emotional geladene Linien, die ebenfalls charakteristisch für Dolphy waren, hat auch der Italiener hier in sein Spiel integriert. Schließlich beendet Trovesi sein »Piccola Processione« mit der Reprise der beiden Anfangsmotive.

Auch in Trovesis aktuellen Projekten ist die Dichte an Ideen in seinen Soli immer wieder bemerkenswert. »Piccola Processione« wirkt durch ihre zahlreichen, innerhalb weniger Minuten ins Spiel gebrachten, konträren Motive wie ein collageartiges Bild, das die Phantasie des Zuhörers auf einen sonntäglichen italienischen Dorfplatz mitnimmt. Darin besteht das Geheimnis Trovesis: mit den Mitteln US-amerikanischer Vorbilder eine italienische und zugleich international verständliche Musik zu kreieren.

Das collageartige Hinzufügen neuer musikalischer Ideen auf engem Raum ist auch ein Stilmerkmal Dolphys gewesen. Ebenso das Spielen mit deutlich hörbaren Obertönen: Mit den multiphonics, einem in der europäischen Avantgardemusik und im Free Jazz gebräuchlichen Stilmittel, experimentierte Dolphy schon zu Beginn der 1960er Jahre. Vereinzelt sind sie in seinen Kompositionen »Hat and Beard« und »Something Sweet, Something Tender« auf seiner 1964 erschienenen Platte *Out To Lunch* zu hören. Er und einige seiner Zeitgenossen, darunter auch sein Freund und zeitweiliger Trompetenkollege Booker Little, scherten sich wenig um Konsonanzen und temperierte Stimmung. So behauptete Booker Little: »Wenn es ein konsonanter Klang ist, wird er kleiner klingen. Je mehr Dissonanz, desto größer der Klang«, und bekräftigte, es werde wohl niemand bestreiten, dass man

außerhalb der konventionellen Spielweise mehr Emotionalität erreichen und ausdrücken könne (zit. nach Litweiler 1988: 58). Trovesi benutzt die multiphonics in »Piccola Processione« nicht mehr nur in Ansätzen, sondern reizt das Spiel mit den Obertönen exzessiv und höchst virtuos aus. Ganze Passagen spielt er mit diesem harten, knarzigen und stechenden Sound.

Stellt man seine Improvisation von 1979 neben Dolphys Solo in »Something Sweet, Something Tender«, fallen in letzterem die kurz erklingenden, ostinaten Strukturen auf, bei denen der Bassklarinettist vom selben Ton ausgehend ein großes Intervall und danach immer größere Intervallsprünge aufwärts spielt. An den Anfang seines Solostückes setzt auch Trovesi eine ähnlich ostinate Figur: Vom Ton h ausgehend bewegt er sich über fis' hoch zum h'. Sogleich kehrt er wieder zum h zurück und steuert in Folge, dreimal von diesem Ton ausgehend, jeweils über fis' drei verschiedene hohe Töne an: erstens cis", zweitens dis" und schließlich e". Auch seine krassen Lagenwechsel in dem bereits oben erwähnten rhythmischen Mittelteil erinnern an Dolphys personalstiltypischen improvisatorischen Einfallsreichtum.

1978 veröffentlichte Trovesi auf seiner gemeinsam mit Paolo Damiani (Bass) und Gianni Cazzola (Schlagzeug) eingespielten Trio-Platte Baghét die »**Variazioni e improvvisazioni su un antico saltarello**«, Variationen über den altitalienischen Saltarello-Tanz. Der von mir gewählte Ausschnitt der »Variazioni« ähnelt jenem Solo, das Trovesi ein Jahr zuvor auf dem Imola Jazzfestival 1977 präsentiert und darin erstmals die Eignung der alten italienischen Musik für seine Jazzimprovisation unter Beweis gestellt hat. In wilden Schimpf-Kanonaden lässt er die Bassklarinette sprechen und lamentieren. Er greift zurück auf seine Erfahrungen mit der klassischen Musik, auf seine Zeit als Tanzmusiker und seine Fähigkeiten als Jazzimprovisator, um diesen Saltarello in einer neuen Art und Weise zu spielen, »developing it into an improvisation inspired at the same time by serial techniques and open Dolphyesque harmonies«, wie der Journalist Francesco Martinelli (2007) in seiner auf Trovesis Internet-Homepage veröffentlichten Kurzbiografie schreibt.

Das sprachähnliche Spiel hat Trovesi bis heute in seinen Improvisationsstil integriert, »sprechende« Partien seiner Bassklarinette tauchen in seinen älteren und neueren Aufnahmen wiederholt auf. Das »Sprechen« auf diesem Instrument geht eindeutig auf Eric Dolphys Stil zurück. In nahezu allen Schriften über Dolphy wird die Sprachnähe seines Spiels als wesentliches Stilmerkmal erwähnt. Über den Ausdruck und die melodische Gestaltung seines Spiel liest man weiterhin, er habe es von den Vögeln gelernt: »Der junge Eric spielte gerne im Hinterhof Flöte, begleitete den Gesang der Vögel«, ist in John Litweilers (1988: 50) Kapitel über den Musiker Dolphy

nachzulesen, und Martin Kunzler (1988: 305) bekräftigt, Dolphy habe seine Ausdruckspalette um Imitationen von Naturgeräuschen und Vogelgezwitscher erweitert und sie konsequent ins Konzept seiner expressiven Soli integriert. Vergleicht man jedoch seine Improvisationen auf Altsaxophon und Flöte mit seinem Bassklarinettenspiel, so lässt sich feststellen, dass Dolphy die Hinwendung zum reinen Laut und Klang auf der Bassklarinetten am konsequentesten vollzogen hat. Sein stimmähnliches Verzerrern der Töne ist beispielsweise in der mit Charles Mingus eingespielten Duo-Improvisation »What Love« auf der Platte Charles Mingus presents Charles Mingus zu hören, einer New Yorker Studioaufnahme aus dem Oktober 1960. Eric Dolphy überbläst hier seine Bassklarinetten vom tiefen Register in schwindelnde Höhen. Die für ihn typischen großen Intervallsprünge münden in einen zunehmend freien Sprechgesang der Bassklarinetten im Streitgespräch mit dem Bass, in ein »Gackern, Grunzen, Gemurmel« (Litweiler 1988: 54) und ein verzerrtes Schreien des Blasinstrumentes. Dazu Dolphy:

»Diese menschliche Stimme in meinem Spiel hat etwas damit zu tun, dass ich versuche, so viel menschliche Wärme und Gefühl in meine Musik zu bringen, wie ich nur kann. Ich möchte auf meinen Instrumenten mehr sagen, als es jemals auf konventionelle Weise möglich wäre« (Dolphy, zit. nach Noglik 2003: 14).

Eine weitere Parallele zwischen Dolphy und Trovesi lässt sich entdecken. Dolphy hatte 1960 als Co-Leader gemeinsam mit Ornette Coleman an einer über 36 Minuten langen Kollektivimprovisation teilgenommen, die als LP unter dem Titel Free Jazz legendär wurde, und zählt somit zu den Musikern, die entscheidend an der Befreiung des Jazz von formalen und funktionsharmonischen Begrenzungen mitgewirkt haben: »Ich bezeichne mein Spiel als tonal, denn wenn ich auch Noten bringe, die nicht in direkter Beziehung zur gegebenen Tonart stehen, so habe ich diese doch ständig im Ohr und empfinde daher meine Stimmführung immer als dazugehörig« (Dolphy, zit. nach Kunzler 1991: 305). Ähnlich wie es der US-amerikanische Bassklarinettenist mit den Harmonien hielt, so könnte man Trovesis Verhältnis zur traditionellen italienischen Musik sehen. Unternimmt der Klarinettenvirtuose in seiner Improvisation über den modalen Saltarello aus dem 14. Jahrhundert einen Ausflug in die diesem Tanz scheinbar völlig wesensfremden, zunächst atonal klingenden Gefilde, so taucht hier und da wieder ein klar erkennbares Motiv oder ein 6/8-Rhythmus als Rückbezug zum Saltarello auf. Trovesi behält dabei stets die eingängige Melodie und den Bordun des Tanzes im Hinterkopf und überträgt diesen in seine eigene Laut- und Tonsprache: »Meine Musik ist die des Saltarello. Ich übertrage sie in das System der Zwölftonmusik oder

des Blues. Es ist eine Musik, die aus der Tradition kommt, aber sie abstrahiert. Und es ist eine Art von freiem Jazz« (Trovesi, zit. nach Osterhausen 2002: 33).

In Trovesis Stück »Puppet Theatre« aus seinem 1999 als CD veröffentlichten Nonett-Programm Round About A Midsummer's Dream ist noch deutlich der Einfluss der wichtigen improvisatorischen Neuerungen der »Free Jazz-Ära« zu hören: die Emanzipation von Klang und Geräusch und die bewusste Abkehr von herkömmlicher Intonation. Der Solist Trovesi bezieht sich hier auf einen eng gesteckten, von Barockmusik beeinflussten harmonischen Bezugsrahmen – und sucht Freiheit in der Gestaltung seines Solos: Er beginnt mit einem mehrfach in Folge wiederholten Luftgeräusch, hervorgeufen durch Flatterzungen-Technik. Nach mehrmaligem Mitspielen der Off-Beats der Streicher im Hintergrund lässt Trovesi plötzlich, wie aus dem Nichts kommend, einen gewagten Bassklarinettenlauf vom Ton a bis hoch nach a“ folgen. Er spielt daraufhin verzerrte, quäkende Glissandi im zweigestrichenen Register und gibt rhythmische Antworten auf den Background der Streicher. Im Anschluss folgt eine weitere Steigerung seines Spiels mit zerrissenen Sechzehntelläufen im höchsten Register, und schließlich als Höhepunkt wilde Tremoli und Glissandi bis hin zu spitzen Trillern.

Luftgeräusche, Glissandi und harmonisch ungebundene Tremoli, all diese Erscheinungen im Jazz haben ihren Ursprung im Free Jazz der 1960er Jahre, an deren Beginn u.a. Eric Dolphy steht. Das Zerschneiden und Abreißen von Phrasen, das Verpflanzen von im Bebop wurzelnden Phrasen in einen völlig anderen Kontext war eines seiner Stilmerkmale. Auch Trovesi mischt die Karten in seinem Nonett-Stück neu, er verpflanzt und kombiniert – auf das ostinate Basspattern setzt er ein barockes Streichtrio, darüber improvisiert er zwar größtenteils harmoniegebunden, jedoch deutlich hörbar mit dem Sound und dem Gestaltungswillen eines freien Improvisatoren. Über seine Neukombination und Montage unterschiedlicher Stileinflüsse äußert sich der italienische Jazzmusiker wie folgt:

»Stell dir eine Bebop-Pizza mit vier Zutaten vor. Die erste ist der Rhythmus, die zweite die Melodie, die dritte ist die Harmonie und die vierte die Klangfarbe. Verändert man nur eine dieser Zutaten, z.B. den Rhythmus, so ist es kein Bebop mehr. Man kann auch mehrere dieser Zutaten verändern. [...] Eine griechische Pizza ist eine Pizza mit Feta-Käse. Es handelt sich noch immer um eine Pizza, doch eine typisch griechische. Und so ist es auch mit der italienischen Musik. Verändere ich eine Zutat, so ist es zwar noch italienische Musik, jedoch mit einer eigenen Einfärbung« (Auszug aus einem Interview Trovesis mit der Autorin vom 22.8.2004).

Trovesis »Dance From The East No. 2«, 1995 auf der gemeinsam mit Gianni Coscia (Akkordeon) eingespielten CD Radici erschienen, möchte ich im Folgenden in Bezug setzen zu John Coltranes 1963 auf der Platte Impressions veröffentlichtem Stück »India« mit Eric Dolphy an der Bassklarinetten. Dolphy spielte 1961 für einige Monate in Coltranes Quartett und praktizierte dort seinen eigenwilligen Umgang mit der modalen Spielweise. Der Bezug zwischen »Dance From The East No. 2« und »India« besteht meines Erachtens zum einen darin, dass in beiden Stücken das musikalische Thema gegenüber der östlich inspirierten Atmosphäre des Stückes in den Hintergrund tritt, zum anderen aber auch darin, dass sowohl Dolphy als auch Trovesi sehr frei mit dem jeweils zugrunde liegenden Skalenmaterial umgehen und es erweitern.

»Ich spiele kleine Stücke, Tänze [...] wie »Dance from the East«, die wie Musik vom Balkan klingt. Aber es ist nicht Musik vom Balkan, sondern entsteht auf eine impressionistische Weise. Es ist meine Art zu spielen mit der Klarinette, die Harmonien, die Rhythmen, auf eine besondere impressionistische Art«, beschreibt Trovesi sein Stück (Trovesi, zit. nach Osterhausen 2002: 33).

Der Charakter des toskanischen Saltarello aus dem 14. Jahrhundert verschmilzt in »Dance From The East No. 2« mit Anklängen an die Balkanrhythmik und jazzigen Improvisationen wie die Farben eines impressionistischen Gemäldes.

Gianluigi Trovesi schöpft in diesem Stück seine Inspiration aus der Musik der gesamten mediterranen Region. Der Komponist und Improvisator hat kein bestimmtes musikalisches Material verarbeitet, sondern auf eigenständige Weise eine Stimmung geschaffen, die in der Musik verschiedener Länder präsent ist, z.B. in der mazedonischen, griechischen, bulgarischen, türkischen aber auch italienischen Musik. So wenig Trovesi sich mit der Musikfolklore eines bestimmten Landes identifizieren lassen will, stellt auch Coltranes »India« weniger eine Verschmelzung des Jazz speziell mit der indischen Musik dar, sondern versinnbildlicht vielmehr die Suche der damaligen Jazzmusiker danach, ihre musikalischen Vorstellungen mittels bestimmter, kulturübergreifender Prinzipien modalen Musik zu verwirklichen.

In »India« tritt das Thema (zwei einfache, signalartige Motive) erst nach einem Intro der Rhythmusgruppe und einem ausgedehnten Saxophonsolo im mixolydischen Modus auf und »prägt den emotionalen Grund, ohne dabei eine rhythmische, harmonische oder formale Basis zu geben« (Jost 1975: 34). Es trägt zur Erzeugung einer exotischen Atmosphäre bei, lässt den Solisten viel Freiheit und inspiriert insbesondere Dolphy zu gewagten Improvisationen. Er improvisiert hier wie alle Solisten ausschließlich über einfache

ostinate Begleitfiguren, weitet die Modalität jedoch nach eigenem Gutdünken aus, durchbricht den von Coltranes Saxophon-Improvisation vorgegebenen mixolydischen Modus und hält sich nur noch locker an den Bezugsrahmen dieser Skala (vgl. ebd.).

Das modale Thema von »Dance From The East No. 2« tritt erst nach einer längeren Introduction, fast am Ende des Stückes, auf. Trovesi beginnt zunächst mit dem Groove, vorgegeben hier jedoch von der Bassklarinette: Über acht Takte spielt er den 6/8-Groove, der anschließend nahtlos vom Akkordeon übernommen wird. Sobald das Akkordeon einsetzt, wechselt Trovesi in die Rolle des Solisten und improvisiert 32 Takte lang über eine exotisch klingende b-Moll-Tonleiter, die eine Mischung aus einer dorischen Skala und dorisch #11 (4. Stufe von Harmonisch Moll) darstellt. Er durchbricht jedoch hin und wieder den Charakter dieser Leiter, verwandelt sie kurzzeitig in eine Dur-Skala und bewegt sich darin chromatisch abwärts. Ebenso wenig wie sich Dolphy in »India« modal eng gesteckten Grenzen unterwirft, beachtet auch Trovesi nicht das korrekte Einhalten einer Skala und erzeugt durch ihre Veränderungen musikalische Spannung. Die Abwesenheit des Themas und eine lange improvisierte Introduction zu Beginn, wie es sowohl bei »Dance From The East No.2« als auch bei »India« der Fall ist, findet man in der türkisch-arabischen Musik, im gesamten südosteuropäischen Raum und besonders in der indischen Musik, wo der Modus eine große Bedeutung hat. In diesen beiden Kompositionen bleibt der Modus jedoch nur noch ein grober Bezugsrahmen für die Solisten und ist nicht mehr verbindlich.

Eric Dolphy wie auch Gianluigi Trovesi gelten als Meister des spontanen Ausdrucks und Vermittler extremer Emotionen, beide sind gefühlsgeladene, dazu sehr humorvolle Spieler. Insgesamt jedoch klingt das Spiel des Italieners leichter, beschwingter und weitaus weniger leidvoll als das Dolphys. Trovesi begegnet der barocken und klassischen Musik sowie der Folklore-Musik Italiens mit demselben Humor wie der Musik seiner hochgeschätzten Jazz-Vorbilder, zu denen er Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington, Charlie Parker, Charles Mingus, Eric Dolphy und Ornette Coleman zählt.

Ähnlich sind sich die beiden Musiker in ihrer unkonventionellen, zugleich aber sehr respektvollen Herangehensweise an die Musik unterschiedlicher Herkunft. Eric Dolphy wie Gianluigi Trovesi finden sich mühelos in unterschiedlichen Jazz-Stilistiken zurecht. Trovesi hat darüber hinaus dank seines klassischen Klarinettenstudiums eine fundierte Basis in der abendländischen Kunstmusik. Als junger Student verdiente er sich mit Schlagern, Tanzmusik

und Swing sein Geld, und auch Dolphy spielte nach seiner Armeezeit in Tanzorchestern, Big Bands und Rhythm & Blues-Bands.

Heute verbindet Trovesi Swing, Bebop, Hardbop und Free Jazz mit imaginärer Folklore, Renaissance- und Barockmusik und interpretiert zusammen mit Gianni Coscia im aktuellen Duo-Programm Kurt Weill. Eric Dolphy fand sich sowohl im Hardbop, Soul-Jazz, wie auch im Modalen und frühen Free Jazz bestens zurecht, agierte als Bandleader und Sideman in vielen Bands unterschiedlicher musikalischer Ausrichtung. Ein verbindendes Element zwischen den beiden Musikern ist ihre stilistische Offenheit und Versiertheit auf unterschiedlichen musikalischen Gebieten.

Literaturverzeichnis

- Berendt, Joachim-Ernst (1968). »Jazz Meets the World.« In: *The World of Music*. (= Quarterly Journal of the International Music Council in Association with the International Institute of Comparative Music Studies and Documentation 10). Kassel: Bärenreiter, S. 8-19.
- Berendt, Joachim-Ernst (1977). »Europe meets the world.« In: *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen*. Hg. v. Joachim-Ernst Berendt. Frankfurt/M.: Fischer. S. 234-243.
- Berendt, Joachim-Ernst (2001). *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Bohländer, Carlo / Holler, Karl Heinz / Pfarr, Christian (Hg.) (1990). *Reclams Jazzführer*. Stuttgart: Reclam.
- Brainard, Ingrid (1998). »Saltarello.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 8. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 874-877.
- Feldman, Mitchell (2003). »Gianluigi Trovesi. Roots with an Italian Twist.« In: *Down Beat* 70, Nr. 11, ohne Seitenangabe.
- Jost, Ekkehard (1975). *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*. Mainz: Schott.
- Jost, Ekkehard (1987). *Europas Jazz. 1960-1980*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Jost, Ekkehard (1990). »Die europäische Jazz-Emanzipation.« In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Klaus Wolbert. Frankfurt/M.: Bochinsky, S. 501-512.
- Jost, Ekkehard (1994). »Über das Europäische im europäischen Jazz.« In: *Jazz in Europa* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 3). Hg. v. Wolfram Knauer. Darmstadt: Wolke, S. 233-249.
- Jost, Ekkehard (2003). *Sozialgeschichte des Jazz*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Kunzler, Martin (1991). *Jazz-Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lippegas, Karl (1998). »Der Mann mit den Klarinetten. Eine Begegnung mit Gianluigi Trovesi.« In: *MoersFestival 1998. Programmheft und Festivalmagazin des 27. MoersFestivals*, S. 26-29.
- Litweiler, John (1988). *Das Prinzip Freiheit. Jazz nach 1958*. Schaftlach: Oreos.

- Martinelli, Francesco (2007). *Gianluigi Trovesi. Saxophonist, Clarinetist, and Composer*. In: <http://www.gianluigitrovesi.com/hl.php?action=fullnews&id=1> (Zugriff: 10.2.2007).
- Michels, Ulrich (1989). *dtv-Atlas zur Musik, Tafeln und Texte. Von den Anfängen bis zur Renaissance*. Band 1. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Nogliki, Bert (1990). »Jazzmusik und Euro-Folk. Anmerkungen zu einem problematischen Verhältnis.« In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. v. Klaus Wolbert. Frankfurt/M.: Bochinsky, S. 513-522.
- Nogliki, Bert (2003). »Wegweisend in allen Rollen. Bassklarinetttist, Flötist und Alt-saxophonist: Eric Dolphy.« In: *JAZZzeitung* 6, S. 14; <http://www.jazzzeitung.de/jazz/2003/06/portrait-dolphy.shtml> (Zugriff: 10.2.2007).
- Osterhausen, Hans-Jürgen von (2002). »Im Bann des Saltarello. Gianluigi Trovesi.« In: *Jazzpodium* 51, 7/8, S. 32f.
- Osterhausen, Hans-Jürgen von (2004). »Trovesis Vermächtnis. Spagat zwischen Monteverdi und Armstrong.« In: *JAZZzeitung* 3, S. 14; <http://www.jazzzeitung.de/jazz/2004/03/portrait-trovesi.shtml> (Zugriff: 10.1.2007).
- Scheiner, Michael (1998). »Ein Musiker für alle Fälle. Gianluigi Trovesi. Romantiker und Dorfmusiker.« In: *JazzThetik. Zeitschrift für Jazz und Anderes* 12, Nr. 5, S.16-19.
- Schweiger, Hannes (1998). »Gianluigi Trovesi. ›Ich mache Pizza mit Würstel!«« In: *JazzLive. Musikalische Grenzüberschreitungen* 119, S. 14f.
- Thomas, Rolf (2004). »Gianluigi Trovesi. Die Band als Amphibienfahrzeug.« In: *JazzThetik. Magazin für Jazz und Anderes* 18, Nr. 4, S. 14f.
- Wilmer, Valerie (2001). *Coltrane und die jungen Wilden. Die Entstehung des New Jazz*. Höfen: Hannibal.
- Wolbert, Klaus (Hg.) (1990). *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M.: Bochinsky.

Diskographie

- Clarinet Summit Live (1980). *You Better Fly Away*. MPS Records, MPS0068-251.
- Coltrane, John (1963/2000). *Impressions*. Impulse! Records, 3145434162.
- Ornette Coleman (1961). *Free Jazz. A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet*. Atlantic, SD 1364.
- Dolphy, Eric (1964). *Last Date*. Fontana, 32JD-100.
- Dolphy, Eric (1964/1999). *Out To Lunch*. Blue Note, 98793.
- Gianluigi Trovesi Trio (1978). *Baghèt*. Dischi della Quercia, Q 28008.
- Gianluigi Trovesi & Gianni Coscia (1995). *Radici*. Egea, SCA 050.
- Gianluigi Trovesi Nonetto (1999). *Round About A Midsummer's Dream*. Enja Records, ENJ9384.
- Mingus, Charles (1960). *Charles Mingus Presents Charles Mingus*. Candid Productions, CCD 79005.

MUSIK ALS KOMPONENTE DES LAGERALLTAGS¹

Guido Fackler

Gehörte Musik in nationalsozialistischen Zwangslagern jahrzehntelang zu den wenig beachteten Randgebieten, hat sie heute ihren festen Platz im Gedenken an die Shoah, und das Angebot an Publikationen, Tonträgern, Filmen, Musikerbiographien, Ausstellungen, Tagungen, Konzerten und Initiativen ist selbst von Experten kaum noch überschaubar (vgl. die Zusammenstellung in Fackler 2000). Dennoch wird im Allgemeinen gezögert, Musik als feste Komponente des Lageralltags anzunehmen. Das hat nicht nur mit wirkungsmächtigen Mythen zu tun, sondern auch mit mangelndem Hintergrundwissen und ihrer stereotypen Rezeption.

Musik im KZ-Alltag

Schon der auf das Haupttor des »Schutzhaftlagers« Buchenwald hinführende Wegweiser bringt die fundamentale Verflechtung von Musik und Konzentrationslager deutlich zum Ausdruck: Unter einer Figurengruppe spurtender Häftlingen befindet sich die Bezeichnung »Caracho-Weg«, während auf dem Schaft »doch stets ein frohes Lied erklingt« zu lesen ist (vgl. Schneider 1973: 48 [Abb.]). Damit belegt dieses kunstvoll verzierte, in SS-Auftrag von Häftlingen geschnitzte Holzschild nicht nur die Sehnsucht des Wachpersonals, sich ihren mörderischen Arbeitsplatz mit spießigen Accessoires aufzu hübschen. Für die Inhaftierten symbolisierte es das gefürchtete Lagerritual, diesen Weg singend und im Laufschrift zu passieren.² Das zynische Motto

1 Der Text erschien zunächst spanisch und katalanisch: »La música en la vida cotidiana de los campos de concentrati3n.« resp. »La m3sica a la vida quotidiana dels camps de concentraci3n.« In: La m3sica y el III Reich. De Bayreuth a Terezin [Ausstellungskatalog]. Barcelona: Fundaci3n Caixa Catalunya 2007, S. 226-237.

2 Dieses Lagerritual wurde von Gefangenen des KZ Sachsenhausen heimlich mit dem »Lied vom heiligen Caracho« persifliert. Vgl. *Lieder aus den faschistischen*

entstammt der dritten Strophe des »Esterwegen-Lagerlied«, einer Variante des KZ-Lieds »Ein Lichteftling war ich zwar«, das Häftlinge des gleichnamigen KZ 1934/35 als Ausdruck ihrer Ängste, Sehnsüchte und Hoffnungen schrieben (vgl. Fackler 2000: 277f.). Dennoch erklärte es Lagerführer Karl Koch 1939 zu einem von drei offiziellen Lagerliedern des KZ Buchenwald (vgl. KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv: Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22.8.1939, S. 2), die regelmäßig bei Appellen und beim Marschieren angeordnet wurden. Damit steht dieses Lagerlied exemplarisch für beide Seiten von Musik im KZ: Stellte sie für die Opfer ein solidarisiertes Zeichen geistig-kulturellen Widerstands und psychisch-künstlerischen Überlebens dar, missbrauchten sie die Täter gezielt als Entwürdigungs-, Disziplinierungs- und Terrorinstrument (als kurz gefasster Überblick vgl. Fackler 2003).

Bei der Rezeption von KZ-Musik steht allerdings das *selbstbestimmte Musizieren* von Inhaftierten für sich selbst und Mithäftlinge, wie es schon 1933 in den ersten Konzentrationslagern praktiziert wurde, im Vordergrund. Dominierte damals das gemeinsame Singen von Liedern der Arbeiter- und Jugendbewegung, erweiterte sich das lagerinterne Musikleben nach Beginn des Zweiten Weltkriegs um die musikalischen Traditionen der neu inhaftierten Gefangenengruppen, wobei gerade ausgebildete Musiker als Initiativpersönlichkeiten fungierten. Allerdings fanden musikalische Aktivitäten nur dann heimlich statt, wenn sie in direkter Opposition standen, beispielsweise anlässlich konspirativer Gedenkfeiern. Größere Veranstaltungen mit Musik organisierten die Häftlinge indessen mit Genehmigung und Zensur durch die Lagerleitung sowie mit Unterstützung entgegenkommender Funktionshäftlinge. In manchen Lagern hielt man derartige Aufführungen regelmäßig ab, z.B. in der Kinohalle des KZ Buchenwald 27 »Bunte Abende« mit Musik, Sketchen, Artistik, Kabarett- und Theatereinlagen mehrerer Häftlingsgruppen (vgl. KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, Materialsammlung Otto Halle: Bericht Nr. 28 »Kunst im K.L. Bu.«, S. 2/13, sowie Schneider 1973: 71-74).

Andere Musikdarbietungen wurden von der SS geduldet, sofern dadurch ihre Autorität nicht in Frage gestellt und der »normale« Lagerbetrieb nicht beeinträchtigt wurde. Auch nutzten die Inhaftierten geschickt »organisatorische Grauzonen« (Sofsky 1993: 175) und überlisteten das Wachpersonal. Nur so lässt sich erklären, dass das Buchenwalder Jazzorchester »Rhythmus«

Konzentrationslagern. Zusammenestellt von Inge Lammel und Günter Hofmeyer. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1962 (= Das Lied – Im Kampf geboren 7). S. 62-64.

den verfeimten und auch bei Mitgefangenen nicht unumstrittenen Jazz darbieten konnte, wie der Saxophonist Miroslav Hejtmár berichtete (zum Jazzorchester vgl. Muth 1984 und Fackler 1996):

»Musik, die als ›rassisch unrein‹ im Dritten Reich streng verboten war, wurde im Konzentrationslager vor einem so internationalen Publikum gespielt, wie es sich sonst nicht zusammenfinden konnte. Und all diese Zuhörer verstanden, worum es ging. Die SS-Leute aber begriffen nichts« (KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, Sign. BA 31/30: Hejtmár, Miroslav: Rhythmus hinter Drähten).

Das musikalische Lagergeschehen gestaltete sich also komplizierter, als man sich das gemeinhin vorzustellen vermag. Und genauso wenig, wie man KZ-Musik vorschnell mit dem Etikett der Illegalität versehen darf, dürfen historische Modalitäten außer Acht gelassen werden. So vergrößerte sich der Spielraum für eigene Musikveranstaltungen vor allem ab der zweiten Kriegshälfte. Weil das Lagergeschehen mit zunehmender Gefangenenzahl für die SS schwerer kontrollierbar wurde, wuchs zum einen der Einfluss des von der Lagerleitung eingesetzten Hilfspersonals, das großen Einfluss auf ein organisiertes Kulturleben hatte. Zum anderen gewährte die SS ab 1942/43 mit dem Einsatz von Häftlingen in der Rüstungsindustrie und der Errichtung Hunderter von Nebenlagern einige ›Vergünstigungen‹ (vgl. Orth 1999: 192-198). Obwohl diese Zugeständnisse nicht unmittelbar kulturelle Häftlingsaktivitäten betrafen, vereinfachte sich doch in ihrem Gefolge das Musizieren: die Beschaffung von Musikalien aus der Effektenkammer oder durch Nachsendung ins Lager, die Bildung von Chören und Instrumentalgruppen sowie die Durchführung von Konzerten, Gesangsabenden, Theater- oder Kabarett-aufführungen. Trotzdem konnten die Gefangenen selbstverständlich nicht frei von Zwängen musizieren. Musikdarbietungen aus eigener Initiative bildeten daher stets einen Höhepunkt im Häftlingsalltag und blieben jenen Gefangenen vorbehalten, die nicht um ihre bloße Existenz rangen. Als sich mit zunehmender Radikalisierung des Gesamtkontextes die sozialen Unterschiede innerhalb der Häftlingsgemeinschaft verschärften, wurde die Teilhabe daran immer mehr zum Privileg der aus Funktionshäftlingen und Prominenten bestehenden ›Lageraristokratie‹ und ihrem Umfeld.

Demgegenüber wurden die Inhaftierten fast täglich mit Musik auf Befehl der SS konfrontiert. Hierzu zählten vor allem das Zwangs-Singen, aber auch Musikübertragungen aus Lautsprechern sowie offizielle Musikensembles. Finden sich in den Anfangsjahren vor allem Gefangenenchöre, prägten Lagerkapellen mit ihren Märschen und Uniformen nach Kriegsbeginn das musikalische wie visuelle Erscheinungsbild mehrerer Lager. So erinnerte die

Ende 1938 zusammengestellte und nach ihrer grundlegenden Neuformierung unter Kapellmeister Vlastimil Louda mit requirierten Paradeuniformen ausgestattete Lagerkapelle des KZ Buchenwald Jorge Semprún an ein Zirkusorchester:

»Der Appell ist zu Ende. Da bricht die Musik los. Das schmettert, das klirrt, das klingelt, das trommelt, das posaunt, das trompetet: es ist der reinste Zirkus. [...] Die Musikanten stehen neben dem Eingangstor, unter dem Wachturm. Sie tragen rote Puffhosen mit grünen Litzen, Jacken mit Tressen. Sie blasen ihre Blechinstrumente, sie schlagen ihre Trommeln, sie schmettern ihre Becken« (Semprún 1984: 111; zur Häftlingskapelle vgl. Kuna 1993: 48-55 und Staar 1995).

Derartig groteske Musikspektakel zeigen, dass die »absolute Macht« (Sofsky 1993: 27-40) der SS nicht nur auf den Körper, sondern auch auf den Geist und die Kultur der Inhaftierten zielte. Gerade der umfassende und systematische Missbrauch von Musik als Repressionsmittel wird in seinem tatsächlichen Ausmaß unterschätzt: Als subtiles Instrument der Verspottung, Demütigung, Disziplinierung, Maßregelung und Marter prägte das von der SS angeordnete Musizieren nachhaltig den Lageralltag jedes Häftlings. Nicht ohne Grund stellte Primo Levi (1988: 82) fest, dass sich »Märsche und Volkslieder, die jedem Deutschen lieb und teuer sind« unvergesslich in die »Köpfe« der Überlebenden »eingegraben« hätten.

Obwohl für dieses verordnete Musizieren keine zentralen Vorschriften existierten, bildeten sich mit der Entwicklung des KZ-Systems bestimmte Einsatzroutinen heraus. Sie bauten auf vorkonzentrationsären Gewohnheiten der Militärmusik (gruppenweises Singen auf Befehl, Musikkorps) bzw. des Gefängniswesens der Weimarer Republik (Gewährung kultureller Aktivitäten aus erzieherischen Erwägungen) auf und waren stark von individuellen Vorlieben einzelner SS-Führer abhängig. Deshalb unterschied sich z.B. die Auswahl angeordneter Musikstücke in einzelnen Konzentrationslagern. Die Machtfülle selbst einfacher Wachposten hatte überdies zur Folge, dass Gefangene immer wieder zu außerdienstlichen Zwecken, d.h. als Musiksklaven zur privaten Unterhaltung des Aufsichtspersonals aufspielen mussten. Besonders hierbei hatte das Musizieren als legitime Überlebensstrategie ein gefährliches Abhängigkeitsverhältnis von der SS zur Folge.

Ent-Tabuisierung von KZ-Musik

Die Gefangenen profitierten aber auch von den auf SS-Anordnung eingerichteten Lagerkapellen: Direkt als Zuhörer bei Proben und Konzerten, indirekt, indem solche Ensembles eine Art ›Schonraum‹ für Musiker bildeten und als Keimzelle für eigene Musikaktivitäten fungierten, weil die z.T. eigens angeschafften Instrumente mehrfach genutzt wurden. Dies veranschaulicht, wie eng das verordnete und selbstbestimmte Musizieren in der Lagerrealität miteinander verflochten waren und dass eine ausschließliche Interpretation von Musik als Teil des illegalen politischen Widerstandkampfes in der antifaschistischen Publizistik viel zu kurz greift. Vielmehr spielte sich Musik im KZ zwischen den Polen Herrschaftsinstrument der Täter und Überlebensmittel der Opfer ab, wobei die Inhaftierten bisweilen über erstaunliche Spielräume verfügten.

Neben dem ›Mythos Illegalität‹ wird die in den Lagern entstandene Musik gerne auf ihre positive Wirkung für die Inhaftierten reduziert. Dann steht Musik im KZ für die Sehnsucht, seinen Kultur- und Menschheitsbegriff sowie seinen Glauben an die Zivilisation und die Moral zu retten, wird sie zum Symbol des Mensch-Seins unter unmenschlichen Bedingungen. Doch diese idealisierte Vorstellung einer absoluten, zweckfreien, autonomen Musik als Verkünderin unsterblicher Werte des Wahren, Schönen, Guten relativiert sich angesichts der Gleichzeitigkeit von Musik und NS-Lagersystem. Denn trotz aller Phantasie und Kreativität konnte das Musizieren nichts an den grundlegenden Haftbedingungen ändern und taugt wegen der beispiellosen Tortur, Destruktivität und Vernichtung nur bedingt als Trost. Außerdem war Musik in den Konzentrationslagern dann, wenn sie auf Befehl der SS erklang, kalkuliert in den Unterdrückungsapparat eingebunden: Sie bildete eine probate Komponente des von der SS gezielt in Gang gesetzten Dekulturationsprozesses, »der Glaube, Geist und Gedächtnis« (Sofsky 1998: 1158) der Inhaftierten zerschlug.

Differenzierung nach Lagerkategorien

Dies war freilich nicht in jedem Lagertyp wie den Konzentrationslagern derart systematisiert der Fall. Denn obwohl »das Wesentliche« in allen Lagern nach Jorge Semprún (1995: 284) »identisch« war – der »Tagesablauf, der Arbeitsrhythmus, der Hunger, der Mangel an Schlaf, die ständigen Schikanen, der Sadismus der SS-Leute, der Wahnsinn der alten Häftlinge, die blu-

tigen Kämpfe um die Kontrolle winziger Teile der inneren Macht« –, so blieben die Deportierten in dem aus über 10.000 Lagern bestehenden nationalsozialistischen Lagersystem »jeweils spezifischen Bedingungen unterworfen« (zum Lagersystem vgl. auch Schwarz 1996). Dies betrifft u.a. die äußeren Rahmenbedingungen für kulturelle Häftlingsaktivitäten, die vor allem von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Lagerkategorie und der Funktion eines Lagers beeinflusst wurden.

Dies soll am Beispiel der Musik aus Theresienstadt verdeutlicht werden, weil sie im öffentlichen Bewusstsein – neben jüdischen Ghetto-Liedern – am stärksten mit Lager-Musik assoziiert wird. Schon aufgrund seiner formalen Eingliederung ist Theresienstadt nicht, wie das oft geschieht, als KZ einzustufen, sondern den osteuropäischen Ghetto-Lagern zuzuordnen. Diese wurden in (jüdischen) Wohngebieten und nicht als Barackenlager errichtet, während das innere Lagergeschehen Ghetto-Polizisten und »Judenräte« regelten, die zwar auch von der SS abhängig waren, aber ›mehr‹ Einflussmöglichkeiten als die Funktionshäftlinge der Konzentrationslager besaßen, beschönigend »Häftlingsselbstverwaltung« genannt. Musizierten Inhaftierte hier unter extremeren Haftbedingungen, herrschten dort im allgemeinen ›günstigere‹ Voraussetzungen. Und so ist ein ausdifferenziertes kulturelles Leben nicht nur in Theresienstadt, sondern (neben anderen Lagerkategorien) z.B. auch in den Ghetto-Lagern von Warschau, Wilna und Lodz nachweisbar (vgl. Fackler 2004).

Blieben von Häftlingen verantwortete Musikaufführungen in Konzentrationslagern immer stark vom Wohlwollen der SS (aber auch von Funktionshäftlingen) abhängig, wurden sie in Theresienstadt mit Einrichtung der »Freizeitgestaltung«³ sogar institutionalisiert und zentral koordiniert. Außerdem begünstigte die Alibi- und Propagandafunktion dieses ›Vorzeigelagers‹ zusätzlich das Musikleben, dem quantitativ wie qualitativ eine Sonderstellung innerhalb des nationalsozialistischen Lagerkosmos zukommt. Hiervon zeugen neben Zeitzeugenberichten viele erhaltene Konzertprogramme, Plakate, Eintrittskarten, Häftlingszeichnungen sowie Kompositionen. Außerdem avancierten Viktor Ullmanns Theresienstädter Oper *Der Kaiser von Atlantis oder Der Tod dankt ab* und Hans Krásas dort 55-mal gespielte ›Kinderoper‹ *Brundibár* durch weltweite Aufführungen zu geradezu idealtypischen Werken sogenannter verfolgter bzw. verfemter Musik. Dies evozierte ein breiteres Interesse an anderen Kompositionen und Komponisten

3 Die »Freizeitgestaltung« bildete eine Abteilung der ab Herbst 1942 von der Lagerleitung offiziell genehmigten »Jüdischen Selbstverwaltung« (einer Art »Judenrat«), die neben Sektionen für Theater, Vortragswesen, Zentralbücherei und Sportveranstaltungen eine »Musiksektion« umfasste.

aus NS-Lagern, sodass die dort geschaffene Musik inzwischen längst zum »Mythos von Theresienstadt« (Benz 1996: 10) gehört: Er droht nicht nur den Blick auf die dortige (musikalische) Lagerrealität zu überdecken, sondern auch auf die Bedingungen des Musizierens in weiteren Lagerkategorien. Dann werden andere Lager historisch undifferenziert in einem Atemzug mit Theresienstadt genannt. Doch während Musik in den Konzentrationslagern stets als Terrorinstrument *und* Überlebenshilfe fungierte, musizierten die Gefangenen in Ghetto-Lagern – abgesehen von propagandistischen Zwecken – kaum auf direkten Befehl der Täter, sondern selbstbestimmt. Dies stützt die Rezeption von Lager-Musik als idealisiertes Symbol der Humanität, ist aber insgesamt kaum repräsentativ für ihre Funktionalisierung im Lageralltag.

Musik aus der Vorhaftzeit und Lager-Kompositionen

Genauso wenig wie Musik in NS-Lagern zwangsläufig einen Ausdruck von Menschlichkeit darstellt, erklangen dort ausschließlich Stücke, die in den Lagern geschaffen wurden. Dies lässt sich beispielhaft am Repertoire der Lagerkapelle des KZ Auschwitz zeigen, deren stilistisches Spektrum von Edward Griegs *Peer Gynt Suite I* über das Soldatenlied »Mit Sing-Sang und Kling-Klang«, den Foxtrott »Die schönste Zeit des Lebens«, den langsamen Walzer »Stunden, die man nie vergessen kann« bis zum Schlagerpotpourri »Zum 5 Uhrtee« reichte (vgl. Staatliches Museum Auschwitz, Sammlungen/Zbiory Państwowe Muzeum Oświęcim Brzezinka; zum Repertoire der Lagerkapelle des KZ Sachsenhausen vgl. Gilbert 2005: 212-214).

Das Repertoire umfasste also gängige klassische Kompositionen, Salonmusik, Märsche, Gassenhauer, Film- und Tanzschlager – eine Mischung aus populärer Unterhaltungsmusik mit bildungsbürgerlichem Anstrich, die viel über die musikalischen Vorlieben der Lagerführung verrät, für die das Orchester ja regelmäßig konzertierte. Das groteske Zeremoniell der musikalisch inszenierten Appelle, Ein- und Ausmärsche dominierte hingegen bekannte Marschmusik. Reine Lager-Kompositionen wie der an den »Radetzki-Marsch« erinnernde »Arbeitslagermarsch« von Mieczysław Krzyński und Henryk Król sind indessen kaum überliefert; immerhin wissen wir aus Erinnerungsberichten von einigen anderen Auftragskompositionen, z.B. von einer choralartigen Hymne zur Hochzeit eines SS-Mannes, oder einer Hitler gewidmeten, unvollendeten Kantate (vgl. Szczepański 1990: 25, 27, 49, 83).

Dieser Befund lässt sich verallgemeinern. Unabhängig davon, ob auf Befehl oder aus eigener Initiative, vokal oder instrumental musiziert wurde, erklangen in NS-Lagern überwiegend Musikstücke aus der Vorhaftzeit: künstlerisch anspruchsvolle Kompositionen ebenso wie einfache Stücke oder gängige Tagesschlager. Weil der »SS-Mann auf dem Wachturm [...] eine Schwäche für die Lieder von Zarah Leander« hatte, avancierten ihre über die Lautsprecheranlage verbreiteten Songs für Jorge Semprún (1984: 53) gar zu akustischen Signalements des KZ Buchenwald: »Und immerhin war Buchenwald ohne Zarah Leander nicht wirklich Buchenwald.« Den meisten Häftlingen dürften, wie Primo Levi, allerdings eher deutsche Märsche und Volkslieder in Erinnerung geblieben sein. Wenngleich derartige Rückgriffe auf bereits bekannte Musikstücke den Normalfall ausmachten, wird dies von der Musikpublizistik jedoch kaum rezipiert.

Stattdessen ist das musikwissenschaftliche wie mediale Interesse an Lager-Musik fast ausschließlich auf originäre Lager-Kompositionen gerichtet. Sofern es sich nicht um reine Auftragswerke für die SS handelte, hatten die meisten als künstlerischer Ausdruck des Selbstbehauptungswillens der Inhaftierten schon im Lager einen besonderen Status erlangt. Dies belegen kunstvoll verzierte Liedblätter, handschriftliche Liederhefte oder Noten mit Widmungen bzw. Illustrationen, für die es nicht nur Papier und Farben zu organisieren galt, sondern die oft unter großen Anstrengungen, Entbehrungen und Gefahren angefertigt wurden. Auf diese Weise dokumentieren die wenigen erhaltenen Notenblätter und Musikalien nicht nur die Kreativität der Gefangenen. Sie besitzen Reliquiencharakter, weil sie an die meist ermordeten Urheber, die grundlegende Mangelsituation und die improvisierten Entstehungsumstände erinnern, die auch dann deutlich werden, wenn Stücke nicht <auskomponiert> sind. Und da es außer dem Gedächtnis kaum sichere Aufbewahrungsmöglichkeiten gab (dies trifft allerdings weniger stark auf Auftragskunst zu), wurden viele gar nicht, fragmentarisch oder ohne Titel bzw. weitere Angaben überliefert.

Stilistisch repräsentieren die von Amateuren wie ausgebildeten Komponisten beiderlei Geschlechts geschaffenen Lager-Kompositionen vermutlich alle Gattungen, Genres und Musiktraditionen, wie sie außerhalb des Stacheldrahts geläufig waren. Im Gegensatz zur öffentlichen Wahrnehmung von Lager-Musik entstanden dort jedoch seltener Werke, die der sogenannten klassischen Musik zuzurechnen sind. Ist über die zum Jahreswechsel 1943/44 im KZ Buchenwald gezeigte ironische Oper *Buchhäuser oder Läusekrieg auf der Waldburg* nichts Näheres überliefert (vgl. Staar 1987: 36f.), konnte die von Benediktinerpater Gregor Schwake im September 1944 komponierte *Dachau(er) Messe* vor einigen Jahren sogar aufgeführt werden (vgl. Philipp

2002: 194, 201).⁴ Die meisten klassischen Kompositionen sind aber aus Theresienstadt überliefert, nicht zuletzt, weil man schon in der Lagerzeit mit der Dokumentation kultureller Aktivitäten begann und durch die Befreiung vieles gerettet werden konnte. Andererseits war eine große Zahl hervorragender Komponisten, Arrangeure und Musiker inhaftiert, die aufgrund der besonderen Lagersituation relativ ungehindert zusammenarbeiten und experimentieren konnten, leichter an die notwendigen Musikalien herankamen und genügend Auftrittsmöglichkeiten bzw. Interpreten vorfanden. Dennoch gibt es nach David Bloch (1992: 142) im Stil der hier entstandenen Werke »nichts, was einen ausschließlich Theresienstädter Charakter hätte«. Allerdings wurden über die Verwendung lagerbekannter Sujets, textlicher und musikalischer Zitate direkte und indirekte Bezüge zum Lager hergestellt. Hierbei dürfte es sich um einen Wesenszug von Lager-Musik handeln.

Denn auch unter den Lagerliedern, deren Anzahl in die Hunderte geht und die den Hauptanteil aller Lager-Kompositionen ausmachen, dominieren lagerspezifische Themen und Begriffe (»Lagersprache«). Andererseits ist kein übergreifender kompositorischer Lagerlied-Stil feststellbar. Eher orientierte man sich musikalisch an populären Vorbildern wie an den Liedtraditionen der einzelnen Häftlingsgruppen. Und so finden sich stilistisch ironische Kabarettsongs oder geistliche Lieder neben Arbeiterliedern und traditionellen Heimat- und Volksliedern.⁵ Entgegen der vor allem auf antifaschistische Widerstands- und jiddische bzw. jüdische Ghetto-Lieder fixierten öffentlichen Rezeption stellen neben letzteren polnische den größten Anteil. Oft handelt es sich um einfache Gebrauchsliteratur, bei der weniger Ästhetisches als das identitätsstiftende, gemeinschaftliche Singerlebnis im Vordergrund stand. Sie kursierte meist in kleinem Kreis, während nur wenige wie das »Moorsoldatenlied«⁶ (KZ Börgermoor 1933) oder Hirsh Gliks »Sog nit keynmol« bzw. »Partisanenlied« (Ghetto-Lager Wilna 1943) als all-

4 Unter Leitung von Anton Roth wurde das Stück 1998 in Meckenbeuren als MC *Gregor Schwake: Dachauer Messe; In viam pacis; Regina pacis* eingespielt.

5 66 Lagerlieder und KZ-Hymnen in 81 Aufnahmen von Zeitzeugen und zeitgenössischen Interpreten dokumentiert z.B. die dreiteilige CD-Edition »*O Bittere Zeit*«. *Lagerlieder 1933 bis 1945* von Fietje Ausländer, Susanne Brandt und Guido Fackler, die 2006 vom Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, Papenburg, herausgegeben wurde (vgl. www.diz-emslandlager.de).

6 Die weite Verbreitung des »Moorsoldatenlieds« durch Chor-, Folk-, A-cappella-, Orchester-, Jazz-, Rock- oder Punkversionen präsentiert die zweiteilige CD-Edition *Das Lied der Moorsoldaten 1933 bis 2000. Bearbeitungen – Nutzungen – Nachwirkungen* von Fietje Ausländer, Susanne Brandt und Guido Fackler, die 2002 beim Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, Papenburg, erschien (vgl. www.diz-emslandlager.de).

gemeine Chiffren des Widerstands in- und außerhalb des Lagersystems Verbreitung fanden.

NS-Musikdoktrin und Konzentrationslager

Wenngleich sich die Bedingungen des Musizierens zum Teil erheblich unterschieden, ist dennoch zu fragen, wie weit die nationalsozialistische Musikpolitik insgesamt in das Lagersystem hineinreichte. Aufgrund noch ausstehender Überblicks- oder Vergleichsstudien, ist diese Frage noch am ehesten für die Konzentrationslager, die öffentlich am stärksten präsente Lagerkategorie, beantwortbar. Diesbezüglich finden sich gezielte Versuche einer politischen ›Umerziehung‹ bzw. Indoktrination von Regimegegnern mittels Musik, z.B. durch das Zwangs-Singen nationalsozialistischer Massenslieder oder Radioübertragungen ›nationalbrünstiger Wagnermusik‹ (Hornung [Zerfass] 1936: 138f.; hierzu Fackler 1998), vorwiegend in frühen Konzentrationslagern. Später wurde vor allem im Rahmen des offiziellen KZ-Alltags, d.h. wenn Musik bei Lagerritualen, Besichtigungen oder Konzerten erklang, auf die Einhaltung der Musikdoktrin des ›Dritten Reichs‹ geachtet. Deshalb verpönte die SS im KZ Auschwitz jüdische, russische, polnische und slawische Komponisten, während deutsche und skandinavische zu ihren Favoriten zählten (vgl. Szczepański 1990: 18). Auch im Hinblick auf Auftragskompositionen für die Täter, Zensurmaßnahmen oder den Einsatz von Musik als Propaganda- und Terrorinstrument prägte die NS-Musikpolitik nachhaltig das Lagerleben.

Dennoch wurde die NS-Musikideologie in den Konzentrationslagern nicht – wie vielleicht zu erwarten – konsequent umgesetzt. Vielmehr durchziehen Widersprüchlichkeiten den musikalischen Lageralltag. Sie sind einerseits darauf zurückzuführen, dass zentrale Erlasse z.B. der Reichsmusikkammer (RMK), der Inspektion der Konzentrationslager (IKL) oder des SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamts (WVHA) nur vereinzelt nachweisbar und in ihrer tatsächlichen Reichweite umstritten sind (zum Befehl über die Einrichtung von Lagerkapellen vgl. Fackler 2000: 345, Anm. 209). Andererseits bilden schriftliche Kommandanturbefehle oder Anweisungen der Standortältesten, die sich auf Musik beziehen, die Ausnahme. Das Musizieren war also kaum zentral reguliert oder formal festgeschrieben, sondern wurde informell, eigenmächtig und individuell geregelt. In diesem bürokratischen Vakuum kam den Weisungen einzelner SS-Männer in ihrem jeweiligen Machtbereich – vom Kommandeur bis zum einfachen Posten – entscheidende Bedeutung zu. Dies schließt nicht aus, dass sich auch lagerüber-

greifende musikalische Lagerrituale herausbilden konnten, stand das Lagerpersonal durch Versetzungen, Schulungen oder zentrale Zusammenkünfte doch untereinander in Kontakt.

Freilich verfügten die wenigsten Wachmänner über solide Musikkenntnisse, sondern orientierten sich in Ermangelung eindeutiger Handlungsanweisungen eher laienhaft an nationalistisch-rassistischen Grundzügen der NS-Ideologie. Dies konnte zur Folge haben, dass man die als minderwertig angesehenen Häftlinge von ›deutscher‹ Musik ausschloss. Benedikt Kautsky (1946: 222) zufolge waren etwa in Buchenwald deutsche Militärmärsche verboten, so dass man ersatzweise auf österreichische zurückgriff; demgegenüber war man in Auschwitz ›durchaus nicht kleinlich‹ und ließ »manchen alten preußischen Präsentiermarsch erklingen«. In anderen Fällen tricksten Gefangene, die in der Auswahl von Musikstücken oft freie Hand hatten, ignorante SS-Männer aus. Dann spielte die Lagerkapelle des KZ Auschwitz von sich aus Marschstücke des US-Amerikaners John Philip Sousa, um den Mitgefangenen heimlich das Vorrücken der alliierten Truppen zu signalisieren (vgl. Szczepański 1990: 32). Schließlich scherten sich einzelne SS-Männer in ihrem eigenen Verantwortungsbereich kaum um ideologische Vorgaben. So jammte SS-Rottenführer Percy Broad im Männerlager von Auschwitz-Birkenau gemeinsam mit niederländischen Jazzmusikern – angesichts der Gaskammern erübrigte sich eine Diskussion um so genannte ›entartete‹ Musik (vgl. Laks 1989: 80f.).

Musizierten die Gefangenen für sich selbst, erweisen sich die Konzentrationslager noch viel weniger als vollständig von ›fremden‹ Einflüssen ›gereinigte‹ Musikzonen. So stoßen wir dort regelmäßig auf Musikkulturen, denen das NS-Regime den Kampf angesagt hatte: auf die Musik der Arbeiterbewegung, der Sinti und Roma, der Ostjuden, der slawischen Häftlinge u.a., aber auch auf politisches Kabarett, Jazz oder unerwünschte klassische Werke. Freilich bildeten die Konzentrationslager keine Refugien verfolgter Musik. Vielmehr stemmten sich die Inhaftierten mit der widerständigen Aufrechterhaltung ihrer musikalischen Identität gegen die eigene Vernichtung und die damit intendierte Auslöschung ihrer Kultur, auch indem sie allen Gefahren und Einschränkungen zum Trotz neue Musikstücke schufen. Die geschah freilich nur zum Teil illegal bzw. heimlich, denn erstaunlich viele Musikaktivitäten billigte das Wachpersonal nach der Devise ›Zuckerbrot und Peitsche‹.

Fazit

Dieser ambivalenten, zwischen legitimer Überlebenstechnik wie notwendiger Zerstreungsstrategie der Opfer und Vereinnahmung durch die Täter schwankenden Musikpraxis steht eine simplifizierte und stereotype Rezeptionspraxis entgegen. Sie spielt sich in einem nicht unproblematischen und kaum auflösbaren Spannungsfeld von »Sehnsucht nach Vergessen und Bewältigung [...] Idealismus und Kommerz, Normalität und Kollektivschuld« (Kannegießer 1996: 6) ab und zeichnet insgesamt ein wenig differenziertes und tabubeladenes Bild. Doch wer Lager-Musik als Akt der Illegalität und Humanität begreift, darf nicht von ihrem Missbrauch für Propaganda, Repression und Terror schweigen; wer kompositorische Meisterwerke sucht, sollte sich neben den divergierenden historischen Voraussetzungen in den einzelnen Lagern bewusst sein, dass überwiegend Stücke aus der Vorhaftzeit erklangen und Lager-Kompositionen wohl aller Stilrichtungen entstanden, sogar für die Täter.

Von dieser stilistischen wie funktionalen Bandbreite des Musizierens oder den verschiedenartigen Lebenswirklichkeiten von Musikerinnen und Musikern in NS-Lagern abzusehen, hieße, sich der tatsächlichen Bedeutung von Musik für die Häftlinge von vornherein zu verschließen. Musik aus NS-Lagern ist eben nicht nur als künstlerisch-kulturelles⁷, sondern zugleich als zeithistorisches Dokument zu begreifen, in das sich die Makro- und Mikrogeschichte des NS-Lagersystems eingeschrieben hat.

Literatur

- Benz, Wolfgang (1996). »Theresienstadt: Ein vergessener Ort der deutschen Geschichte?« In: *Theresienstädter Studien und Dokumente*, S. 7-18.
- Bloch, David (1992). »Versteckte Bedeutungen: Symbole in der Musik von Theresienstadt.« In: *Theresienstadt in der »Endlösung der Judenfrage«*, hg. v. Vojtěch Blodig, Margita Kárná und Miroslav Kárný. Prag: Panorama, S. 140-149.
- Fackler, Guido (1996). »Jazz im KZ. Ein Forschungsbericht.« In: *Jazz in Deutschland*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 4). Hofheim: Wolke, S. 49-91.

7 Die überlieferten Lager-Kompositionen hörbar zu machen, ist der Anspruch der auf über 30 CDs projektierten CD-Edition *KZ Musik – Music composed in Concentration Camps (1933-1945)*. *CD-Encyclopedia of concentrationary music Literature* von Francesco Lotoro, von der in diesem Jahr bei Production Musikstrasse, Rom, die ersten vier CDs erschienen sind (vgl. www.musikstrasse.it).

- Fackler, Guido (1998). »... den Gefangenen die nationalen Flötentöne beibringen.« Musikbeschallung im frühen KZ Dachau.« In: *Jahrbuch des Vereins Gegen Vergessen – Für Demokratie* 2, S. 170-174.
- Fackler, Guido (2003). »Des Lagers Stimme« – Musik im KZ.« In: *Rieser Kulturtage. Eine Landschaft stellt sich vor. Dokumentation*. Bd. XIV/2002. Hg. v. Verein Rieser Kulturtage e.V. Nördlingen: Verlag Rieser Kulturtage, S. 479-506.
- Fackler, Guido (2007). Music in Concentration Camps 1933-1945. In: *Music and Politics* 1, <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/fackler.html>.
- Fackler, Guido (2004). »Musik der Shoah« – Plädoyer für eine kritische Rezeption.« In: *Jüdische Musik. Fremdbilder – Eigenbilder*. Hg. v. Eckhard John und Heidy Zimmermann. Köln, Weimar: Böhlau, S. 219-239.
- Fackler, Guido (2000). *Des Lagers Stimme – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*, (= DIZ-Schriften 11). Bremen: Temmen, S. 501-568.
- Gilbert, Shirli (2005). *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Clarendon.
- Hornung, Walter [Zerfass, Julius] (1936). *Dachau. Eine Chronik*. Zürich: Europa.
- Kannegießer, Tilman (1996). »Theresienstadt – Gedanken zur Ideologie der Wiederentdeckung.« In: *mr-Mitteilungen* Nr. 20. Hg. v. Musica Reanimata. Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke e.V. Berlin, S. 1-9.
- Kautsky, Benedikt (1946). *Teufel und Verdammte. Erfahrungen und Erkenntnisse aus sieben Jahren in deutschen Konzentrationslagern*. Zürich: Büchergilde Gutenberg.
- Kuna, Milan (1993). *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Laks, Szymon (1989). *Music of Another World*. Evanston/Ill.: Northwestern University.
- Levi, Primo (1988). *Ist das ein Mensch? Erinnerungen an Auschwitz. Mit einem Nachwort des Autors zur Neuauflage*. Frankfurt/M., Wien: Büchergilde Gutenberg.
- Muth, Wolfgang (1984). »Rhythmus« – Ein internationales Jazzorchester in Buchenwald.« In: *Eisenacher Jazztage 1984. 25 Jahre AG Jazz im Klubhaus AWE*. Eisenach: AG Jazz Eisenach, S. 10-15.
- Orth, Karin (1999). *Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Philipp, Eleonore (2002). »Geistliche Musiker im Konzentrationslager Dachau.« In: *Musik in Dachau*. Hg. v. Josef Focht und Ursula K. Nauderer. Dachau: Bezirksmuseum und Gemäldegalerie, S. 193-203.
- Schneider, Wolfgang (1973). *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*. Weimar: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.
- Schwarz, Gudrun (1996). *Die nationalsozialistischen Lager*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Semprún, Jorge (1984). *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Semprún, Jorge (1995). *Schreiben oder Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sofsky, Wolfgang (1993). *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt/M.: S. Fischer (2. Aufl.).
- Sofsky, Wolfgang (1998). »An der Grenze des Sozialen. Perspektiven der KZ-Forschung.« In: *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und*

Struktur. Band 2. Hg. v. Christoph Dieckmann, Herbert Ulrich und Karin Orth. Göttingen: Wallstein, S. 1141-1169.

Staar, Sonja (1987). *Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation* (= Buchenwaldheft 27). Weimar, Buchenwald: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.

Staar, Sonja (1995). »Es war dies alles eine schauerhafte Symphonie...«: Die Häftlingskapelle im Konzentrationslager Buchenwald. Ein Streichquartett im Block 22.« In: *Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft*, H. 4, S. 14-21.

Szczepański, Ignacy (1990). *Häftlingskapelle*. Warschau: Książka i Wiedza.

Michel Clement / Oliver Schusser (Hg.) (2005). *Ökonomie der Musikindustrie*

Jutta Emes (2004). *Unternehmensgewinn in der Musikindustrie. Wertschöpfungspotentiale und Veränderungen der Branchenstruktur durch die Digitalisierung*

Jan Krömer / Evrim Sen (2006). *No Copy – Die Welt der digitalen Revolution*

Lawrence Lessig (2006). *Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität*

Albert Scharenberg / Ingo Bader (Hg.) (2005). *Der Sound und die Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin*

Sabine Vogt (2005). *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*

Rezension von Christoph Jacke

Ausgiebig wird derzeit über die Veränderungen der Popmusikindustrie durch neue Medientechnologien im Allgemeinen und die Digitalisierung im Besonderen diskutiert. Ein Schema kristallisiert sich dabei heraus, das als Konstante der Medienevolution benannt werden kann: Stets treffen euphorische Verheißungen der neuen Möglichkeiten auf apokalyptische Warnungen vor diversen Arten des Verschwindens (z.B. Autor, Körper, Mensch etc.). Dabei steht fest, dass es eben sowohl Möglichkeiten als auch Gefahren mit sich bringt, wenn Pop ins Netz geht, und dass damit die Orte der Popmusik und -kultur, wie wir sie kannten, nicht komplett verschwinden. Popmusik findet heute gleichermaßen in den Netzen und an ganz konkreten Orten statt, es wird weniger verdrängt als vielmehr ergänzt. Sechs aktuelle Publikationen setzen sich auf ganz unterschiedliche Weise mit den Fragen und Problemen der Digitalisierung, Virtualisierung und Verortung populärer Musik auseinander. Die Bände von Clement/Schusser und Emes argumentieren dabei aus einer wirtschaftswissenschaftlichen Perspektive, während Krömer/Sen und Lessig sich mit rechtlichen und sozialen Begleiterscheinungen der Umwälzung der Popmusikindustrie beschäftigen. Die Bände von Vogt und Scharenberg/Bader schließlich analysieren ganz konkrete, zumeist reale Orte der Popmusikproduktion und -rezeption in Berlin. Allen Bänden gemein ist das Verdienst, interdisziplinäre Suchscheinwerfer endlich einmal intensiver auf die Popmusikindustrie zu lenken.

Der Innovationsforscher Michel Clement und der Medienökonom und Marketing-Mitarbeiter Oliver Schusser greifen in ihrem Sammelband *Ökonomie der Musikindustrie* auf einen (weitgehend aus dem Umfeld des Medienriesen Bertelsmann rekrutierten) Pool von Managern, Beratern, Juristen, Marketing-Experten, Sozial-, Betriebs- und Volkswirtschaftlern zurück, um die Voraussetzungen der Popmusikindustrie zu beleuchten, die »Gesetze« der Musikindustrie zu diskutieren und anschließend die Veränderungen durch das Internet zu skizzieren. Was die Herausgeber im Vorwort versprechen, dass nämlich die ökonomischen Gesichtspunkte des Musikmarktes und dessen wertschöpfende Teilnehmer wissenschaftlich und praktisch untersucht werden und dementsprechend beide potentiellen Lesergruppen angesprochen werden, trifft voll und ganz zu. Dass dabei dennoch Themengebiete und Herangehensweisen wie etwa kritische Betrachtungen der Creative Industries oder Medienkonzentration vernachlässigt werden, erscheint bei einem Sammelband unvermeidlich. Dennoch wirken die Beiträge insgesamt etwas sehr nüchtern. Wahrscheinlich ist dies keine schlechte Voraussetzung, um das Feld der Popmusikindustrie überhaupt einmal auch wirtschaftswissenschaftlich zu beforschen.

Die *Ökonomie der Musikindustrie* ist in drei große Kapitel unterteilt: »Ökonomische Analyse der Musikindustrie«, »Management von Musik« und »Neue Technologien im Musikbereich«. Dementsprechend und nicht untypisch für wirtschaftswissenschaftliche Positionen wird mit der Analyse des Ist-Zustands der Popmusikindustrie begonnen, also mit Beiträgen zur Marktübersicht (Altig/Clement), Wettbewerbsanalyse (Steinkrauß) oder Wirtschaftlichkeit (Jakob), bevor es im zweiten Großkapitel u.a. um Managing A&R (Engh), Managing Recording und Production (Künne/Torkler) oder die Bedeutung des Fernsehens für die Musikindustrie (Stein/Engh/Jakob) geht. Im Rahmen der Beobachtungen zu den neuen Technologien in der Popmusikindustrie schließlich finden sich erwartungsgemäß Überlegungen zu Peer-to-Peer-Netzwerken (Becker/Clement/Schusser), Digital Rights Management (DRM) (Buhse/Günnewig) und Mobile Music (Geißler).

In ihrem einleitenden Beitrag ersparen die Herausgeber es sich und uns leider nicht, noch einmal auf die Omnipräsenz von Musik hinzuweisen. Dieses sollte mittlerweile klar sein, andererseits lässt sich vermuten, dass für einen Teil der Klientel dieses Kompendiums doch noch Nachholbedarf besteht und insofern Legitimationen gesucht werden. Wichtiger erscheint hier aber das Ansprechen der Schattenmärkte, vor allem das Bemühen um eine Entkriminalisierung der Konsumenten – also die Entkräftung des Arguments der Industrie, dass die Piraterie einzig oder zumindest hauptsächlich für die Krise des Musikverkaufs verantwortlich sei –, und der Probleme der Pop-

musikindustrie, wobei die Autoren ihre Verwunderung über das Verschlafen vieler bedeutender Entwicklungen der Musikindustrie selbst seit Einführung des Internets als »Distributionskanal« (S. 3) deutlich zum Ausdruck bringen. Nüchtern und pragmatisch werden hier hitzige Diskussionen der letzten Monate und Jahre in der Feststellung beruhigt: »Ein künstlich beschränktes Angebot bei gleichzeitig hohem Nachfrageüberhang führt immer zu einem Schattenmarkt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass Technologien, die sich zur Vernetzung von Nutzern und der Indexierung der von ihnen bereitgestellten Inhalte eignen, massiv genutzt werden, um den Nachfrageüberhang zu befriedigen« (ebd.). Anhand der Herausforderungen für Produkt-, Preis-, Kommunikations- und Distributionspolitik(en) erarbeiten Clement und Schusser die zentralen Probleme für das Marketing und betonen gleichzeitig, dass ihr Beitrag die Sicht des Kunden fokussiert. Offen bleibt allerdings, wie hier König Kunden Blickwinkel eingenommen und gleichzeitig (!) die Instrumente des Marketings erläutert werden sollen, wie hier das höchst emotionale »Produkt« Musik mit sehr formalisierten Definitionen (»Bündel von Eigenschaften«, S. 4, dann aber Musik als »eher homogenes Gut«, S. 7) verbunden wird. Dennoch spannen die Autoren einen 2007 immer noch sehr aktuellen Problem-Katalog auf, wenn sie etwa die Bündelungsmöglichkeiten des Internets betonen, bei denen Bands ihr gesamtes Werk als Download zur Verfügung stellen und sich von der durch die Musikindustrie einst selbst eingeführten Album-Fixierung ein Stück weit entfernen. »Die Industrie muss dabei lernen, den Kunden viel dauerhafter mit Werken seines Lieblingskünstlers zu bedienen und vor allem auch, den Kunden darüber zu informieren« (S. 6). Clement und Schusser münden in der Forderung nach einer »Phase des aktiven Schaffens« (S. 12) seitens der Musikindustrie, die sich in den zwei Jahren seit Erscheinen der *Ökonomie der Musikindustrie* auch abzeichnet. Der Sammelband kann als Grundlage wirtschaftswissenschaftlicher Betrachtungsweisen der Popmusikindustrie (obwohl hier überwiegend von *der* Musikindustrie die Rede ist, scheinen die Autoren sich auf Popmusik zu konzentrieren) gelesen werden und somit sowohl der Berücksichtigung der Popmusik in entsprechenden Studiengängen als auch einer Befruchtung eher musik-, kommunikations- und kulturwissenschaftlicher Studien hilfreich sein. Nun gilt es, die Fachgrenzen in weiteren Publikationen zu verwischen und etwa das teilweise allzu formelhafte Denken und die unpräzisen Definitionen zentraler Begriffe wie Musik, Internet, Distribution, Rezeption etc. zu leisten.

An einem ähnlichen Punkt, wenn auch umfassender, setzt Jutta Emes, Wirtschaftswissenschaftlerin und Inhaberin eines Lehrstuhls für BWL und Marketing an der Universität Würzburg, mit ihrer Habilitationsschrift *Unter-*

nehmergewinn in der Musikindustrie an – wobei Emes von Anfang an klarstellt, dass es ihr weniger um Rezeptions- und Nutzungsverhalten als vielmehr um die Möglichkeiten des Gewinnerzielens vor dem Hintergrund sich verändernder Umfeldbedingungen im Musikgeschäft geht. Emes proklamiert die Wichtigkeit der Entwicklung konzeptioneller Ansätze zur Ermittlung von (für die Industrie) vorteilhaften Preis-Leistungskombinationen in einem derart dynamischen Umfeld wie Musik und Internet. Die Autorin beginnt ihre ausgiebige Analyse mit der Diskussion des digitalen Musikvertriebs über das Internet (Kapitel 2) und der Veränderungen der Branchenstruktur sowie der Wettbewerbskräfte in der Musikindustrie (Kapitel 3), bevor sie die Grundlagen ihrer eigenen Analyse (bei einer über 300-seitigen Arbeit mit 18 Seiten etwas kurz geraten) darlegt, um schließlich ihr Modell eines eklektischen Entrepreneurship-Forschungsansatzes für die Musikindustrie vorzustellen. Abgerundet wird die Arbeit mit einer empirischen Studie zu Unternehmergewinnpotentialen. Hierbei hat Emes das Musiknachfrageverhalten und die Zahlungsbereitschaft für bestimmte Marktsegmente (inklusive der erwartbar schwammigen Kategorien wie »Pop/Rock«, »Techno/Elektronische Musik«, S. 222ff.) in einer Befragung untersucht. Viele Ausführungen der Untersuchung bleiben für Nicht-Wirtschaftswissenschaftler kryptisch und sehr voraussetzungsreich, was man einer Habilitationsschrift allerdings wohl kaum negativ anrechnen kann. Wichtig an der Arbeit erscheinen die grundsätzliche Beschäftigung mit der Musikindustrie und die Beobachtung der dortigen Umwälzungen inklusive ihrer Auswirkungen auf den Markt aus wirtschaftswissenschaftlicher Perspektive.

Aus einer ganz anderen Startoption heraus betrachten die Internet-Aktivistin Jan Krömer und Evrim Sen in ihrem viel diskutierten Werk *No Copy – Die Welt der digitalen Raubkopie* die Entwicklungen auf dem Markt der Popmusik. Beide Autoren beschäftigen sich schon länger vor allem praktisch mit Software, Musikdistribution und Internet-Nutzung. Erfreulich frisch und parteiisch beschweren sie sich über die Kriminalisierung der User. Wenn doch offensichtlich ein horrender Bedarf an Musiknutzung bestehe, wieso sollten dann Konsumenten und sogar Kunden ständig gewarnt und bestraft werden? Sicherlich haben Krömer und Sen eine wesentlich einfachere Ausgangsposition als etwa Emes' Habilitationsschrift, da sie hier eher essayistisch und provokativ argumentieren. Dennoch liefern auch die beiden Aktivistin zahlreiche Informationen. Sie konzentrieren sich dabei auf die Veränderung des Rezeptions- und Nutzungsverhaltens im Internet allgemein und somit also z.B. auf Software, Filme, (Buch-)Texte und eben auch Musik. Ergänzt werden die neun Kapitel zwischen »Die Geschichte der Raubkopie« und »Aufruhr im System« von einem Nachwort und diversen Interviews.

Ähnlich einfach wie einige der eingangs beschriebenen Statements von Clement und Schusser klingt etwa auch das vorläufige Fazit von Krömer und Sen: »Klar scheint nach Jahrzehnten des Schwarzkopierens nur eins zu sein: Solange die Nachfrage existiert, wird es auch immer ein Angebot geben. Die Frage ist lediglich, wo und von wem« (S. 259). Dabei übersehen die Netz- und Computer-Aktivisten nicht nur die Schwierigkeit dieser beiden Fragen, sondern überdies das absolut gewichtige *Wie*. Hier sollten Wissenschaftler die versierten Beobachtungen aus bestimmten Szenen von Krömer und Sen nutzen, um sie mit Daten und Theorien anzufüllen. Als Einstieg in die Geschichte von Raubkopie und Popmusik macht *No Copy* Spaß und sensibilisiert für bestimmte Argumente der Musik- und allgemeinen Medienindustrie, wobei sich Krömer und Sen schon sehr auf eine Schelte der Produktionsseite und die Ermächtigung der Rezeptionsseite konzentrieren und die unternehmerorientierte Studie von Emes ergänzend relativieren.

Ohne die wegweisende Studie Lawrence Lessigs wäre das essayistische *No Copy* wohl nicht entstanden. Dieser Tatsache huldigen Krömer und Sen unter anderem, indem sie in ihrem Buch ein Interview mit Lessig abdrucken, in dem es natürlich auch um sein *Free Culture* (im Original 2004 veröffentlicht) geht, welches im letzten Jahr unter dem Titel *Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität* nun endlich auf Deutsch erschienen ist, nachdem es von Magazinen wie *De:Bug* oder *Telepolis* lobend angekündigt worden war. Der Grundgedanke Lessigs ähnelt dem von Krömer und Sen, nur dass Lessig wesentlich fundierter, ausführlicher und zurückgelehnter argumentiert. Auch bei Lessig geht es um die Entkriminalisierung der User. Doch macht der Professor für Recht an der Stanford Law School seine Überlegungen nicht an einer Geschichte der Raubkopie oder Schattenwirtschaft fest, sondern an der eklatant ungeklärten Rechtslage im Musikbusiness, vordergründig natürlich auf die USA bezogen, dennoch mit Anknüpfungspunkten auch für die bundesdeutsche Musikmedienlandschaft. Ausgangspunkt Lessigs ist die Freiheit der kulturellen Kreativität auf der einen und deren rechtliche Regulierung wider eine wildwüchsige Anarchie auf der anderen Seite. Damit versucht Lessig mutig den undankbaren Weg zwischen Chaos und oktroyierter Ordnung zu beschreiten, ohne dass in dieser Zwickmühle Musiker, Vertriebe, Journalisten und Nutzer gewissermaßen zermahlen werden. Sein Buch ist nicht umsonst, aber auch nicht umsonst bei Open Source Press erschienen. Als Mitbegründer der Creative Commons (deutscher Zweig: de.creativecommons.org) engagiert sich Lessig schon seit einigen Jahren um freie rechtliche Rahmen für Musikproduktion, -rezeption und vor allem -reproduktion und berät den allgemeinen Nutzer in Sachen Urheberrecht und Lizenzen. Für jeden, der sich jenseits strenger juristischer Grundlagen

für diese Bereiche der Popmusikindustrie interessiert, bietet *Freie Kultur* einen gut lesbaren, reichlich mit Informationen angehäuften Sockel, der im Wesentlichen vom Gedanken des Teilens ökonomischer Möglichkeiten bestimmt ist.

Wie auch Krömer und Sen, betrachtet Lessig dabei als Verfassungs- und Medienrechtler im weiten Sinn Film, Musik, Rundfunk sowie Fernsehen und breitet damit einen Teppich für eine Einführung in Piraterie, Eigentum und die damit zusammenhängenden Spezifika und Probleme der neuen Technologien und Nutzungen aus. Zwischen Anarchie und Kontrolle liegt für Lessig ein mittlerer Bereich, der durch Rechte und Mentalitäten – Lessig spricht hier etwas umständlich von Architektur – gebäudeartig gerahmt werden müsste und der bisher speziell in der Musikindustrie zu sehr vernachlässigt worden sei: »Während die anfängliche Architektur ›Keine Rechte vorbehalten‹ zur Grundannahme machte, wird man in der künftigen Architektur von ›Alle Rechte vorbehalten‹ auszugehen haben. Die Architektur und das umgebende Recht werden zunehmend eine Umgebung erzeugen, in der jegliche Nutzung von Inhalten eine Erlaubnis erfordert. Die Welt des ›Cut and Paste‹, die das heutige Internet kennzeichnet, weicht zunehmend einer Welt des ›Erlaubnis zum Cut and Paste‹, ein Albtraum der schöpferisch Tätigen« (S. 271). Um also sowohl dem Kontroll-Terror zu entgehen und gleichzeitig die Künstler/Musiker finanziell zu unterstützen, fordert Lessig in seinem bissig geschriebenen Fazit (S. 281-297) fünf Arten von Veränderungen und Rechtsreformen, die die freie Kultur zurückgewinnen könnten: 1. mehr Formalitäten (Registrierung, Kennzeichnung etc.), 2. kürzere Urheberrechtsdauern (ein Punkt, der insbesondere für Deutschland und seine langen Fristen wichtig erscheint), 3. freie Nutzung gegen faire Nutzung, 4. Mitnutzung von Musik nach Vorbild des Antiquariats beim Buch und 5. Rauswurf (zu) vieler Juristen. An diesem kleinen Katalog erkennt man zum Einen die Selbstironie des Autors, andererseits aber eben auch die Paradoxien der Popmusikindustrie und wie man ihnen mit Paradoxien begegnen kann, also etwa die komplizierte Urheberrechtssituation durch neue Regelungen, die dann aber einfach und anwendbar sind, auflösen kann. Die Mitnutzung von Musikdateien als »Killer-Applikation des Internet« (S. 289) erscheint allerdings von Lessig eher mit einer öffentlichen Bibliothek als mit einem Antiquariat vergleichbar. Nicht umsonst gibt es derzeit sowohl beim geschriebenen als auch gesungenem Wort die urheberrechtlichen Probleme der Mitnutzung und Vervielfältigung. An diesem Punkt rutscht Lessigs Stil etwas ins Blumige ab.

Lessigs Buch ist von Thesen gestützt, die oftmals arg pauschalisierend und vereinfachend klingen mögen. Letztlich geht es ihm ja aber auch um eine solche, simplifizierte Rechtsgrundlage, auf der dann eine offene, freie

Mitnutzung von etwa Popmusik im Virtuellen sowie im Materiellen (CD etc.) gestaltet wird. Das funktioniert sicherlich nur, wenn, wie in einer besseren Welt, alle oder zumindest die meisten mitmachen. Die Utopie der freien Kultur von Lessig ist lobenswert, doch erscheint sie eben schier unerreichbar. Den Weg in diese Richtung sollten Popmusikindustrielle wie auch deren Kunden oder Nutzer einschlagen, das sei unbenommen. Und ganz nebenbei liefert Lessig ein, wenn eben auch auf die USA zugeschnittenes, kurzweiliges Einführungswerk ins Urheberrecht etwa für Studierende von Popmusik und Medien oder Telekommunikationsrecht.

Einer der großen Diskursstränge im Bereich neuer Medientechnologien und digitalisierter Musik(distribution) ist das Wegfallen der Hardware, also des Tonträgers und damit einhergehend ein oftmals konstatisierter Qualitätsverlust, also prinzipiell dieselbe Diskussion, die auch schon zwischen LP und CD stattfand, wobei es dort noch eine Materialverschiebung gab, während mp3 und iPod die Musik vollständig virtualisieren. Dass dieses keinesfalls zu einer Ent-Ortung von Orten populärer Musik wie Plattenladen, Musik-Club, Konzerthalle führt und wir nun nur noch virtuell etwa in *Second Life* Musik konsumieren, zeigen zwei Bände, die sich mit den ganz konkreten Orten von Musikindustrie auf allen Ebenen des massenkommunikativen Kommunikationsprozesses, also Produktion, Distribution, Rezeption/Nutzung und Weiterverarbeitung beschäftigen. Der Sammelband *Der Sound und die Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin* des Politikwissenschaftlers Albert Scharenberg und des Geographen Ingo Bader klammert dabei aber keinesfalls die Bedeutung des Internet für eine Musik(haupt)stadt wie Berlin aus. Gleich zu Beginn des Bandes setzen sich Allen J. Scott und Andrew Leyshon mit Kapitalismus und »kreativer Stadt« sowie der Veränderung der Musikindustrie durch das Internet auseinander, womit der Kreis zu den eher wirtschaftswissenschaftlichen bzw. juristischen Arbeiten geschlossen wird, die hier bereits besprochen worden sind. Der Wirtschaftsgeograph Leyshon legt sein Augenmerk dabei durchaus politisierend auf die »Netzwerke der Musikökonomie« (S. 47) und skizziert an Beispielen von Unternehmen »Abo-Modelle im Internet« (S. 51), die den repressiven Strategien vieler Großkonzerne entgegenwirken könnten. Für Berliner wird es im anschließenden Kapitel mit Beiträgen u.a. zum Mythos Musikindustrie (Susanne Binas-Preisendörfer), zur Kulturökonomie Berlins (Stefan Krätke) und zur Rolle der Subkultur für die Musikindustrie in Berlin (Ingo Bader) interessant. Dieses konkretisiert sich nochmals in dem Gespräch der Herausgeber mit den Musikern und Pop-Protagonisten Gudrun Gut (Malaria, Ocean Club) und Thomas Fehlmann (Palais Schaumburg, The Orb, Ocean Club), die die Struktur der dortigen Musikindustrie sogar als musikfeindlich ansehen. Hier

tauchen Beobachtungen zu den Paradoxien von Musikindustrie und Subkultur zwischen Kommerz und Kunst auf, die auch insbesondere Krämer/Sen und Lessig allgemeiner und für die Medienindustrie insgesamt konstatiert hatten. Speziell die elektronischen Musiken und die sie umrankenden, ständig beweglichen Szenen haben sich in Berlin seit dem Mauerfall mannigfaltige Orte des Ausdrucks erstritten. So beschreibt Dimitri Hegemann z.B. den von ihm gegründeten Techno-Club Tresor genauer, während die Pop-Journalisten Alexis Waltz und Aljoscha Weskott (u.a. De:Bug) den Zusammenhang von Detroit und Berlin beleuchten.

Im abschließenden Beitrag zur Stadtentwicklung, Musikindustrie und ›Politik der Ermöglichung‹ untersucht Scharenberg dann noch einmal intensiv den Zusammenhang von Subkultur, Musik und Politik, ein Vorhaben, welches hier absolut notwendig erscheint, will man nicht in die entpolitisierte, pur euphoristische Beobachtungsecke gedrängt werden, die Subkultur als stets kreativ feiert und damit zwei gefährlichen Argumenten im Zuge der so genannten Creative Industries den Weg bereitet: Zum Einen werden selbst erarbeitete Möglichkeiten gerne als Legitimation für die Wichtigkeit solcher Nischen, Szenen und Subkulturen gedeutet, die das ›bunte‹ Berlin eben erst so bunt machen. Dass die Kämpfe dieser Bereiche aber oftmals nicht nur aus Spaß oder Geltungsdrang geschehen und dass es sehr wohl auch regressive und fest steckende Subkulturen gibt, wird kreativitätsgläubig ausgeblendet, die Politik zieht sich aus ihrer Verantwortung. Zum Anderen – im Grunde die Steigerung dessen – werden diese Szenen, Subkulturindustrien oder wie auch immer man diese Bereiche nennen möchte noch zusätzlich attraktiv für den Markt gemacht, der auch hier wiederum über Sichtbarmachung, Medialisierung und Kommerzialisierung eingreift und die Felder für sich nutzt. Diese Themen klingen im vorliegenden Sammelband zumindest an, müssen aber in zukünftigen Analysen zur Kommunikations- und Medien-guerilla und Subversion in der Musikindustrie wesentlich ausführlicher beobachtet, erhoben und theoretisch aufgearbeitet werden. »In diesem Sinne ist dann auch die Ausgestaltung der konkreten Stadtentwicklungspolitik für Musikindustrie und Clubkultur [jenseits des Internets, aber auch im Verbund, C.J.] von großer Bedeutung« (S. 198).

Die Violinistin, Musikwissenschaftlerin und Ethnologin (wahrlich keine schlechte Kombination für die Erforschung von Pop) Sabine Vogt hat sich in ihrer aufwendigen Dissertation in Musikwissenschaft – stark angelehnt an Arbeiten von Paul Willis und Rolf Lindner und dementsprechend ethnographisch und Cultural Studies gespeist – mit den Jugendkulturen Berlins beschäftigt. Sicherlich gerät dabei der eher theoretisch-historische Teil zu Jugend, Kultur und Szene etwas kurz, ranken sich doch seit Jahrzehnten

zentrale Streitigkeiten um das Ende der Subkultur (Baacke), das Ende der Jugendkultur (Diederichsen), die Szenen (Hitzler) oder die Wiedereinführung des Subkulturbegriffs (Jacke). Dies berücksichtigend erscheinen etwa zwei Seiten zum Jugendbegriff nicht nur Pädagogen, Soziologen, Medien- und Kulturwissenschaftlern zu wenig. Entschuldigen kann man dieses Manko am ehesten dadurch, dass sich Vogt, ganz in der Tradition einer dichten Beschreibung (Geertz) auf konkrete Handelnde und deren genaue Beobachtung bzw. Befragung konzentriert, um dann etwa die Bedeutung des Tanzens im Musikkonsum (Kapitel »Falk und Trixi«) oder des DJing (Kapitel »David«) zu erarbeiten. Interessant erscheint, dass nach dem ethnographisch-qualitativen Empirieteil von ca. 180 Seiten (inklusive der genannten Ableitungen zu Phänomenen wie Tanz, DJing, Plattenladen, Sampling etc.) dann eine ausführliche Zusammenfassung bzw. »Ausleitung« zwischen Empirie und Theorie geleistet wird, die aus einer historischen Perspektive die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland mit den Cultural Studies zusammenbringt – ein Aspekt, der in vielen Studien, die sich im Umfeld der Cultural Studies ausflaggen, oft nicht geleistet wird. Zudem geht Vogt hier ganz am Ende noch einmal intensiver auf Kulturindustrie, Alltagskultur und somit den Kulturbegriff ein. Eine etwas ungewöhnliche Verfahrensweise, die aber durchaus vertretbar ist. Schade nur, dass die Veränderungen von Jugend(sub-)kulturen und ihrer Verortungen in Städten wie Berlin durch den virtuellen Raum hier nicht intensiver betrachtet wird.

Alle sechs Bände belegen somit, dass es ein zunehmendes Interesse diverser wissenschaftlicher Disziplinen an wirtschaftlichen, rechtlichen, geographischen und sozialen Phänomenen der Produktion, Distribution, Rezeption/Nutzung und Weiterverarbeitung von Popmusik gibt. Nun bleibt zu wünschen, dass sich nach einer Phase der Analyse und Synthese von Überlegungen zu Pop auch die Kritikkompetenz herausbildet, post-postmodern und ohne gleich in larmoyante Szenarien zu verfallen.

Clement, Michel / Schusser, Oliver (Hg.) (2005). *Ökonomie der Musikindustrie*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag (251 S., 49,90 €).

Emes, Jutta (2004). *Unternehmensgewinn in der Musikindustrie. Wertschöpfungspotentiale und Veränderungen der Branchenstruktur durch die Digitalisierung*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag (334 S., 55,90 €).

Krömer, Jan / Sen, Evrim (2006). *No Copy – Die Welt der digitalen Revolution*. Berlin: Tropen (304 S., 15,80 €).

Lessig, Lawrence (2006). *Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität*. München: OpenSource Press (304 S., 24,90 €).

Scharenberg, Albert / Bader, Ingo (Hg.) (2005). *Der Sound und die Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin*. Münster: Westfälisches Dampfboot (203 S., 19,90 €).

Vogt, Sabine (2005). *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*. Kassel u.a.: Bärenreiter (343 S., 34,95 €).

Philip Akoto (2006). »Menschenverachtende Untergrundmusik«

Dina Weindl (2005). *Musik & Aggression*

Jörg Eggeling (2006). *Funktionen und Wirkungen okkulten Heavy Metal-Videoclips bei Schülerinnen und Schülern*

Rezension von Dietmar Elflein

Drei Bücher zum erweiterten Themenkomplex Heavy Metal bzw. den gern damit assoziierten Themengebieten Tod, Okkultismus und Aggression sind zu rezensieren. Im Einzelnen handelt es sich um Philip Akotos zum Buch erweiterte Magisterarbeit »*Menschenverachtende Untergrundmusik*«, Dina Weindls zur Veröffentlichung ausgearbeitete Diplomarbeit *Musik & Aggression* sowie die Monographie *Funktionen und Wirkungen okkulten Heavy Metal-Videoclips bei Schülerinnen und Schülern* von Jörg Eggeling. Als Beruf geben die Klappentexte der Bücher bei Akoto »Musikjournalist und praktizierender Musiker in Heavy Metal Bands« an – die Magisterarbeit wurde im Fach Soziologie eingereicht –, bei Weindl »(Musik-)Psychologin« und bei dem promovierten Musikwissenschaftler Eggeling »Studienrat an einem Gymnasium«. Eigentlich sollte als viertes Werk in diesem Zusammenhang *Gewaltmusik – Musikgewalt* des Freiburger Musikwissenschaftlers Klaus Miehling besprochen werden; der Rezensent ist jedoch der Meinung, dass jedes weitere Wort über dieses Buch eines zu viel wäre.¹

Weindl präsentiert eine empirische Studie, Eggeling kombiniert quantitative und qualitative Methoden, während Akoto ausschließlich einen qualitativen Ansatz verfolgt. Er untersucht in seiner Studie mit dem langen Untertitel *Todesfaszination zwischen Entertainment und Rebellion am Beispiel von Gothic-, Metal- und Industrialmusik* die Frage, inwieweit die ästhetische Beschäftigung mit Themen des Todes, der Gewalt und des Grauens subversive Elemente enthalten kann. Dies ist nach Meinung von Akoto gegeben: »Die Untersuchung zeigt, dass mit Hilfe eines relativ weitläufigen Subkulturbegriffsverständnisses vor dem Hintergrund eines Kulturweltkonzeptes für populärkulturelle, musikzentrierte Lebenswelten auch heute

1 Für trotzdem Interessierte findet sich eine vorbehaltlos zu unterstützende Rezension von André Hahn unter:
<http://www.uni-giessen.de/graduierenzentrum/magazin/rezension-2204.php>.

noch Subkultur im Sinne von Subversivkultur denkbar und vorhanden ist« (Akoto, S. 100). Das theoretische Rüstzeug der Arbeit deutet sich in diesem Zitat an. Subkultur wird mit Sarah Thornton zur Geschmackskultur, die jedoch das politisch subversive Element, das dem Konzept in seiner Hochzeit in den Arbeiten des CCCS in Birmingham zu eigen war, behalten soll. Deswegen wird Subkultur eigentlich durch das Konzept der Kulturwelt nach Diaz-Bone ersetzt, um dann als Beschreibung eines als subversiv analysierten Teils einer Kulturwelt wiederaufzuerstehen. Das massenmediale Todesbild, das Akoto als Fundus der Ästhetik randständiger Musikkulturen bezeichnet, wird so zum schmückenden Beiwerk der Arbeit, da ja per Definition nur jeweils eine Teilmenge der sich mit Todesfaszination auseinandersetzenen Künstler einer Kulturwelt subversives Potential hat. Abgesehen davon bleibt unklar, auf welche Art und Weise eine Musikkultur eigentlich randständig sein soll – ökonomisch, ästhetisch, politisch?

Zur Untermauerung seiner These bearbeitet der Autor vor allem popkulturelle Primärquellen wie Interviews, Webseiten, Plattencover und Liedtexte. Die Beispiele kommen, wie der Untertitel schon sagt, aus den Bereichen Gothic (Thanateros), Industrial (Grey Wolves) und vor allem Extreme Metal (Sacred Reich, Misery Index, Cattle Decapitation und Dissection). Musikhistorisch zweifelhaft ist dabei die mittlerweile verbreitete Einordnung von Industrialmusik als Teilbereich bzw. Subgenre, wie Akoto formuliert, der Gothic-Musik. »Industrial Music For Industrial People« war jedoch bereits Mitte der 1970er Jahre das für das Genre Namen gebende Motto der kleinen britischen Schallplattenfirma Industrial Records, während Gothic-Musik und -Kultur ein Kind der 1980er in der Nachfolge der Punkwelle ist.

Der britische Soziologe Keith Kahn-Harris bezeichnet den Umgang mit u.a. rechtsextremem Gedankengut im Extreme Metal als »reflexive anti-reflexivity«² und meint damit die Bereitschaft, bewusst (und wider besseres Wissen) zu ignorieren, dass rechtsextremes Gedankengut in der Szene verbreitet sein könne. In diesem Sinne steht auch Akoto mit seiner unüberlesbaren Sympathie für die von ihm behandelten Musikstile und Bands manchmal in der Gefahr, lieber nicht zu genau hinschauen zu wollen. Inhaltlich zweifelhaft bleibt z.B. der doch sehr affirmative Umgang mit Bands wie den Grey Wolves, deren krudes theoretisches Konzept nacherzählt wird, ohne die bedenkliche Nähe zu neofaschistischem Gedankengut, die sich ja bereits im Namen der Band ausdrückt, angemessen kritisch zu hinterfragen. Dass die Band auch auf als politisch links geltende Theorie-

2 Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal – Music and Culture on the Edge*. Oxford u. New York: Berg, S. 144.

fragmente rekurriert, ist als Argument zu oberflächlich, um zu dem Schluss zu gelangen, dass es den Grey Wolves im Allgemeinen darum gehe, »den Hörer zum grundsätzlich medienkritischeren Menschen zu machen« (S. 78). Ähnliches gilt für den Umgang mit der norwegischen Band Dissection, die zwar zutreffend als Propagandainstrument der satanistischen Sekte Misanthropic Luciferan Order, kurz MLO, bezeichnet wird, bei der sich der Autor jedoch auch auf ein Interviewzitat von Bandkopf Jon Nödtveidt verlässt, um zu konstatieren, dass dessen Ideologie »nichts mit völkischem Reinheitswahn zu tun« habe (S. 93). Positiv anzumerken ist die Bereitstellung von Originaltexten des MLO und des Manifests der Grey Wolves im Anhang der Studie, in der der Autor mit viel Detailwissen glänzen kann.

Dina Weindl gerät selbst dieses Detailwissen in ihrer Studie *Musik & Aggression – untersucht anhand des Musikgenres Heavy Metal* leider sehr oft fehlerhaft. So bezeichnet sie Thrash Metal beständig falsch als Trash Metal und scheint sich über den unterschiedlichen semantischen Gehalt beider Begriffe nicht bewusst zu sein: Aus dem US-amerikanischen Autor Ian Christie wird genauso beständig Ian Christie; der Prince-Song »Darling Nikki« erscheint als Heavy Metal-Song (Weindl, S. 79); die US-amerikanische Band Blue Cheer wird einfach zu Cheer (S. 80); Led Zeppelin werden zum Trio reduziert (S. 83), die US-Amerikanerinnen Lita Ford und Joan Jett zu Vertreterinnen des britischen Heavy Metal (S. 87) etc. pp. Nun ist der Kern von Weindls Arbeit allerdings keine musikhistorische Fragestellung, sondern eine empirische Studie zum Zusammenhang von Musik und Aggression, dem anhand des Musikgenres Heavy Metal nachgegangen werden soll. Ihre 2002 fertig gestellte und 2004 überarbeitete Diplomarbeit gliedert sich zu diesem Zweck in drei gleichgroße Abschnitte zu 1) Aggressionsdefinitionen und -theorien, 2) Heavy Metal und 3) der Präsentation der Studie, die im Anhang zusätzlich dokumentiert ist. Allerdings steht der Rezensent dem von ihm inhaltlich nicht fundiert zu rezipierenden Teil zu Aggressionsdefinitionen und -theorien aufgrund der sachlichen Fehler und Nachlässigkeiten im zweiten Abschnitt doch sehr skeptisch gegenüber. Zudem erscheint die Notwendigkeit für Weindl, sich mit dem Versuch einer stilistischen Differenzierung von Heavy Metal weiter aufs Glatteis zu bewegen, im Rahmen ihrer empirischen Studie, die gar keine Differenzierung des Begriffes Heavy Metal kennt, nicht gegeben. Diese fehlende Differenzierung betrachtet Weindl selbst als eine Schwäche ihrer Untersuchung, die auf einer Stichprobe von 99 Versuchspersonen im Alter von 18 bis 53 Jahren beruht, welche wiederum in eine Versuchsgruppe von Heavy Metal-Fans und eine Kontrollgruppe, bestehend aus Personen mit anderen musikalischen Vorlieben, aufgeteilt wurde. Auf eine ausgewogene Verteilung nach Geschlechtern in Versuchs- und Kon-

trollgruppe wurde nicht geachtet – ein weiterer von ihr selbst eingestandener Kritikpunkt. Für ihre Datenerhebung nutzt Weindl den Fragebogen zur Erfassung von Aggressivitätsfaktoren (FAF), den Mehrdimensionalen Befindlichkeitsfragebogen (MDBF), das revidierte Freiburger Persönlichkeitsinventar (FPI-R) und das Semantische Differenzial. Die Auswertung der Erhebung erfolgte je nach Hypothese mittels des t-Tests für abhängige Stichproben, der Faktorenanalyse, der Reliabilitätsanalyse, der Univariaten Varianzanalyse, der Varianzanalyse mit Messwiederholung oder der multivariaten Varianzanalyse. Im Ergebnis zeigen Heavy Metal-Fans nach Weindl zwar signifikant erhöhte Aggressionswerte, allerdings kann sie keinen Grund hierfür feststellen. Metal-Fans zeigen weder ein signifikant auffallendes Persönlichkeitsprofil, noch weist die Wirkung von Metal bei Personen unterschiedlichen Geschlechts, Alters oder Bildungsstandes signifikante Unterschiede bei Versuchs- und Kontrollgruppe auf. Einzig die Wahrnehmung von Musik als stimmungsgeladen erscheint bei den Heavy Metal-Fans signifikant erhöht. Nochmals erscheint, wie sie selbst einräumt, die männliche Dominanz in der Versuchsgruppe (15 Frauen) gegenüber der Kontrollgruppe (28 Frauen) als ein wichtiger Ergebnis verzerrender Faktor.

Jörg Eggeling möchte »die Funktionen und Wirkungen okkulter Heavy Metal-Videoclips bei Schülerinnen und Schülern« untersuchen und kombiniert zu diesem Zweck Videoanalysen zweier ausgewählter Videoclips – Dimmu Borgir mit »Puritania« und Cradle of Filth mit »So Glad For The Madness« – mit einer quantitativen Befragung von Schülern und Schülerinnen unterschiedlicher Klassenstufen und Schultypen sowie acht kurzen qualitativen Leitfadeninterviews von Gymnasiasten. Teil der Befragung waren auch die beiden Videoclips, die beurteilt werden sollten. Die Ergebnisse der Befragung werden von Eggeling einerseits en detail wiedergegeben, andererseits vermisst der Rezensent eine Problematisierung der Befragung von Schülern und Schülerinnen im Klassenverband hinsichtlich einer möglichen Verzerrung der Ergebnisse, gerade weil Eggeling immer wieder auf die Wichtigkeit der Peergroup hinweist. Die zugesicherte Anonymität bleibt ja im Klassenverband, in denen der Lehrer Schüler und Schülerinnen durchaus auch am Schriftbild zu erkennen vermag, ein frommer Wunsch. Befremdlich erscheint zudem die Bestätigung von aus dem Literaturstudium gewonnen Hypothesen mittels einer Literaturdiskussion im »Fazit« betitelten Kapitel, die den Eindruck einer sich selbst bestätigenden Prophezeiung hervorruft. Die Videoanalyse geht von einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Konzertsituationen simulierenden Live-Clips und Geschichten erzählenden, »narrativen Clips« aus, für die Eggeling jeweils ein Beispiel ausgewählt hat. Beide Clips werden beschrieben, dabei wird dem narrativen Clip erheblich

mehr Raum eingeräumt, obwohl die Ergebnisse der Befragung eine eindeutige Bevorzugung von Live-Clips zeigen. Die Analyse des narrativen Clips lässt zudem eine Problematisierung der gezeigten Film-im-Film-Situation vermissen. Zwar erklärt Eggeling, dass die Protagonistin des Clips eine Kamera findet, die sie anschaltet, um daraufhin eine Geschichte zu sehen. Jedoch wird diese Geschichte dann einfach nacherzählt und zumindest die Tatsache, dass die Protagonistin sich selbst im Film beobachtet, in ihren möglichen Implikationen ignoriert. Insgesamt erfährt man leider relativ wenig über die Wirkung okkulten Heavy Metal-Videoclips auf Schüler und Schülerinnen und relativ viel über die Position des Autors zu durchaus wichtigen Fragen des Umgangs von Schülern und Schülerinnen mit Medien bzw. deren mögliche Wirkungen. Eggelings Arbeit ist daher weniger eine Studie als vielmehr ein Essay, der durchaus differenziert mit Fragen der Wirkung von Medien auf Jugendliche umgeht und vorschnelle oder einfache Antworten nach dem Motto »die Medien sind an allem schuld« scheut. Bezüglich der Wirkung okkulten Heavy Metal-Videoclips bleibt es bei einem »manche mögen so etwas, andere wiederum nicht«.

- Akoto, Philip (2006). *»Menschenverachtende Untergrundmusik?« Todesfaszination zwischen Entertainment und Rebellion am Beispiel von Gothic-, Metal- und Industrialmusik*. Münster: Telos (117 S., 13,80 €).
- Eggeling, Jörg (2006). *Funktionen und Wirkungen okkulten Heavy Metal-Videoclips bei Schülerinnen und Schülern*. Norderstedt: Books on Demand (282 S., 17,95 €).
- Miehling, Klaus (2006). *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg: Königshausen & Neumann (685 S., 98 €).
- Weindl, Dina (2005). *Musik & Aggression: Untersucht anhand des Musikgenres Heavy Metal*. (= Mensch und Gesellschaft. Schriftenreihe für Sozialmedizin, Sozialpsychiatrie und medizinische Anthropologie Bd. 12). Frankfurt/M.: Peter Lang (267 S., 45,50 €).

**Joe Levy (Hg.) (2005). *Rolling Stone —
The 500 Greatest Albums of All Time***

**Robert Dimery (Hg.) (2006). *1001 Alben.
Musik, die sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist***

**Jim DeRogatis / Carmél Carrillo (Hg.) (2006). *Hall of Shame.
Die größten Irrtümer in der Geschichte des Rock'n'Roll***

Rezension von Ralf von Appen

Früher war es ein beliebtes Gesprächsthema, über die zehn Alben zu debattieren, ohne die man sich ein Leben auf der berühmten »einsamen Insel« nicht vorstellen konnte. Zehn – das schien eine so angemessene wie bescheidene Zahl zu sein, die eigentlich nie in Frage gestellt wurde. Wer clever war, der wählte Doppelalben wie *Exile On Main St.* oder *The Beatles* und hatte dann etwas mehr von seinem Survival-Kit. Im Zeitalter der CD erschien die Limitierung auf zehn dann schon einigermaßen fragwürdig. Wenn man die Hüllen zuhause ließ, passten neben dem Discman schließlich problemlos 30 CDs ins Handgepäck. Wie albern aber müssen einem heutigen Musik-affinen Teenager damalige Grübeleien über die Zusammenstellung der musikalischen Notration erscheinen, der das Haus selbst zum Zigarettenholen nicht ohne sein GPS-fähiges Foto-Handy verlässt, auf dem nebenbei auch die Weltjahresproduktion der Tonträgerindustrie Platz findet. Nicht, dass man die ganze Musik auch hören würde, aber es kann zumindest keiner behaupten, man sei nicht vorbereitet, wenn das GPS einmal versagt und man sich tatsächlich auf so einer blöden Insel ohne Funknetz wiederfindet.

Doch die bloße Masse des allzeit Verfügbaren lässt die Frage nach Auswahl und Reduktion nicht etwa veraltet, sondern nur noch dringlicher erscheinen – was auch der 80 Gigabyte iPod-Besitzer zugeben muss, wenn ihm auf der einsamen Insel eine maximale Akkulaufzeit von 20 Stunden bleibt. Und so hat es neben all den Monats-, Jahres-, Jahrzehnts- und »aller Zeiten«-Listen in den einschlägigen Zeitschriften immer auch Ratgeber in Buchform gegeben, die einem vermitteln wollten, was man hören soll und was es wert ist, in den ewigen Pantheon der populären Musik aufgenommen zu

werden.¹ Gegenwärtig ist allerdings (wie übrigens auch in der Literatur) ein Boom an solchen Veröffentlichungen zu beobachten – sei es wegen der nie zuvor gekannten MP3-Verfügbarkeit, wegen des Jahrtausendwechsels oder des vermeintlich 50-jährigen Jubiläums der Pop-Musik.² Zwei durch ihr »Gewicht« aus diesem Angebot heraus stechende Kanonbildungen sollen hier etwas genauer betrachtet werden, wobei Gewicht zum einen die kulturelle Autorität und den Endgültigkeitsanspruch meint, mit dem beide Publikationen auftreten, zum anderen aber bei einer Summe von 3,5 kg durchaus wörtlich zu verstehen ist.

Nicht mehr zehn, sondern gleich 500 Alben sind es, die der US-amerikanische *Rolling Stone*, die Mutter allen Pop-Journalismus, heilig spricht und zum ewigen Maßstab erklärt. 273 Musiker, Produzenten, Autoren und Pop-Industrielle hatte man 2003 gebeten, ihre jeweils 50 meistgeschätzten LPs aufzulisten, woraus dann die 500er-Liste errechnet wurde, die nach ihrer Veröffentlichung in der Zeitschrift nun in edler Aufmachung (stattliches LP-Format, gebunden mit Schutzumschlag, dickes Papier) gleich neben der Bibel ins Bücherregal zu stellen ist. Jedes Album wird mit Coverabbildung vorgestellt, der würdigende Text ist bei den Top 10 jeweils ganzseitig, während für die Plätze 351 bis 500 zwei bis drei Sätze pro LP genügen müssen. Ergänzt wird die Auflistung durch zahlreiche Fotos, einige kurze Texte zu »legendären« Aufnahmestudios oder Produzenten, durch »behind the scenes«-Berichte oder Originalrezensionen einzelner Werke.

Inhaltlich bringt der Kanon gleichsam definitionsgemäß nichts Neues: Die Beatles finden sich auf den Plätzen eins, drei, fünf und zehn, dazwischen dürfen sich wie gewohnt Bob Dylan (vier und neun), die Beach Boys und die Rolling Stones, Marvin Gaye und The Clash die Plätze teilen. Als halbwegs aktuelle Alben haben es lediglich Nirvanas *Nevermind* (1991, Platz 17) und U2s *Achtung Baby* (1991, Platz 62) unter die Top 100 geschafft, wohingegen 309 der 500 LPs aus den 1960er und 70er Jahren stammen – der Zeit, in der wohl die meisten Juroren ihre musikalischen Erweckungserlebnisse hatten. Der Jazz wird durch insgesamt sieben Alben abgedeckt, womit

1 Siehe z.B. Greil Marcus (Hg.) (1979). *Stranded. Rock and Roll for a Desert Island*. New York: Knopf; Paul Gambaccini (Hg.) (1987). *The Top 100 Rock 'N' Roll Albums of All Time*. New York: Harmony.

2 Siehe Karl Bruckmaier (2000). *Soundcheck. Die 101 wichtigsten Platten der Popgeschichte*. München: C.H. Beck; Uwe Schütte (2004). *Basisdiskothek Rock und Pop*. Stuttgart: Reclam; Dave McAleer (2005). *The Downloader's Bible. The Best 22.575 Songs Ever – 40 Years of US and UK Top 40 Hits*. Zürich: Edition Olms; Joel Whitburn (2006). *Top 1000 Hits of the Rock Era 1955-2005*. Milwaukee: Hal Leonard; Phil Freeman (Hg.) (2007). *Marooned. The Next Generation of Desert Island Discs*. Cambridge: Da Capo; Chris Smith (2007). *100 Albums that Changed Popular Music. A Reference Guide*. Westport: Greenwood.

er ebenso wie Country, HipHop, Punk und Heavy Metal zur Peripherie erklärt wird. Etwas mehr als ein Fünftel der Alben stammt von »schwarzen« Musikern, dominiert wird der Kanon erwartungsgemäß von US-amerikanischen Produkten weißer Männer – nicht zufällig genau der Klientel, die der *Rolling Stone* ansprechen will und die an der Erstellung der Liste mitgewirkt hat. Dreizehn Prozent der LPs stammen von Frauen, elf Prozent der Jury sind weiblich.³

So sehr die Abhängigkeit dieses Kanons von der Zusammensetzung der Gruppe, die er repräsentiert, offen auf der Hand liegt, so sehr wird in Klappentext und Editorial das Bemühen um und der Anspruch auf Objektivität, Endgültigkeit und Wahrheit betont: »Look no further: Between these covers is the ultimate rock & roll library chosen by a blue-ribbon jury of experts and the sort of fans who practice what they preach [...]. These 500 albums represent the absolute finest in popular music selected by the best in the business« (Klappentext). Zwar bemüht sich Steven van Zandt in seinem Vorwort um Relativierung (»[Lists] are absolute subjective, utterly frustrating, always incomplete – and they cause more arguments than religion and politics. In other words, they're a lot of fun«, S. 4), aber die naive Listen-Gläubigkeit hat schon jetzt zur so kritiklosen wie wirkmächtigen Tradierung dieses Kanons geführt. So verweisen z.B. bereits unzählige Wikipedia-Einträge auf die Platzierungen in der *Rolling Stone*-Liste, wodurch dieser eine viel stärkere Wirkung ausübt als durch vorliegendes Buch. Nach dem Zustandekommen des Kanons fragt dort niemand mehr.

Nicht nur 500, sondern gleich 1001 Empfehlungen will das zweite Buch der 80GB-Generation auf den Weg geben: »Musik, die Sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist«, so der anmaßende Untertitel des vom Journalisten Robert Dimery herausgegebenen Wälzers *1001 Alben*. Vieles, was am *Rolling Stone*-Buch zu kritisieren ist, wird hier besser gemacht. Dimery geht es nicht um eine Hierarchie, stattdessen werden die Alben chronologisch vorgestellt, wobei jeder LP gleich viel Raum gegeben wird. Erfreulich ist, dass der Fokus nicht so sehr auf den »goldenen« 1960ern liegt: Man findet 26 Seiten über die Jahre 1955-59, 146 über die 60er, 256 über die 70er, 184 über die 80er, stolze 226 über die 90er und auch der ersten Hälfte des aktuellen Jahrzehnts werden immerhin 92 Seiten gewidmet. Von Frank

3 Weitere statistische Analysen finden sich bei Vaughn Schmutz (2005). »Retrospective Cultural Consecration in Popular Music. *Rolling Stone's* Greatest Albums of All Time.« In: *American Behavioral Scientist* 48, Nr. 11, S. 1510-1523; zur Analyse typischer Kanoninhalte s. auch Ralf von Appen / André Doehring (2006). »Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: ›The Top 100 records of all time‹ – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective.« In: *Popular Music* 25, Nr. 1, S. 21-39.

Sinatra, den Louvin Brothers und Louis Prima bis zu den Kings of Leon, M.I.A. und den White Stripes kann man die Alben so stets in den Kontext der jeweiligen Zeit einordnen. Der Horizont des reich bebilderten Buches ist sehr viel breiter als der des konservativeren und deutlich rock-lastigeren *Rolling Stone*, was darauf zurückzuführen ist, dass hier insgesamt 82 Journalisten und 12 Journalistinnen schreiben, die nicht nur aus England oder den USA, sondern auch aus Südafrika, Island, Spanien, Australien, Italien, Deutschland usw. stammen. Leider verhindert aber auch diese Vielfalt nicht, dass man die nur Klappentext-kurzen Texte in der Regel ebenso vergessen kann wie jene im *Rolling Stone*-Buch. Viele sind geprägt von schwärmerischem Fantum und beschränken sich auf ein paar knappe Anekdoten und Altbekanntes, während man brauchbare Beschreibungen der Musik oder ernstzunehmende kritische Kommentare vergeblich sucht. Dennoch lohnt sich das wiederholte Durchblättern des Bandes. Auch wer glaubt, schon vieles zu kennen, wird noch Alben finden, die neugierig machen, etwa von The Penguin Cafe Orchestra, The Sabres of Paradise, Shuggie Otis oder Hariprasad Chaurasia. Das edler aufgemachte *Rolling Stone*-Buch will offensichtlich ein Coffeetable-Buch sein – aber wer nennt schon einen Coffeetable sein eigen? Dimerys Buch ist das lebendigere, eines, das sich schon wegen des kleineren Formats und der Kürze der Texte hervorragend für die Gästeklo-Bibliothek eignet. Und wer es gut mit seinen Gästen meint, der kann noch einen iPod dazulegen; er wäre mit den 1001 Alben etwa zur Hälfte gefüllt...

Doch egal, ob einsame Insel oder Gästeklo: Wenn der Akku irgendwann unweigerlich leer ist, dann nützen die beiden Bücher nichts mehr. In diesem Fall greift man zu *Hall of Shame*, dem Kanon zerstörenden Frontalangriff auf Bücher wie die soeben vorgestellten, und ist vielleicht froh, dass man die besprochenen Alben nun nicht mehr hören kann. Zweiunddreißig Journalisten haben es sich hier zur Aufgabe gemacht, jeweils ein sonst so gefeiertes Meisterwerk wie *Pet Sounds*, *Sgt. Pepper's*, *Dark Side Of The Moon* oder *Nevermind* mit despektierlichen Schmähreden vom Sockel zu stoßen. Dafür nehmen sie sich wesentlich mehr Zeit als ihre affirmierenden Kollegen, etwa zehn Seiten werden hier jedem Album gewidmet. Nach dem energieverzehrenden Beweihräuchern und Gebauchpinsel in den Pro-Kanon-Büchern erwartet der Leser von diesem eine neue, erfrischende Sicht auf Werke, bei denen man sich mitunter selbst schon gefragt hat, was an ihnen so toll sein soll. So wird *Sgt. Pepper's* vom Herausgeber und ehemaligen *Rolling Stone*-Journalisten Jim DeRogatis zum »aufgeblasenen und barocken, verfehlten Konzeptalbum« mit »ziemlich unbedeutender, wenig inspirierter Musik« und einem »Schwerpunktthema, das konservativ, reaktionär und rückwärtsgewandt ist«, erklärt (S. 25 u. 35). Auch zum Überdenken der

eigenen Wertschätzungen können die Texte anregen: »Wer glaubt, dass *Exile on Main St.* das beste Album der Stones ist, müsste also akzeptieren, dass die Band am besten war, wenn sie am wenigsten zusammenspielte und sich mehr denn je auf Sessionmusiker verließ. [...] Abgesehen von dem Tribut, den das Album den direkt Betroffenen abverlangte, bleibt es bis heute eine Bullshit-Inspiration für zahllose Musiker, die den Exzess romantisieren, die Selbstzerstörung verherrlichen und sich vormachen, ihr neustes, diffus klingendes, halb fertiges Zeug wäre das Beste, was sie je gemacht hätten« (S. 148 u. 151).

Die Idee hinter dieser »kämpferisch[en] Ablehnung einer hegemonischen Sicht der Rockgeschichte, die Kritiker vor uns vertreten haben« (S. 11), sei nicht, einen Gegenkanon aufzustellen, sondern überhaupt einmal zum Nachdenken über die eigenen und die gesellschaftlich tradierten Werturteile anzuregen. »Kanon? Wir brauchen keinen verdammten Kanon!« ist DeRogatis' Vorwort überschrieben, und dementsprechend nennt er als Anlass seines Buches die 500er-Liste des *Rolling Stone* und die verhasste Nostalgie jener Babyboomer, welche die Zeitschrift repräsentiert. Gemäß dem bekannten Lennon-Ausspruch, im Rock'n'Roll gehe es darum, im Hier und Jetzt zu leben (»to be here now«), hält er die Idee eines in Stein gemeißelten Kanons prinzipiell für widersinnig. Außerdem: »Warum sollte man in einer Kunstform (immerhin der Musik des Teufels!), in der es im besten Fall darum geht, alles in Frage zu stellen, irgendetwas als Dogma akzeptieren?« (S. 12).

Dass aus dieser Sicht die Ideologie der frühen 1960er-Gegenkultur und des Punk spricht, weist auf die Paradoxien hin, von der die ganzen Kanonbildungsversuche, leider aber auch dieses Buch durchzogen sind. Denn die Argumente, mit denen die Klassiker hier kritisiert werden, zeugen mitunter keineswegs von Offenheit, sie sind nicht immer auf der Höhe der Zeit und teilweise viel konservativer als die Vorlieben der Babyboomer. So verurteilt Jeff Nordstedt *Pet Sounds*, weil die Texte von einem Mann der Werbebranche verfasst worden seien, was »jede Vorstellung von Authentizität, die mir im Rock'n'Roll hoch und heilig sind [sic]« (S. 44), beleidige. Gerade das Innovative, die »absolute Weigerung, irgendwelchen Standard-Rock-Kunstgriffen nachzugeben«, und die Entfernung der Musik »von der ursprünglichen Großartigkeit ihrer Rockwurzeln« (S. 45) versauten ihm das Album. Daneben beschuldigt er die Beach Boys, verantwortlich für alle weiteren »überproduzierten Rockalben« zu sein: »Auf *Pet Sounds* hat Wilson wie ein Wilder Sounds »synthetisiert«, bevor es so einen Apparat überhaupt gab. Sobald den Synthesizern die Tür geöffnet war, tanzte Disco fröhlich hindurch. Ich muss hier sicher nicht weiter ausführen, was für eine finstere Entwicklung das war« (S. 46). Für solch reaktionäre Argumente braucht man

beileibe nicht die im Vorwort angekündigte neue, rebellische Generation von Musikkritikern. Amüsanterweise wird *Pet Sounds* sowohl im direkt vorangehenden als auch im anschließenden Text (über *Sgt. Pepper's* bzw. *Smile*) als das jeweils viel bessere Album gelobt. Dazu passt, dass viele der im Haupttext verrissenen Alben in den im Anhang abgedruckten Top 10-Listen der Autoren wieder auftauchen – *Pet Sounds* viermal, *Exile On Main St.* fünfmal.

Seine lobenswerten Ansprüche kann das Buch nicht durchgängig erfüllen. Die Kritik ist vielfach von polemischen Ressentiments geprägt, oft wirkt sie auch konstruiert. Zudem wagen sich die Autoren zu selten an tatsächliche Riesen: 21 von 32 kritisierten Alben finden sich nicht unter den Top 50 des *Rolling Stone*, aus den Top 10 werden nur drei Alben verrissen. Stattdessen arbeitet man sich an »Zwergen«, an Alben von den Eagles und Lynyrd Skynyrd ab oder geht auf Platz 493 der *Rolling Stone*-Liste los (*Wilcos Yankee Hotel Foxtrott*).

Insgesamt verhelfen Bücher wie diese zu der Einsicht, dass es nicht darum gehen kann, ungeliebte Kanons durch den eigenen, »wahreren« ersetzen zu wollen. Einen allgemeingültigen, fairen oder wissenschaftlich abgesicherten Kanon kann es niemals geben, weil es keine »wahren« ästhetischen Urteile gibt. Vielmehr kommt es darauf an zu erkennen, was jeweils ausgeschlossen wird und warum dies geschieht, welche gesellschaftliche Gruppe dahinter steht und was für Werte sie vertritt, statt solchen Listen zuviel Autorität zu verleihen. Derartig reflektiert, sind Bestenlisten durchaus nützlich und unterhaltsam, nur darf man sich von der ständigen Wiederholung der immergleichen Alben nicht blenden lassen. Wer weiß, wie sie zustande kommen und nicht ihren verengten Blick übernimmt, findet neben vielen neuen Entdeckungen vor allem auch einen Anlass, sich mit den eigenen Idealen und Ausschlüssen auseinanderzusetzen.

DeRogatis, Jim / Carrillo, Carmél (Hg.) (2006). *Hall of Shame. Die größten Irrtümer in der Geschichte des Rock'n'Roll*. Berlin: Rogner & Bernhard (410 S., 22,90 €).

Dimery, Robert (Hg.) (2006). *1001 Alben. Musik, die Sie hören sollten, bevor das Leben vorbei ist*. Zürich: Edition Olms (960 S., 29,95 €).

Levy, Joe (Hg.) (2005). *Rolling Stone – The 500 Greatest Albums of All Time*. New York: Wenner Books (224 S., 29,50 €).

Andy Bennett, Barry Shank u. Jason Toynbee (Hg.) (2006).
The Popular Music Studies Reader

David Brackett (Hg.) (2005).
The Pop, Rock, and Soul Reader. Histories and Debates

Rezension von Ralf von Appen

Wer eine Reihe älterer Texte wieder veröffentlicht, der sollte einen guten Grund und ein stimmiges Konzept haben. Für Frith und Goodwin lag die Motivation hinter *On Record* (1990), der ersten Anthologie zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik, darin, grundlegende Texte, die nur schwer in fachfremden Zeitschriften oder gar nicht mehr erhältlich waren, als Grundlage für die weitere Forschung zusammenzutragen. Hesmondhalgh und Negus konnten 2002 darauf aufbauen, indem sie für ihre Sammlung *Popular Music Studies* zahlreiche neue Texte in Auftrag gaben, die nicht nur neuere Forschungsansätze, sondern vor allem die starke Internationalisierung und musikalische Horizonterweiterung der Popforschung seit *On Record* dokumentieren sollten. Beebe, Fulbrook und Saunders ging es in ihrer Zusammenstellung *Rock Over The Edge* (2002) dagegen darum, konkret auf aktuellste Veränderungen in der Musik und der Musikwissenschaft (Stichwort »Critical Musicology«) zu reagieren. Für den deutschsprachigen Raum unternahmen Rösing, Schneider und Pfeleiderer 2002 erstmals den »Versuch einer Bestandsaufnahme«.¹

Warum Bennett, Shank und Toynbee es nun aber für notwendig halten, eine Sammlung größtenteils in den 1990er Jahren veröffentlichter Texte auf den Markt zu bringen (ohne im Klappentext ausreichend deutlich darauf hinzuweisen, dass es sich nicht um Originalbeiträge handelt), bleibt einigermaßen unklar. Denn schwer erhältlich sind Standardwerke wie Bracketts *Interpreting Popular Music*, McClarys *Feminine Endings*, Friths *Music For Pleasure* oder DeNoras *Music in Everyday Life*, aus denen hier kurze Aus-

1 Frith, Simon / Goodwin, Andrew (Hg.) (1990). *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon; Hesmondhalgh, David / Negus, Keith (Hg.) (2002). *Popular Music Studies*. London: Arnold; Beebe, Roger / Fulbrook, Denise / Saunders, Ben (Hg.) (2002). *Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*. Durham u. London: Duke University Press; Rösing, Helmut / Schneider, Albrecht / Pfeleiderer, Martin (Hg.). (2002). *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 19). Frankfurt/M. etc.: Lang.

schnitte abgedruckt werden, mitnichten. Vier weitere Aufsätze stammen aus der Zeitschrift *Popular Music*, die für jedermann online erhältlich ist. Auch ist *The Popular Music Studies Reader* keine »Best of«-Sammlung, die einen Kanon essentieller Arbeiten zusammenstellt, denn dafür fehlt vielen Beiträgen das Gewicht.

Wahrscheinlich bemühen sich die Herausgeber gerade deshalb so sehr, im Vorwort einen legitimierenden Rahmen zu schaffen. Demnach gebe es seit *On Record* drei grundlegende Entwicklungen, welche die populäre Musik und ihre Erforschung in den letzten fünfzehn Jahren entscheidend beeinflusst hätten: die Fragmentierung der Märkte und Stile, die Globalisierung sowie die Digitalisierung. Doch gerade mit dem letzten Punkt setzt sich keiner der 43 Texte in ausreichender Form auseinander. Beiträge zum Download von Musik z.B. sind nicht enthalten, stattdessen stammt Goodwins Text zu den »neuen« Technologien aus dem Jahr 1992 und Kraft informiert uns über technologische Veränderungen in der Musikproduktion der Jahre 1926 bis 1940.

Durchaus spannend sind allerdings die Arbeiten, die sich mit Globalisierung und der populären Musik nicht-US-amerikanischer Prägung befassen: Hier gibt Guilbault einen Einblick in karibische Zouk-Musik, Langlois thematisiert Wechselwirkungen globaler und lokaler Einflüsse im nordafrikanischen Rai, Simonett untersucht Fragen der Identitätskonstruktion und -repräsentation am Beispiel des mexikanischen Technobanda und Huq interviewt südasiatische Musiker und Musikerinnen, die sich vom klischeehaft gewordenen Bhangra mit Post-Punk absetzen wollen. Wer nicht regelmäßig *Popular Music* liest, für den gibt es hier neue Einblicke, welche die Lust wecken, die entsprechenden Musikrichtungen für sich zu entdecken.

Doch leider bleibt dieser Abschnitt der einzige Höhepunkt. Die Auswahl vieler anderer Text wirkt beliebig, es erschließt sich nicht, warum man sie zur Kenntnis nehmen sollte, warum gerade sie es verdient hätten, auf diese Weise exponiert zu werden. Zudem handelt es sich bei fast der Hälfte aller Texte um Ausschnitte aus Monographien, sodass nicht selten der Eindruck entsteht, sie seien ihrem Zusammenhang entrissen. Ärgerlich sind auch die teilweise sehr umfangreichen Kürzungen, durch die die Beiträge auf eine durchschnittliche Länge von nur sechs Seiten gebracht werden.

Gerettet werden können hätte das Projekt eventuell durch Kapiteleinführungen, die die Beiträge zueinander in Beziehung setzen und aus einer eigenen Position heraus kommentieren. Doch die Einleitungen der drei Herausgeber bieten keinen solchen Mehrwert. Sie beschränken sich auf kritiklose Inhaltsangaben der Texte, welche mit einigen hilflos wirkenden Plattitüden verbunden werden.

David Brackett dagegen hat ohne Zweifel sowohl gute Gründe als auch ein stimmiges Konzept für seinen *Pop, Rock, and Soul Reader* vorzuweisen. In chronologischer Reihenfolge versammelt er auf über 500 eng bedruckten Seiten 121 »historische« Quellen – von Rezensionen und Interviews über Berichte aus der Musikpresse und den Feuilletons der großen Tageszeitungen bis zu Ausschnitten aus Autobiographien – und bietet auf diese Weise einen unerschöpflichen Fundus für popgeschichtlich Interessierte.

Das Studium solcher Quellen aus erster Hand helfe, sich in das jeweilige historische und soziale Umfeld der Produktion und Rezeption populärer Musik hineinzusetzen, so Brackett in seiner Einleitung. »How did the musicians who made the music explain it? [...] Who listened to it? Why did they listen to it? How did they react? What was the dominant impression made by the music to society at large?« (S. xiv). Zur Auseinandersetzung mit solchen Fragen eigneten sich die versammelten Texte besser als die Historiographie, welche zwangsläufig Kontinuität und Linearität konstruiere, während anhand der Originaldokumente ein viel reicheres und realitätsnäheres Bild entstünde.

Natürlich ersetzt eine bloße Materialsammlung keine Geschichtsschreibung, doch ist dieser Reader je nach Kenntnisstand eine hervorragende Ausgangsbasis oder zumindest Ergänzung, wenn man sich auf überlieferte Erzählungen nicht verlassen und sich ein eigenes Bild machen möchte. Dabei belässt es Brackett nicht bei kommentarlosen Aneinanderreihungen, sondern er leitet sowohl die einzelnen Kapitel als auch die konkreten Quellen jeweils kenntnisreich ein. So bietet er z.B. im Abschnitt über Progressive Rock zunächst einen konzisen Genre-Überblick, bevor er zum nachfolgenden Interview mit Keith Emerson anmerkt, dass sich parallel mit einer neuen Ästhetik, in der kompositorische Komplexität und Virtuosität als Ideale galten, auch Zeitschriften wie *Guitar Player* oder *Contemporary Keyboard* durchsetzen konnten, die sich vornehmlich an Instrumentalisten wendeten und (wie in dem abgedruckten Interview) spieltechnische und kompositorische Fragen in den Mittelpunkt stellten. Die im zuerst besprochenen Reader vermissten Kontextualisierungen und kritischen Kommentierungen sind bei Brackett also in gelungener Form zu finden. Zudem ergänzt er die Dokumente durch eigene Fußnoten, um weitere Hintergrundinformationen zu geben, einzelne Begriffe zu erläutern oder – besonders nützlich – auf weiterführende Literatur zu verweisen.

Es mag verwundern, dass Brackett im Titel neben Pop und Rock ausdrücklich Soul erwähnt, obwohl nur etwa 30 Seiten explizit den Soul der 1960er zum Gegenstand haben. Doch Brackett nutzt Soul als Synonym für die Musik der Afro-Amerikaner, die er durch die Label Pop und Rock nicht

ausreichend repräsentiert sieht. So ergibt sich in der Summe eine recht ausgewogene, historisch und stilistisch sehr breit angelegte Sammlung, die von Paul Whiteman, Bessie Smith und Hank Williams bis zu Metallica, Beck und Snoop Dogg reicht. Nur dass der Schwerpunkt dabei eindeutig auf den Vereinigten Staaten liegt, ist – selbst aus Sicht eines amerikanischen Lesers – zu kritisieren. Besonders einseitig sind in dieser Hinsicht die Kapitel über die Musik vor 1970, in denen als einzige europäische Bands die Beatles und die Rolling Stones behandelt werden – dies allerdings in der gebotenen Ausführlichkeit. Entsprechend überwiegen auch Texte US-amerikanischer Herkunft.

Davon abgesehen muss man Bracketts *Pop, Rock, and Soul Reader* als enorme herausgeberische Leistung würdigen, die nicht nur Popforschern, sondern angesichts des moderaten Preises auch Studierenden wärmstens zu empfehlen ist. Besonders hilfreich für Studium und Lehre ist der sehr detaillierte Index, anhand dessen sich Wege in das Konvolut schlagen lassen, wenn man es nicht chronologisch als Quasi-Geschichtsbuch lesen will.

Bennett, Andy / Shank, Barry / Toyne, Jason (Hg.) (2006). *The Popular Music Studies Reader*. London u. New York: Routledge (408 S., ca. 32 €).

Brackett, David (Hg.) (2005). *The Pop, Rock, and Soul Reader. Histories and Debates*. New York u. Oxford: Oxford University Press (524 S., ca. 24 €).

**Richard Middleton (2006). *Voicing the Popular.
On the Subjects of Popular Music***

Rezension von Martin Pfeleiderer

Der inzwischen fast unübersehbar groß gewordene Markt an englischsprachigen Einführungen, Überblicksdarstellungen, Textsammlungen und Nachschlagewerken zur Popmusikforschung lässt leicht vergessen, dass es noch vor knapp zwanzig Jahren nicht allzu viele Wissenschaftler und wissenschaftliche Publikationen gab, die sich ernsthaft und angemessen mit populärer Musik auseinandersetzten und diesen lange vernachlässigten Bereich in die akademische Diskussion einführten. Ein wichtiges und einflussreiches Buch war das 1990 erschienene *Studying Popular Music*, in dem Richard Middleton verschiedene Herangehensweisen an populäre Musik reflektierte und das in den 1990er Jahren Grundlage zahlreicher Universtitätsseminare zu Theorie und Methode der Popmusikforschung geworden ist. Auch heute noch ist Middleton, neben Simon Frith und Allan Moore, einer der einflussreichsten englischen Popmusikforscher. Nun hat er mit *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music* der akademischen Popwelt eine Art Vermächtnis hinterlassen: ein Bricolage-Set der theoretischen Reflexion über populäre Musik, von dem vermutlich noch viele Popmusikforscher profitieren werden.

Populäre Musik, so der Ausgangspunkt von Middletons Überlegungen, ist das Ergebnis eines historischen Prozesses, in dem, vereinfacht ausgedrückt, das Volk vermittels Musik eine eigene Stimme sucht. Diese »Stimme des Volkes« hat sich in der Geschichte natürlich nie als Einheit, sondern immer nur im Plural artikulieren können, als stets umstrittene und umkämpfte Repräsentationen unterschiedlicher sozialer Gruppen, die zudem vielfach von außen durch andere Gruppen konstruiert und definiert wurden und werden. Denn diese Stimmen melden sich vielfach aus Positionen der Unterwürfigkeit heraus, existieren nur im Dialog zwischen Herrschenden und Beherrschten und erlangen ihre Popularität stets im Rahmen der herrschenden politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnisse. Die hier angedeuteten komplexen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge entfaltet Middleton in seinem Buch anhand von vier thematischen Schwerpunkten, denen er die einzelnen Kapitel seines Buches widmet: Die Konstruktion von »schwarzer«

Musik am Beispiel von Blues, Musical und frühem Jazz; Geschlechterstreit und Emanzipation am Beispiel der weiblichen Stimme; der Stellenwert von Wiederholung, Standardisierung und Erinnerung und schließlich die allgegenwärtigen Fragen von Authentizität und Ideologie in populärer Musik.

Insbesondere mit den beiden zuletzt genannten Themenkreisen knüpft *Voicing the Popular* direkt an das Schlusskapitel von *Studying Popular Music* an. Anders als dort steht in Middletons neuem Buch jedoch die Psychoanalyse ganz im Zentrum der Theoriebildung. Für wen Psychoanalyse in erster Linie ein Verfahren der therapeutischen Interaktion zwischen Arzt und Klient und weniger ein Mittel der ins Allgemeingültige zielenden kulturtheoretischen Reflexion darstellt und wer sich schon gar nicht auf die hermetischen Schriften eines Jacques Lacan einlassen will, dem werden vermutlich zahlreiche Argumentationsfäden des Buches fremd, allzu assoziativ und spekulativ oder schlichtweg unverständlich bleiben. Middleton knüpft vor allem an die Schriften des slowenischen Kulturphilosophen und Psychoanalytikers Slavoj Žižek an, insbesondere an dessen Rekonstruktion und Weiterführung von Lacans Theorien. Doch Žižek ist nicht nur in Theoriefragen Vorbild für Middleton, sondern auch bei der Konstruktions- und Argumentationsweise seines Buches. Ähnlich wie Žižeks Buch *The Sublime Object of Ideology* (1989), so schreibt Middleton am Schluss seines Einführungskapitels, habe sein Buch weder eine systematische, planvolle Struktur, nach der sich die Argumentation entwickelt, noch sei es eine Sammlung von in sich geschlossenen Essays. »It is rather a set of theoretical interventions«, so übernimmt Middleton eine Formulierung Žižeks, »which shed mutual light on each other, not in terms of *progression* of an argument, but in terms of what we could call the *reiteration* of the latter in different discursive contexts [...] But as this process of refinement is not the result of a necessary progression, the text reaches a point of interruption rather than conclusion, thus inviting the reader to continue for him- or herself the discursive proliferation in which the author has been engaged« (S. 36).

Sowohl diese eigenwillige Konstruktion mit ihren zahlreichen Brüchen und Wiederaufnahmen von Argumentationslinien als auch die psychoanalytische Ausrichtung machen es schwer, eine Übersicht über die zahlreichen Überlegungen und Inhalte des Buches zu geben. Middleton gibt sich nicht mit schnellen Antworten zufrieden, sondern beharrt darauf, kritische Fragen zu stellen und noch eine Schicht tiefer zu bohren. Zugleich fasziniert immer wieder die Leichtigkeit, mit der er musikgeschichtliches Detailwissen und musikalische Analysen mit psychoanalytischer und postmoderner Theoriebildung verknüpft. Das Spektrum der von ihm herangezogenen Musikbeispiele ist beeindruckend, es reicht vom Musiktheater des 18. Jahrhunderts (u.a.

Mozarts *Zauberflöte*) über Arbeiterlieder des 19. Jahrhunderts, Tondokumente des Blues, Tin Pan Alley-Songs und Jazz aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bis zu Aufnahmen von John Lennon, Patti Smith oder den Spice Girls. Wobei es Middleton angesichts dieser musikalischen Vielfalt nicht schwer fällt, auch Kenntnislücken einzugestehen, insbesondere im Bereich der World Music und der elektronischen Club-Musik. Weitere Stärken des Autors sind seine weit reichenden Kenntnisse innerhalb benachbarter geisteswissenschaftlicher Disziplinen und seine Vertrautheit mit der Geschichte der Populärmusikforschung. Er diskutiert zahlreiche Ansätze aus der Geschichte dieser Disziplin, seien es nun Klassiker wie Rudi Blesh's *Shining Trumpets* aus dem Jahre 1946 oder Aufsätze neueren Datums aus der Zeitschrift *Popular Music*, befragt diese nach ihren historischen Voraussetzungen und theoretischen Implikationen und stellt sie in den Kontext seiner eigenen übergreifenden Fragestellungen. Dabei liegen empirische Studien etwa aus dem Bereich der Rezeptionsforschung jenseits seines dezidiert kulturgeschichtlichen Fokus.

Wer nicht so sehr unumstößliche Erkenntnisse und gesicherte Forschungsergebnisse, sondern vielmehr Anregungen zu einer tiefeschürfenden Auseinandersetzung und theoretischen Durchdringung von populärer Musik sucht, der findet in *Voicing the Popular* zahlreiche profunde Einsichten und Thesen sowie Anregungen zur eigenen Forschung. Middletons Buch ragt ohne Zweifel aus der Flut der Veröffentlichungen zur populären Musik heraus – ob es eine ähnliche Verbreitung wie der Vorgänger *Studying Popular Music* erfahren wird, bleibt jedoch abzuwarten.

Middleton, Richard (2006). *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge (339 S., 23,50 €).

Samples

Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik. 6. 2007.
(www.aspm-samples.de/Samples6/buecher2006N.pdf), Version vom 13.7.2007

Ausgewählte Neuerscheinungen 2006 (Nachtrag)

- Andersen, Mark / Jenkins, Mark. *Punk, DC. Washington Hardcore von Minor Threat bis Bikini Kill*. Mainz: Ventil.
- Anderson, Iain. *This is Our Music. Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Auslander, Philip. *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Barsch, Volker. *Rasta-Chant. Das Who-is-Who des Roots Reggae*. Mainz: Ventil.
- Baur, Michael / Baur, Steven A. *The Beatles and Philosophy*. New York: Open Court Publishing.
- Bearden, William. *Memphis Blues - Birthplace of a Music Tradition*. Charleston: Arcadia.
- Beeber, Steven Lee. *The Heebie-Jeebies at CBGB's: A Secret History of Jewish Punk*. Chicago: Chicago Review Press.
- Beghtol, LD. *69 Love Songs [The Magnetic Fields]*. (= 33 1/3 Bd. 69). New York: Continuum.
- Biddle, Ian / Knights, Vanessa (Hg.). *Music, National Identity, and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot u. Burlington: Ashgate.
- Boggasch, Frauke. *Elend. Zur Frage der Relevanz von POP in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Brown, David P. *Noise Orders: Jazz, Improvisation, and Architecture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brown, Mick. *Keeping the Beat on the Street. The New Orleans Brass Band Renaissance*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Buschmeier, Alexander. *Mobile Music. Angebotsfokussierte Marktanalyse im Kontext digitaler Konvergenzen*. München: Rainer Hampp Verlag.
- Buskin, Richard / Bell, Agnus. *Rock & Pop. The Complete Story*. London: Flame Tree.
- Butler, Mark J. *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chang, Jeff. *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. New York: Basic Civitas.
- Charters, Samuel. *New Orleans: Playing a Jazz Chorus*. London: Marion Boyars.
- Cole, Bruce. *The Pop Composer's Handbook*. Mainz: Schott.
- Cook, R. / Morton, B. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*. London: Penguin.
- Crouch, Stanley. *Considering Genius: Writings on Jazz*. New York: Basic Civitas Books.
- Davis, Sarah / Laing, Dave. *The Guerilla Guide to the Music Business*. New York: Continuum.
- DeSalvo, Debra. *Language of the Blues. From Alcorub to Zuzu*. New York: Billboard Books.
- de Mesa, Karl R. *Damaged People. Tales of the Gothic-Punk*. Diliman: University of the Philippines Press.
- Dicaire, David. *Jazz Musicians, 1945 to the Present*. Jefferson: McFarland & Co.
- Dimery, Robert (Hg.). *1001 Alben. Musik, die Sie hören sollten, bevor das Leben vorüber ist*. Zürich: Edition Olms.
- Dingemann, R. / Lüdde, R. *Deutschland in den 60er-Jahren*. München: Bucher.
- Dougan, John. *The Who Sell Out [The Who]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Driver, Susan. *Queer Girls and Popular Culture. Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang.
- Dorner, Brigitte. *"U2 ist ihre Religion, Bono ihr Gott." Zur theologischen Relevanz der Rock- und Popmusik am Beispiel von U2*. Marburg: Tectum.

- Dutton, Monte. *True to the Roots: Americana Music Revealed*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Emerson, Ken. *Always Magic in the Air. The Bomp and Brilliance of the Brill Building Era*. New York: Penguin.
- Escott, Colin. *The Grand Ole Opry. The Making of an American Icon*. New York: Center Street.
- Fernandez, Raul A. *From Afro Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley: University of California Press.
- Friend, Lonn. *Life on Planet Rock. From "Guns N' Roses" to "Nirvana". A Backstage Journey Through Rock's Most Debauched Decade*. London: Portrait.
- Gaar, Gillian G. *In Utero [Nirvana]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Gennari, John. *Blowin' Hot and Cool. Jazz and its Critics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gerlach, Julia. *Zwischen Pop und Dschihad. Muslimische Jugendliche in Deutschland*. Berlin: Ch. Links.
- Glasper, Ian. *The Day the Country Died - A History of Anarcho Punk 1980-1984*. London: Cherry Red.
- Gmelin, Hannes. *Nationalität in populärer Musik. Popmusik heute - Ausdruck kultureller Identität oder Produkt einer globalisierten Wirtschaft?* (= Populäre Musik und Jazz in der Forschung Bd. 12). Münster: Lit.
- Green, Alex. *The Stone Roses [The Stone Roses]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Gruning, Thomas R. *Millennium Folk. American Folk Music Since the Sixties*. Athens: University of Georgia Press.
- Handyside, Chris. *Jazz*. Chicago: Heinmann Library.
- Haymes, Max. *Railroadin' Some: Railroads in the Early Blues*. York: Music Mentor Books.
- Hawkins, Martin. *A Shot in the Dark: Making Records in Nashville, 1945-1955*. Nashville: Vanderbilt University Press u. Country Music Foundation Press.
- Hoffmann, Frank. *Rhythm and Blues, Rap, and Hip-Hop*. New York: Facts on File.
- Holmes, Thom. *Jazz*. New York: Facts on File.
- Inglis, Ian (Hg.). *Performance and Popular Music. History, Place and Time*. Aldershot u. Burlington: Ashgate.
- Institut für Jazzforschung / Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (Hg.). *Akkulturation im Jazz. Lectures of the 7th Jazz Musicological Congress Graz 2006*. (= Jazzforschung / Jazz Research 38). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Jacke, Christoph / Kimminich, Eva / Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. (= Cultural Studies 9). Bielefeld: Transcript.
- Jenness, David / Velsey, Don. *Classic American Popular Song. The Second Half-Century, 1950-2000*. New York: Routledge.
- Jones, John Bush. *The Songs that Fought the War. Popular Music and the Home Front, 1939-1945*. Waltham u. Hanover: Brandeis University Press u. University Press of New England.
- Jordan, Herb (Hg.). *Motown in Love: Lyrics from the Golden Era*. New York: Pantheon.
- Keenan, David / McGonigal, Mike. *Loveless [My Bloody Valentine]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Kingsbury, Paul / Nash, Alanna (Hg.). *Will the Circle be Unbroken. Country Music in America*. London: DK.
- Knauer, Wolfram (Hg.). *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik* (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 9). Hofheim: Wolke.
- Kowalski, Laabs. *Yeah, Yeah, Yeah. 50 Jahre Pop & Rock*. Kreuzlingen u. Frankfurt/M.: Tacitus.
- Kramarz, Volkmar. *Die Pop-Formeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*. Bonn: Voggenreiter.
- LeRoy, Dan. *Paul's Boutique [The Beastie Boys]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Letts, Don / Nobakht, David. *Culture Clash: Dread Meets Punk Rockers*. [Ort unbekannt]: SAF.
- Levy, Patricia. *From Punk Rock to Perestroika*. Chicago: Raintree.

- Lewis, Mike Marshall. *There's A Riot Goin' On* [Sly and the Family Stone]. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Masar, Brenden. *The History of Punk Rock*. San Diego: Lucent.
- Middleton, Richard. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge.
- Morrison, Craig. *Rock and Roll*. New York: Facts on File.
- Moskowitz, David V. *Caribbean Popular Music. An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Westport: Greenwood Press.
- Murphy, John P. *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Nilan, Pam / Feixa, Carles. *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*. New York: Routledge.
- Ogg, Alex. *No More Heroes. A Complete History of UK Punk from 1976 to 1980*. London: Cherry Red.
- Paytress, Mark. *Break It Up. Patti Smith's Horses And The Remaking of Rock'n'Roll*. London: Portrait.
- Pehlemann, A. / Galenza, R. *Spannung Leistung Widerstand. Magnetband-Kultur in der DDR 1979-1989*. Berlin: Verbrecher.
- Peterson, Lloyd. *Music and the Creative Spirit. Innovators in Jazz, Improvisation, and the Avant Garde*. (= Studies in Jazz 52). Lanham: Scarecrow Press.
- Pettersson, Tobias. *The Encyclopedia of Swedish Progressive Music 1967-1979. From Psychedelic Experiments to Political Propaganda*. Stockholm: Premium.
- Polizzotti, Marc. *Highway 61 Revisited* [Bob Dylan]. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Porter, Ross. *Essential Jazz Recordings: 101 CDs*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Prial, Dunstan. *The Producer. John Hammond and the Soul of American Music*. New York: Farrar, Straus u. Giroux.
- Price, Emmett George. *Hip Hop Culture*. Santa Barbara: ABC-Clío.
- Ripani, Richard J. *New Blue Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Russell, Tony / Smith, Chris. *The Penguin Guide to Blues Recordings*. London: Penguin.
- Rosenbrock, Anja. *Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen*. (= Beiträge zur Musikpsychologie Bd. 6). Hamburg u. Münster: Lit.
- Russell, Tony / Smith, Chris. *The Penguin Guide to Blues Recordings*. London: Penguin.
- Sandbrook, Dominic. *White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties*. London: Little, Brown.
- Sargeant, Jack / Barber, Chris. *No Focus. Punk on Film*. London: Headpress.
- Shapiro, Peter. *The Rough Guide to Soul & R'n'B*. London: Rough Guides.
- Sisario, Ben. *Doolittle* [The Pixies]. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Sounes, Howard. *Seventies. The Sights, Sounds and Ideas of a Brilliant Decade*. London: Simon & Shuster.
- Spicer, Al. *The Rough Guide to Punk. The Filth - The Fury - The Fashion*. London: Rough Guides.
- Springer, Robert (Hg.). *Nobody Knows Where the Blues Came from. Lyrics and History*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Starr, Larry / Waterman, Christopher. *American Popular Music: The Rock Years*. New York: Oxford University Press.
- Taylor, Marvin J. (Hg.). *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*. Princeton: Princeton University Press.
- Taylor, Steve / XFM Radio. *The A to X of Alternative Music*. London: Continuum.
- Tucker, John. *New Wave of British Heavy Metal*. London: Independent Music Press.
- Vernezze, Peter / Porter, Carl J. (Hg.) *Bob Dylan and Philosophy*. New York: Open Court Publishing.

- Webb, Stephen H. *Dylan Redeemed. From Highway 61 to Saved*. London: Continuum.
- Whitburn, Joel. *Top 1000 Hits of the Rock Era 1955-2005*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Whiteis, David G. *Chicago Blues. Portraits and Stories*. Illinois: University of Illinois Press.
- Whiteley, Sheila / Rycenga, Jennifer (Hg.). *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.
- Williams, Paul. *Mind out of Time. Die Musik von Bob Dylan 1987-2001*. Heidelberg: Palmyra.
- Wölfer, Jürgen. *Jazz in Deutschland. Das Lexikon - alle Musiker und Plattenfirmen von 1920 bis heute*. Höfen: Hannibal.
- Womack, Kenneth / Davis, Todd F. (Hg.). *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany: State University of New York Press.
- Woodworth, Marc. *Bee Thousand [Guided By Voices]*. (= 33 1/3 Series). New York: Continuum.
- Wrathall, Mark A. (Hg.). *U2 and Philosophy. How to Decipher an Atomic Band*. New York: Open Court Publishing.
- Zerr, Sibylle. *Blues für einen Schmetterling. Begegnungen in New Orleans*. Norderstedt: Books on Demand.