

Zielgruppe jedoch auf ein Werk dieses Volumens einlassen wird (und angesichts der teilweise massiven inhaltlichen Schwächen einlassen sollte), darf bezweifelt werden.

(Januar 2013)

Andreas Jacob

*CHRISTOPH DOMPKE: Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung. Neumünster: von Bockel Verlag 2011. 393 S., Abb., Nbsp. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Schriftenreihe. Band 15.)*

Die eng verwobenen Bereiche der musikwissenschaftlichen NS- und Exilforschung haben sich in den gut dreißig Jahren ihrer Existenz mittlerweile, wenn auch nicht auf Stellenbasis, so doch inhaltlich zu einem veritablen Fach im Fach entwickelt, mit eigenen biografischen Lexika, Quellenhandbüchern und Publikationsreihen. Seit einiger Zeit begegnet nun der Versuch, in diesem Kontext auch der bislang im Vergleich unterrepräsentierten Unterhaltungsmusik zu einem gewissen Recht zu verhelfen, sei es im Rahmen der Dresdner Tagung „Operette unterm Hakenkreuz“ (2004), im Kontext einer sich zunehmender Virulenz befeiligenden „historischen Aufführungspraxis“ der Operette oder jüngst anlässlich eines Symposiums zur Rolle der Remigranten im unterhaltenden Musiktheater der fünfziger Jahre (Berlin 2011). Von germanistischer sowie theater- und filmwissenschaftlicher Seite ist in einigen Schnittbereichen dieses Feldes bereits Einiges geleistet worden, man denke etwa an die vielen Publikationen zur Berliner Unterhaltungskultur der Weimarer Zeit oder das von Frithjoff Trapp 1999 herausgegebene Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters. Vor dem Hintergrund einer extrem schwierigen Quellenlage und einer deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung, die Phänomene der Unterhaltungsmusik noch bis vor kurzem überwiegend ignorierte, muss hier allerdings aus musikwissenschaftlicher Perspektive noch immer von einem weitgehend unbekanntem Terrain gesprochen werden, auf dem noch echte Pionierarbeit zu leisten ist.

Als solche versteht sich Christoph Dompkes Studie. Sein Ziel besteht vor allem darin, auf dem bezeichneten Gebiet „Grunddaten zu liefern“ (S. 38). Unter dieser Prämisse spannt Dompke ein enorm weites Feld auf. In vier Großkapiteln (Operette, Kabarett/Schlager/Chanson, Unterhaltungsmusik im Kontext des Jüdischen Kulturbundes, Unterhaltungsmusik in nationalsozialistischen Lagern) zeichnet er ein Panorama der deutschsprachigen Unterhaltungsmusikkultur von der Vor-NS-Zeit bis in die Jahre der jungen Bundesrepublik. Dabei stützen sich die einzelnen Abschnitte methodisch jeweils auf eine Zusammenschau aus (größtenteils der Sekundärliteratur entnommener) Überblicksdarstellung und biografischen Fallbeispielen. Als größte heuristische Herausforderung bei diesem Vorhaben erweist sich ein doppeltes Quellenproblem: Zum einen befindet man sich in einem Teil der Musikkultur, der weitestgehend privatwirtschaftlich organisiert war (und ist) und daher in viel geringerem Umfang und gänzlich anderer Formation Archivbestände hinterlassen hat als die im Verlauf des 20. Jahrhunderts in vielen Bereichen in öffentliche Trägerschaft übergegangenen Institutionen der „E-Musik“. Zudem sind durch die Folgen von Vertreibung, Ermordung und Exil nicht nur viele Träger dieser Kultur Deutschland für immer verloren gegangen, sondern mit ihnen auch die Zeugnisse für ihr Wirken.

Vor diesem Hintergrund beeindruckt die profunde Personen-, Sach- und Repertoirekenntnis, die Dompke sich auf diesem Gebiet erarbeitet hat. Das gleiche gilt für das vielfältige und bislang überwiegend unbekanntes Material, das er in privaten Nachlässen, anhand von Zeitzeugenbefragungen oder auch in Ersatzüberlieferungen wie etwa Entschädigungsakten recherchiert hat. Auch die Auswahl der Beispiele überzeugt durch die Mischung aus bekannten (Blandine Ebinger oder Oscar Straus) und weniger oder kaum bekannten Namen. Hierzu gehören etwa der Anfang der 1930er Jahre und später vor allem für den jüdischen Kulturbund in Berlin eminent wichtige Arrangeur, Komponist und Tanzkapellenleiter Shabtai Petrushka oder der weithin vergessene

homosexuelle Kabarettkünstler Robert T. Ode-man, mit dem zugleich nicht nur ein anderer Verfolgungskontext als der gemeinhin in den Blick genommene rassistische in den Fokus gerät, sondern auch die Frage nach der Rolle der verfolgten Unterhaltungskünstler in der Nachkriegszeit.

Allerdings wäre zu fragen, warum in einer derart als Überblick konzipierten Arbeit nicht auch einmal Unterhaltungsmusikgenres jenseits der üblicherweise als „Weimar culture“ zusammengefassten metropolesken „Elite“ aufgenommen wurden; genannt sei stellvertretend nur die große Zahl der Volks- und Mundartsänger, unter denen es auch genügend Beispiele für Verfolgungsschicksale gegeben hätte (etwa die Wolf-Brüder in Hamburg oder der aus Detmold stammende, seinerzeit überaus populäre Vortragskünstler Joseph Plaut). Freilich besteht bei solchen Figuren die Gefahr, dass sie (wie etwa im Fall der Wolf-Brüder) mit ihrem teilweise reichlich nationalistisch angehauchten Repertoire die Frage aufwerfen, ob Exilforschung mit den Opfern der Verfolgung auch immer Identifikationsfiguren zu Tage fördern muss. Auch vermisst man bisweilen eine eingehendere Debatte über die jeweilige Rolle von Unterhaltungsmusik in der NS- wie auch in der Nachkriegszeit. Hier sind mittlerweile andere Fachbereiche (vgl. etwa Johannes von Moltkes Studie zum Heimatfilm) zu differenzierteren Aussagen als dem Konstatieren einer bloßen Verflachung und Verkitschung der Unterhaltungskultur der Nachkriegsjahre gekommen.

Etwas erschwert wird die Lektüre des Bandes durch den Umstand, dass der Verfasser nahezu durchgehend weite Teile seiner Argumentation, und nicht selten sind es die interessantesten, in den Fußnotentext auslagert, der auf diese Weise mitunter den Haupttext in den Hintergrund treten lässt. Auch hätten an mancher Stelle die umfangreichen Zusammenfassungen der Sekundärliteratur gestrafft oder gänzlich weggelassen werden können (so etwa der für das eigentliche Thema in diesem Umfang unnötige Exkurs über Musikeremigration nach Palästina). Nicht zuletzt das Personenregister und ein umfangreiches

Literaturverzeichnis lassen die Publikation dennoch zu einem ersten echten Nachschlagewerk auf dem behandelten Gebiet werden. Man kann nur hoffen, dass Dompke sein Wissen und sein Archivmaterial, das in diesem Band wohl nur zu einem Bruchteil Verwendung finden konnte, in weiteren Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich macht.

(Januar 2012)

Matthias Pasdzierny

MICHAEL REBHAHN: „we must arrange everything“. *Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 132 S., Abb.

Michael Rebhahn unternimmt in seiner knappen Dissertation den lobenswerten Versuch, Klarheit in jene oft behauptete Übereinstimmung von Kunst und Leben zu bringen, die man John Cages weit gefasstem Musikbegriff immer wieder unterstellt und in den vergangenen Jahrzehnten zur Ultima Ratio seiner Ästhetik erhoben hat. Schlüssel für diese Deutung ist, ausgehend von einer konzisen Rekapitulation der für Cages Arbeit zentralen Prinzipien von Unbestimmtheit und Intentionlosigkeit, der Rekurs auf einen brauchbaren Begriff der ästhetischen Erfahrung, den der Autor durch die Erörterung einer partikularen Verschränkung von Cages Ästhetik mit der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus sowie aus John Deweys 1934 vollendeter Schrift *Kunst als Erfahrung* herausarbeitet. Damit strebt Rebhahn einen Gegenentwurf zu all jenen Versuchen an, die Cages Ästhetik mit Blick auf die Adaption philosophischer Überlegungen aus der asiatischen Tradition begreifen wollen und in diesem Zusammenhang zur Mystifizierung seines Schaffens neigen.

Um diesem Anliegen auf die Spur zu kommen, beleuchtet Rebhan zunächst drei Werke aus den 50er Jahren – die *Music of Changes* (1951), das *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) und die *Variations I* (1958) –, setzt also an den in der Literatur zentralen und bereits wohl dokumentierten Arbeiten jenes