

kann, liegt zum Teil am Format. Doch das Fehlen einer Einführung in historische bzw. politologische Debatten zum Nationalstaat enttäuscht in einem Buch, das explizit als interdisziplinäre Sammlung von Beiträgen zwischen Musik- und Geschichtswissenschaft angelegt ist. Eine kurze Einführung zu diesen Debatten im Kapitel von Sabine Mencke kann eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand nicht ersetzen. Ansonsten zeigt ihr hochinteressanter Beitrag zu den deutschen Sängerbänden ganz plastisch die Bedeutung von gemeinschaftlichem Gesang in der Entwicklung nationaler Ressentiments im 19. Jahrhundert.

Andreas Jacobs Beitrag über die „Pluralisierung der Lebens- und Musikstile“ in der Weimarer Republik fokussiert vorwiegend Kompositionen, allerdings auch jene, die für die Jugendbewegung – Funktion! – komponiert wurden. Was genau diese Entwicklungen mit Macht und mit Staat zu tun haben, wird jedoch kaum berührt. Der Beitrag bietet allerdings einen nützlichen Vorspann zu Volker Kalischs Sezieren der Rede Goebbels' auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf im Jahr 1938. Denn Kalisch zeigt in seinem Beitrag, dass es gefährlich wäre, Goebbels' Ansichten zur Musik als dilettantisch abzuweisen: Seine Rede muss vor allem im Kontext aktueller kritischer Debatten zu den Entwicklungen im Musikleben der 20er Jahre betrachtet werden.

Die wohl bekannteste Form der Staatsmusik – die Militärmusik – ist mit zwei Beiträgen vertreten, beide aus der Feder von Manfred Heidler. Der erste verfolgt die Entwicklung der Militärmusik von der Reichsgründung bis zur Weimarer Republik, der zweite diskutiert Militärmusik in der DDR, wobei die unterschiedlichen staatspolitischen Hintergründe in der DDR und der BRD hervorgehoben werden. Musik und Politik in den sozialistischen Staaten werden auch in Kerstin Ambos-Weihs' Abhandlung über die Entwicklungen in der Sowjetunion von 1920 bis zum Tod Stalins thematisiert.

Die fünf verbleibenden Artikel befassen sich alle mit unterschiedlichen Stadien und Strömungen in der Pop- und Rockmusik (im weitesten Sinne beider Begriffe), angefangen beim Schlager (Christoph Nonn) und weiter über Rock und Blues der 60er als Ausdruck einer Jugendrevolution (Detlef Siegfried), Polizeikritik in der Populärmusik seit 1970 vor allem in Westdeutschland (Carsten Dams) sowie Punk, No Wave und Post-Punk (Andreas Kühn). Abschließend verlassen wir Deutschland und beschäftigen uns mit dem Konflikt in Nordirland anhand zweier Hits mit Bezug dazu – *Sunday Bloody Sunday* von U2 und *Belfast Child* von *Simple Minds*. Dass hierbei die Musikbeispiele eher als Kommentare anstatt als Faktoren im Konflikt gelesen werden, ergibt sich nicht nur aus der Wahl der Beispiele selber. Auch in einigen anderen Beiträgen merkt man eine Tendenz, Musik als etwas zu verstehen, das staatliche Machtverhältnisse kommentieren kann oder erleiden muss, aber nicht als etwas, das in der Entstehung und Fortführung solcher Machtverhältnisse konstitutiv sein kann. Künftige Forscher\_innen, die sich solchen Grundlagenfragen widmen wollen, werden in diesem Band trotzdem vielerlei Anregungen finden. Zudem eignen sich viele der Kapitel dank dem Konzept des Buches sehr als Einführung in die einzelnen Themen, etwa in der Lehre.

(November 2013) *Morag Josephine Grant*

*JEREMY DIBBLE: Hamilton Harty. Musical Polymath. Woodbridge: The Boydell Press 2013. XIV, 365 S., Abb., Nbsp. (Music in Britain, 1600–2000.)*

Nicht ohne Grund gelten Briten als die geborenen Musikerbiographen: Zahlreiche renommierte Beispiele bestätigen diese Regel. Jeremy Dibble, Professor für Musikgeschichte an der Universität Durham und spezialisiert auf die sogenannte English Musical Renaissance, hat mittlerweile ein halbes

Dutzend Musikerbiographien vorgelegt, fast alle von beträchtlichem Umfang; dabei interessieren ihn besonders jene Komponisten, die sich in mindestens zwei Berufsbereichen stark profiliert haben, die bedeutenden Pädagogen Charles Villiers Stanford und Hubert Parry etwa, oder der Musikologe John Stainer. Hamilton Harty (1879–1941) war neben seiner Tätigkeit als Komponist ein wichtiger Dirigent, der sich insbesondere als Mozart- und Berlioz-Exponent einen Namen machte, sich aber auch für die Musik seiner Zeit einsetzte, etwa George Gershwin, E. J. Moeran, William Walton, Edward Elgar, Frederick Delius, Arnold Bax und Constant Lambert. Er entdeckte Händel für das Symphoniekonzert und war wichtiger Exponent von Strauss, Mahler und Sibelius.

Dibble verknüpft in nahezu vorbildlicher Manier Leben und Schaffen, und auch wenn der private Aspekt teilweise etwas der Spekulation vorbehalten bleibt (Harty und seine Frau, die Sopranistin Agnes Nicholls, entfremdeten sich im Laufe ihrer Ehe, hatten schlussendlich eigene Treppenhäuser zu separaten Wohnungen), gelingt es Dibble, Harty als Musiker und Menschen lebendig werden zu lassen, ohne sich zu Mutmaßungen hinreißen zu lassen. Er vollzieht in ausführlicher Weise die Entwicklung des in Irland aufgewachsenen Musikers nach, der sich vielfach gerade durch Kompositionen mit irischem Einschlag profilierte (allen voran einer *Irish Symphony*, einer Tondichtung *The Children of Lir*, *Variations on a Dublin Air* für Violine und Orchester und einer Fantasie *In Ireland* mit Soloflöte und -harfe), bietet aber vor allem der Zeit in England, in der Harty u. a. als Dirigent des London Symphony Orchestra und des Hallé Orchestra tätig war, reichhaltig Raum. Vor allem befasst er sich intensiv mit dem reichhaltigen Konzertrepertoire, das den Dirigenten Harty einerseits prägte und andererseits auch seine eigene kompositorische Kreativität zunehmend einschränkte. Es ist nicht überraschend, dass Werke mit Orchester im Zentrum von Har-

tys kompositorischem Schaffen standen. Mit wenigen Strichen gelingt es Dibble, Hartys Bemühungen und Interessen zu einer komplexen Persönlichkeit zusammenzuführen, und wenn er über Hartys Unterstützungsbemühungen im Ersten und Ausbombung im Zweiten Weltkrieg schreibt, geschieht dies mit viel Empathie und der Fähigkeit, auch beim Leser die passenden Gefühle zu wecken. Auch eher abseitige Tätigkeitsfelder Hartys werden erkundet, etwa seine Tätigkeit fürs Theater (er schrieb zwei Schauspielmusiken). Andererseits fällt auf, dass der Austausch zu vielen seiner kompositorischen Zeitgenossen im englischsprachigen Raum und darüber hinaus teilweise doch eher konturenlos bleibt, wohl weil Dibble keine entsprechenden Originalquellen vorlagen. Dies ist höchst bedauerlich, bleiben so etwa die Uraufführung von Waltons Erster Symphonie, die erste öffentliche Aufführung von Lamberts *The Rio Grande* (bei der Harty das Klaviersolo spielte) oder die britische Premiere von Mahlers Neunter Symphonie eher farblos in der Darstellung. Während die Uraufführung der Sechsten Symphonie von Arnold Bax immerhin durch zwei Briefzitate Erläuterung findet (auch aus Delius-Briefen wird bei Bedarf ausführlich zitiert), bleibt etwa die Uraufführung von Ernest Brysons Zweiter Symphonie gänzlich unerläutert. Vor allem aber gerät das Ende des Buches etwas unvermittelt knapp. Zwar gibt es einen Ausblick darauf, was nach seinem Tod mit seinen sterblichen Überresten geschah und wohin sein Nachlass gegeben wurde, doch weder die Position Lady Hartys (behinderte oder förderte sie die Nachlasspflege?) noch die Rezeption seiner Musik in den kommenden 35 Jahren, ehe Musikwissenschaft und Plattenindustrie sie wiederzuentdecken begann, erfährt eine Behandlung.

In vielerlei Hinsicht kann Dibble auf David Greers Pionierarbeiten aus den 1970er Jahren aufbauen. Zugute kommt ihm überdies, dass er sich seit Jahrzehnten in der irischen Musikgeschichte der betreffenden

Zeit ebenso gut auskennt wie in der englischen und dass er sogar eine Monographie über den italienisch-irischen Komponisten Michele Esposito, der für Hartys Entwicklung von besonderer Bedeutung war, veröffentlicht hat. So haben wir hier eine inhaltlich äußerst reiche, aber immer noch nicht in allen Aspekten komplette Arbeit, bei der leider immer noch zumindest einige ganz wichtige Aspekte deutlich zu kurz kommen. Das Druckbild ist wie immer vorbildlich gut lesbar, auch wenn offenbar mittlerweile vollständig von einem hauseigenen Lektorat abgesehen wird. Eine Werkliste, eine Diskographie (bei der unklar ist, ob untersucht wurde, ob eventuell Rundfunkmitschnitte erhalten geblieben sind), eine Bibliographie und ein umfangreiches Register komplettieren mustergültig die Publikation.

(November 2014) Jürgen Schaarwächter

*MICHAEL CUSTODIS/FRIEDRICH GEIGER: Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel. Münster/New York: Waxmann Verlag 2013. 256 S., Abb. (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik. Band 1.)*

Detaillierte Arbeiten zu Mitläufern und Nutznießern des NS-Regimes im Musikbereich sind nach wie vor rar. Noch seltener sind Versuche, das eigene Tun kritisch zu reflektieren: Zu erinnern dabei ist zum Beispiel an Wolfgang Boetticher, der nach dem Krieg jahrzehntelang an der Universität Göttingen lehrte und wie Friedrich Blume die Kritik an seinem Verhalten während der Herrschaft des Nationalsozialismus als unseriös zurückwies. Umso willkommener ist die vorliegende Studie, die sich mit der Freundschaft Werner Egks mit Hilde und Heinrich Strobel befasst. Das Ehepaar musste Deutschland verlassen – er, weil er sich für die Neue Musik einsetzte und dadurch

als „Kulturbolschewist“ abgestempelt wurde, und sie, weil sie Jüdin war. Strobel durfte allerdings während des Krieges Deutschland besuchen, war also nicht *Persona non grata*. Das Ehepaar lebte unter schwierigen Bedingungen in Frankreich, während Werner Egk den Machthabern mit Kompositionen gefügig war und sich nach Kriegsende als Opfer der NS-Politik inszenierte. Nach dem Krieg verkehrte sich die Lage ins Gegenteil: Es war nunmehr Strobel, der als Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks und Redakteur der Zeitschrift *Melos* für Egk eintrat. Die Nacherzählung der „Dreierbeziehung“ anhand einer Fülle von Briefen und Dokumenten aus Archivquellen verdeutlicht exemplarisch, wie sehr die gleichen musikalischen Interessen zu einer Freundschaft führten, die politische Gesichtspunkte auszuklammern versuchte. Das Ehepaar Strobel bewertete das Verhalten von Kollegen in der NS-Zeit nicht politisch-ideologisch, sondern ließ sich von musikalischen Interessen leiten. Heinrich Strobel betrachtete die entnazifizierenden „Tribunale“ als nutzlos und hielt sich an die musikalische Qualität als einzig gültige Richtschnur für Lob oder Kritik. Er wich Schuldfragen aus und stand weiter auf der Seite der früher als „entartet“ verdamnten Neuen Musik. Dieses Verhalten bewerteten die Autoren als „in der Konsequenz eines bürgerlichen, in der deutschen Romantik verfestigten Kunstverständnisses, wonach das System ‚Musik‘ vom System ‚Politik‘ strikt zu trennen sei“ (S. 108). Diese unterschiedliche Bewertung führte dazu, dass Heinrich Strobel einerseits beklagte, es seien zu viele Deutsche nach dem Krieg Nazis geblieben, zugleich aber öffentlich eine politische Amnestie für belastete Künstler forderte. Im Nachkriegsdeutschland war es für Opfer wie für Täter opportun, zu schweigen: für die Opfer, weil sie ihren Beruf wieder aufnehmen wollten und sich mit allen gut stellen mussten, für die Täter, weil sie sich in den bereits vorhandenen Netzwerken bewegen und ebenfalls beruflich weiter aktiv