

weitreichender Professionalisierung und Kanonisierung und konsolidierten die Jazzpädagogik. Da seither selbst das Sprechen über den Jazz institutionalisiert worden sei, regt Pronitschew kritische Studien und das Hinterfragen von Machtverhältnissen im (deutschen) Jazz-Diskurs an.

Rüdiger Ritter verdeutlicht Funktion und Wirkungsweise von Mythologiekonstruktionen in Polen: aus „Jazz in Polen“ wird „Polnischer Jazz“. Musiker werden als Helden in der Tradition polnischer Freiheitskämpfer des 18. Jahrhunderts kanonisiert, und Jazzgeschichte wird zu einer Sequenz logisch aufeinanderfolgender Ereignisse, die stringent von Erfolg zu Erfolg führen. Um mit Mythologisierung Szenen emotional zu konstituieren, muss der historische Blick nur in bestimmte Richtungen verrückt werden.

Karen A. Chandler aktiviert den Zugang zu einer bis heute lebendigen westafrikanischen Musikkultur an der amerikanischen Ostküste. Die Gullah- oder Geechee-Kultur beeinflusst mit afrikanischer Polyrhythmik und Intonation, speziellem Patois, sozialen Praktiken und Ritualen intensiv frühen Jazz, Blues und Ragtime. Die Auseinandersetzung mit Gullah-Praktiken kann Jazzgeschichte und Jazzverständnis um wirkungsmächtige Afrikanismen bereichern und spezifizieren.

Scott DeVaux plädiert für eine Zukunft des Jazz außerhalb der Bebop-Session-Kultur, die bis heute die Phänomenologie des Jazz als männlich dominierte, improvisierte und instrumentale Musik prägt. Das elitäre Konzept der Jamsession lebt von Auswahlprozessen und einer L'art-pour-l'art-Konzeption und schneidet den Jazz von Bezügen wie Bühnenshow, Licht und Tanz, Poesie und Gesang ab. Hier liegt nach DeVaux auch die Wurzel des eklatanten Gender-Gaps zu Ungunsten der Partizipation von Frauen im Jazz.

Nicolas Pillai untersucht die Inszenierung von Miles Davis als transmedialen Star in den 1980er Jahren via Plattencover, Werbung, Mode, Film und Videoclip. Die darauffolgenden böartigen Reaktionen von Jazzkon-

servativen wie Stanley Crouch oder Wynton Marsalis suchen nicht nur ein traditionelles Männlichkeitsbild zu verfestigen, sondern blenden aus, wie stark Image-Konstruktionen im Jazz jeher von Massenmedien geprägt wurden. Davis behielt die Kontrolle über das eigene Bild und wurde durch die mediale Inszenierung zur Ikone.

Entgegen der relativen Irrelevanz des Jazz in der aktuellen Populärkultur und die darauf bezogene Tendenz, ihn in Nostalgie zu verklären, zeigt dieser Sammelband, dass eine Jazzforschung ohne Scheuklappen vielfältige Diskurse eröffnet. Obwohl die Problematik der Heldengeschichten und der Kanonbildung im Jazz schon seit den 1990er Jahren zu den Grundkonstituenten der (amerikanischen) Jazzforschung zählt, zeigt dieser Band, dass die Vielfalt der Zugriffe und der Rückwirkungen auf den Jazz noch lange nicht erschöpft ist. Jazz präsentiert sich als eines der ästhetisch, soziologisch und ökonomisch komplexesten Phänomene der letzten hundert Jahre.

Mai 2019

Konstantin Jahn

*Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern. Hrsg. von Thomas GARTMANN und Andreas MARTI. Bern u. a.: Peter Lang 2017. 339 S., Abb., Nbsp., Tab. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Band 57.)*

Die im Jahr 1952 beginnende Geschichte der Berner Kirchenmusik Kongresse erlebt im Jahr 2015 ihre fünfte Auflage, und das ist durchaus bemerkenswert. Wo spricht man überhaupt einmal systematisch und grundsätzlich in einem ökumenischen Raum über Kirchenmusik, Musik in der Kirche, sakrale Musik, liturgische Musik? Die begrifflichen Differenzierungen zeigen bereits, dass es sich um kein einheitliches Phänomen handeln kann und soll (S. 14f.).

Der von Thomas Gartmann und Andreas Marti herausgegebene Band versammelt nicht nur die rein wissenschaftlichen Beiträge des 5. Kongresses, sondern es finden sich u. a. auch Dokumentationen eines „Forschungskolloquiums“, von Workshops, der Laudes in der Christkatholischen Kirche, des ökumenischen Schlussgottesdienstes im Berner Münster und von zwei Lesungen in der Synagoge Bern. Hieran bereits sieht man den interdisziplinär-ökumenischen Ansatz des Kongresses, der zwei große monotheistische Religionen auf ihren Umgang mit Musik befragt und gleichzeitig die Relevanz der Musik für die Religion aus unterschiedlichen fachlichen Blickwinkeln beleuchtet.

Gleichzeitig ist das zentrale Thema der Berner Kongresse traditionell die sog. Neue Musik, deren Rezeptionsproblematik zum Titel des Buchs *Der Kunst ausgesetzt* führte, der für die Herausgeber die „zunehmende[.] Entfremdung der Gemeinde von der Kirche, des Publikums von der Neuen Musik“, verbunden mit einer „aktuelle[n] religiöse[n] Nachfrage [...], die nach Wohlgefühl-Spiritualität lechzt“ (S. 11), symbolisiert.

Letztere äußert sich bekanntermaßen musikalisch im sog. Neuen Geistlichen Lied (NGL), das sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbreitet. In einem vollkommenen Gegensatz zum Kunstanspruch der Neuen Musik proklamiert das NGL, „der Verkündigung zu zeitgemäßer Sprache und moderner Musik zu verhelfen [...] [und] zugeneigt und mitfühlend, ansprechend und verbunden [...], also ganz nah bei den Menschen“ sein zu wollen (<https://www.neuesgeistlicheslied.de/>, 21.03.2019). Nicht nur ist die musikalische Faktur entsprechend schlicht, populistische Tendenzen einer „Wohlgefühl-Harmonik“ sind nicht zu überhören. Selbst die „Klassiker“ haben es mitunter schwer, dagegen anzukommen, umso schwieriger ist hier die Position der Neuen Musik, die im Gottesdienst, in dem die Freiwilligkeit der Anwesenheit anders als im Konzert geregelt ist, auch als „Zumutung“

(S. 12) erfahren werden kann. Gleichzeitig betont Martin Hobi zu Recht, dass die aktuelle „Musik-in-der-Kirche [...] eine enorme, noch nie dagewesene Vielfalt verschiedenster musikalischer Stile“ zeigt (S. 131).

Der skizzierten Grundproblematik, dabei primär der Frage, ob „gottesdienstliche Musik eine Zumutung sein“ darf (S. 12), widmet sich der Kongress explizit und zwar, wie gesagt, sowohl auf wissenschaftlich-theoretischer als auch auf praktischer Ebene. Letztere kann naturgemäß in einem Tagungsband nur rudimentär wiedergegeben werden, jedoch darf von den gedruckten Aufsätzen erwartet werden, dass sie diese Frage aufgreifen, was auch in den Hauptreferaten der Fall ist: Der Text von Lennart Dohms scheint mit der – historisch nicht nur für das 19. Jahrhundert vielfach belegbaren – These: „das Werk ist der Ritus“ zunächst eine andere Richtung einschlagen zu wollen. Jedoch lenkt uns Dohms dann klug mit Blick auf den Auflösungsprozess, den der Werkbegriff allerdings nicht erst seit dem performative turn durchläuft und mit Blick auf die historischen Verortungen (dem „So-Sein“ der Werke, S. 43f.) in Verbindung mit Transzendenz Erfahrung der Rezeption sowie mit der Beschreibung eines Prozesses, den er mit Christopher Small (Middletown 1998) „musicking“ nennt, auf die Frage nach dem „Ort der Musik in der Kirche“ (S. 44) wie auch nach dem Ort der Kirche in der Musik (S. 45). Letzteren sieht er auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise mit Stockhausen (um dessen Pfingsthymnusvertonung es im Text von Roman Brotbeck geht) und Bernd Alois Zimmermann bis zu Mark Andre, dessen *wunderzeichen* 2014 als Auftragswerk der Oper Stuttgart ebenda uraufgeführt wurden, gewährleistet. Gleichzeitig betont Dohms zu Recht, dass eine solche einigermaßen selbstverständliche Bindung nicht einzelner, sondern der Großzahl musikalisch Schaffender in aktuellen und künftigen Generationen nicht mehr vorhanden ist. Ob Dohms' Wunsch, die Kirchen möchten genau diese

Musiker in ihren Erfahrungsraum zurückholen, nicht nur ein frommer Wunsch bleibt, liegt an den Institutionen selbst. Signifikant erscheint, dass gerade die Auftragskomposition der *wunderzeichen* eben nicht kirchlich finanziert war, wenn auch zu bedenken ist, dass Kirche als Mäzenatin von Musik in früheren Jahrhunderten wesentlich selbstverständlicher wirken konnte als heute – und zwar nicht nur aus finanziellen und strukturellen Gründen.

Anschließenden Fragen einer Differenz der Konfessionen innerhalb der christlichen Kirchen widmen sich Alois Koch und Stefan Berg jeweils aus katholischer und evangelischer Perspektive, und der schon angesprochene Beitrag von Martin Hobi fragt in einem Workshoptext programmatisch: „Wie klingt katholisch?“

Entwicklungsprozessen katholischer Kirchenmusik geht Klaus Pietschmann am Beispiel der Zisterziensischen Choralreform, den Tridentinischen Reformbestrebungen sowie der Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV. von 1749 nach. Der verbreitete Eindruck, dass die Reformbestrebungen insbesondere der katholischen Kirche im Blick auf die Musik primär mit restaurativen und Abschottungstendenzen verbunden sind (S. 68), wird einerseits zwar bestätigt, gleichzeitig zeigt Pietschmann jedoch, dass genau diese Reformbestrebungen andererseits jedoch „erhebliche[...] Innovationsschübe“ freisetzen (S. 69). Wenn Pietschmann formuliert, dass die Reformen des Zweiten Vatikanums im Blick auf eine „aktive Partizipation der Gemeinde“ auch eine Statusveränderung der Kirchenmusik hin zu einem „integralen Bestandteil“ der Liturgie (S. 70) herbeiführen, steht das im Gegensatz zu der von konservativer Seite häufig zu hörenden Verdammnis dieser Reformen, denen auf der Tagung und im Tagungsband der Festvortrag Thomas Hürlimanns eine Stimme verleiht: Die „Destruktion der tridentinischen Messe ist unser Palmyra – eines der größten sakralen Kunstwerke der Menschheit wurde per Kon-

zilsdekret vernichtet“ (S. 29). Diese Dialektik deutet auf vermutlich kontroverse – und somit fruchtbare – Diskussionen im Verlauf der Tagung.

Spezifischeren Forschungsfragen widmen sich die Texte des sog. Forschungskolloquiums, das den Nachwuchswissenschaftler\*innen vorbehalten war. Hier fokussieren insbesondere die Beiträge von Stephanie E. Budwey, Julia Koll und Irene Holzer die – gerade für sakrale Musik – zentrale Verbindung von Körperlichkeit und (Selbst-) Transzendenz.

Nun hat derzeit gerade die katholische – aber auch die protestantische – Kirche weit aus gewichtigere Probleme, die sie in ihren Grundfesten erschüttern (sollten). Dennoch ist die Frage nach der Rolle von Musik eben nicht nur als Instrument des Ritus, sondern auch als „Zumutung“ bisher wenig kritisch beleuchtet. Dazu leistet der vorliegende Band einen bedenkenswerten Beitrag.

(März 2019)

Corinna Herr

*Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik. 63. Jahrgang – 2018. Musik im Krieg. Hrsg. von Knut HOLTSTRÄTER. Münster: Waxmann Verlag 2018. 275 S., Abb., Nbsp.*

Der von Knut Holtsträter herausgegebene Sammelband *Musik und Krieg / Music in War* erfasst kriegerische Konflikte vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Bosnienkrieg. Der historische Fokus liegt dabei deutlich auf der Zeit vor 1945, doch die Thematiken sind breit aufgefächert.

Albrecht Classens quellenreiche Abhandlung zeigt, wie weit die Fülle barocker Lyrikproduktion im Dreißigjährigen Krieg über Martin Opitz und Andreas Gryphius hinausreicht. Neben lyrischen Pamphleten gegen den Papst und die Jesuiten, zeichnen populäre Lieder und gelehrte Gedichte farbige Schlachtengemälde, verklären das Kriegshandwerk oder beklagen Grausamkeiten und Leid. James Davis untersucht, wie Kontext,

Set und Setting der Performance, – sei es in der Heimat oder an der Front – die Wahrnehmung sentimentaler Lieder im Amerikanischen Bürgerkrieg beeinflusst. Musik kann Heimweh gleichermaßen hervorrufen und heilen. Im Zentrum der Songs wird nicht selten das Bild der im Feld absenten und daher idealisierten Frau beschworen, da sie die Verbindung zu Heimat, Normalität und Frieden verkörpert. Mara Favoretto beschreibt, wie sich argentinische Rockmusik, die von der Junta im Falkland-Krieg als nationalistisches Propagandainstrument gefördert wird, zum subversiven „rock nacional“ (S. 59) entwickelt. Die Ablehnung englischsprachiger Rockmusik wird zum politischen Bumerang: Trotz Zensur und politischer Einflussnahme machen Musiker wie Luis Alberto Spinetta und Charly García spanischsprachige Rockmusik zu einem komplex kodierten Sprachrohr der Widerständigkeit.

Michael Fischer zeichnet ein Porträt des Volksliedsammlers Max Kuckei als Opportunisten, der sich vom Hurra-Patrioten im Ersten Weltkrieg über den linken Teil der Jugendbewegung zum Nationalsozialisten entwickelt. Fischer dekonstruiert so Kuckeis Versuch, sich 1947 mit der Liedersammlung *Nie wieder Krieg* als Pazifist zu rehabilitieren. Die Sammlung zeigt eine soldatische Liedkultur, die weniger von Kriegsbegeisterung und Patriotismus, als „vom Mädels daheim, vom Essen und blöden Diensttag“ (S. 75) erzählt. Golan Gurs Beitrag über israelische Militärbands („Lehakot Tzvaiyot“) entfaltet eine Mentalitäts- und Sozialgeschichte Israels. Die „Lehakot Tzvaiyot“ entwickeln sich von kleinen Sängerguppen zu professionellen Rockbands mit Erfolgen auf dem zivilen Popmarkt. Die Musik mit osteuropäischen bis arabischen Einflüssen beschwört Zionismus, Nationalismus und *re'ut* (etwa Kameradschaft, Freundschaft) als vereinigende Kraft. In den 1960er Jahren schlugen die Militärmusiker kritische Töne an, verlieren an Bedeutung und sind doch bis heute wertgeschätztes Kulturerbe. Petra Hamer zeichnet

ein von multikultureller Diversität der (Musik-) Kulturen geprägtes Bild der belagerten Stadt Sarajewo zwischen 1992 bis 1995. Sie beschreibt eine blühende Underground-Kultur, martialische Musikvideos zur Mobilisierung der schlecht ausgestatteten Verteidiger und den musikpolitischen Versuch, im Rückgriff auf ottomanische Wurzeln eine neue bosnische Identität aufzubauen. Von der Strukturierung des Alltags, über Entspannung und Propaganda zur Identitätsstiftung im Kampf – Manfred Heidler, ein aktiver Oberstleutnant, erläutert die Funktionen der Musik im deutschen Militär. Aus negativen historischen Erfahrungen heraus versucht die Innere Führung der Bundeswehr heute, musikalische Klassenhierarchien, ein Auseinanderdriften der „Champagnerkultur“ (S. 133) der Offiziere und der Alltagskultur des einfachen Soldaten zu vermeiden. Der Militärmusikdienst zielt auf den „subjektiv-emotionalen Gefühlsbereich des Soldaten“ (S. 144). Wolfgang Jansen beschreibt das „durchgehend positive Verständnis kriegerischer Konfliktaustragung“ (S. 149) in (deutschen) Operetten vom Kaiserreich bis in die NS-Zeit. Exemplarische Beispiele verdeutlichen ein – zumindest bis 1945 – grundsätzliches Einverständnis mit Krieg und Militär, eine Verharmlosung der Gewalt bis zur chauvinistischen Verherrlichung von Grausamkeiten und die Darstellung viriler Militärs als Objekt schwärmerischer bis erotischer Begierde.

Heather Josselyn-Cranson umreißt das Korpus angloamerikanischer Hymnen, Choräle und Kirchenlieder von Pastor-Poeten, Feldkaplanen und Laien im Ersten Weltkrieg. Sie beschreibt das Kirchenlied als wirkungsmächtiges Medium für eine Auseinandersetzung mit dem Krieg in den Gemeinden. Als partizipatorisches Medium spricht es Körper und Geist an. Inhaltlich changieren die Lieder zwischen pazifistischen Appellen, Bewusstmachung der Schrecken des Krieges und einer naiv optimistischen Opfermentalität. Lidia López Gómez zeichnet ein Bild der politischen Vereinnahmung des aufblü-