

medien

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

& zeit

ISSN 0259-7446

€ 4,40

Thema:
**Musik – Kultur
und Widerstand**

**Musik und Widerstand
in der NS-Zeit**

Mikis Theodorakis

**Karajan und
die Musikkritik
der 1960er Jahre**

**Irish Folk und
bulgarische Folklore**

Klangräume

Industrial Folk Songs

Rezensionen

4/2003

Jahrgang 18

medien & zeit

Inhalt

„Mein lustigstes Lied wird ein Trauermarsch sein“ Musik und Widerstand gegen den Nationalsozialismus 4 Primavera Gruber	
Secular and Sacred: Mikis Theodorakis and the Politics of Grec Music 11 Gail Holst-Warhaft	
Kulturwissenschaftliche Zugänge zu Musikkritik(ern) und Herbert von Karajan in den 1960er Jahren 19 Lydia Rathkolb	
Die Dublin-Sofia-Connection Ein Essay 27 Richard Schuberth	
Von der Wachswalze zum Sampling-Gerät Die Geschichte der Tonaufzeichnung und des Sounds 33 Alfred Smudits	
Songs of the Durham Coalfield 45 Gary Miller	
Rezensionen 66	

Impressum

Medieninhaber.

Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung
(AHK)“, A-1180 Wien, Postfach 442
<http://muz.pub.univie.ac.at>
WAP: <http://muz.pub.univie.ac.at/wap/>

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim
„Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“

Vorstand des AHK:

Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann),
a.o. Univ.-Prof. Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.),
Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer),
Mag. Bernd Semrad (Geschäftsführer-Stv.),
Mag. Claudia Spitznagel (Schriftführerin),
Christian Schwarzenegger (Schriftführer-Stv.)
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),
Marion Linger (Kassier-Stv.)

Redaktion:

Carina Sulzer

Lektorat:

Iris Hajicek, Bernd Semrad

Bildredaktion und Layout:

Iris Hajicek

Korrespondenten:

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),
Univ.-Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),
Univ.-Prof. Dr. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho),
Univ.-Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),
Dr. Markus Behmer (München)
Prof. Dr. Rudolf Stöber (Bamberg)

Druck:

Buch- und Offsetdruckerei Fischer,
1010 Wien, Dominikanerbastei 10

Erscheinungsweise:

Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): € 4,40
Doppelheft (exkl. Versand): € 8,80

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 16,—
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 21,80

StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 11,60
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 17,40

Bestellung an:

Medien & Zeit, A-1180 Wien, Postfach 442
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Editorial

„Musik – Kultur und Widerstand“ ist das Thema unseres letzten Heftes im heurigen Jahr, gleichzeitig ist es das erste Mal, dass in *medien & zeit* Musik als kommunikationsgeschichtliches Phänomen reflektiert wird. Während das kulturelle Widerstandspotential der heutigen, zumeist kulturindustriell produzierten populären Musikformen umstritten ist, zeigt der Blick zurück in die Geschichte der populären Musik, dass die musikalischen Artikulationsformen kulturellen Widerstands in der Vergangenheit häufig mit einer politischen Haltung verknüpft waren, und es vereinzelt heute noch sind. Auf der anderen Seite erweist sich aber auch dort, wo das vorgeblich apolitische Musikleben der hegemonialen Kultur im Zentrum der Betrachtung steht, dass eine unterschwellig konnotierte politische Dimension nie ganz auszuschließen ist.

Den Autoren und Autorinnen dieser Ausgabe gemein ist der in die geschichtliche Tiefe reichende Blick auf ihr jeweiliges Sachthema. Musik als essentieller Bestandteil jedes kulturellen Lebens kann, besonders in politisch unruhigen Zeiten, zur Trägerin vielfältiger, und eben auch politischer, Botschaften werden. Obwohl dies in besonderer Form auf Lieder explizit politischen Inhalts zutrifft, können andererseits auch gänzlich apolitische musikalische Werke im entsprechenden Kontext zum Synonym einer Widerstandshaltung werden.

Dies belegt etwa der Beitrag von Primavera Gruber über Musik und Widerstand gegen den Nationalsozialismus (*Mein lustigstes Lied wird ein Trauermarsch sein*). Als Leiterin des Orpheus Trust, der für die Bewahrung des kulturellen Erbes der im „Dritten Reich“ verfolgten Musiker und Künstler eintritt, differenziert Primavera Gruber zwischen dem aktiven, organisierten Widerstand durch Musikschaffende und den musikalischen Formen des Widerstands. Wobei zu betonen ist, dass sich dieser in den Jahren des Faschismus sehr von späteren Formen – etwa in der amerikanischen Protestkultur der 1960er Jahre – unterschied.

Mikis Theodorakis ist ein Musikschaffender, dessen musikalisches Wirken stets in engem Zusammenhang mit seinen politischen Überzeugungen zu sehen ist, der aber auch in hohem Maß geprägt ist vom kulturgeschichtlichen Erbe seiner griechischen Heimat, wo er inzwischen selbst zu einer Art kulturellen Ikone wurde. Zu diesem Rang, den Mikis Theodorakis heute im Kulturleben Griechenlands einnimmt, hat sein unermüdliches politisches Engagement und seine Rolle als prominenter, gleichwohl politisch verfolgter Liedermacher während der Jahre der Diktatur in den 1970er Jahren wesentlich beigetragen. Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Musikerin Gail Holst-Warhaft, die das „Phänomen Theodorakis“ in diesem Heft vorstellt und schon mehrmals mit Theodorakis auf der Bühne stand, gilt als hervorragende Übersetzerin antiker und moderner griechischer Literatur und als Expertin für griechische Volksmusik.

Mit Herbert von Karajan und seinem Bild in der Musikkritik der 1960er Jahre hat sich Lydia Rathkolb, die selbst Sängerin ist, in ihrer Dissertation auseinandergesetzt. Wiederum begegnen wir in ihrem Beitrag einer Ikone des Kulturlebens, allerdings steht das musikalische Schaffen hier in keinem Zusammenhang mit politischem Widerstand, sondern verweist auf die von den herrschenden Klassen ausstrahlende kulturelle Hegemonialmacht.

Ebenso eine, man könnte sagen, kulturalistische Perspektive nimmt der Musikjournalist Richard Schuberth ein. In seinem Beitrag werden die musikalischen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen der irischen Volksmusik und jener Bulgariens bzw. des Balkans keineswegs abstrakt, sondern durchaus personenbezogen reflektiert. Anhand Schuberths Ausführungen lassen sich musikalische Entwicklungen als unaufhörlicher Prozess des Austauschs und der Hybridisierung begreifen, vorangetrieben von der innovativen Kraft einzelner Protagonisten. Dabei erweist sich, dass musikalische Innovationen im Zuge ihrer Ver-

breitung relativ rasch in den vorhandenen Kanon der Tradition münden. Welche Innovationen sich dauerhaft etablieren können, hängt wiederum von einer Vielzahl von Faktoren ab, die der Sphäre musikalischen Schaffens vorgelagert sind.

Hierzu zählt etwa generell der Stand der technologischen Entwicklung. In der Tat hat in den vergangenen hundert Jahren wenig die populäre Musik so sehr verändert wie die enormen Veränderungen auf dem Gebiet der Technik. Der Bedeutung technologischer Innovationen in der Geschichte des Musiklebens im 20. Jahrhundert trägt der Musiksoziologe und Medientheoretiker Alfred Smudits in *Von der Wachswalze zum Sampling-Gerät* Rechnung. Er bezeichnet die Umwälzungen, die im Zuge des vergangenen Jahrhunderts das Musikleben umgeformt haben, zutreffend als elektronische Mediamorphose, die zu völlig neuen Klangerlebnissen führte. Auf der nächst höheren Ebene der Entwicklung erweitert die digitale Mediamorphose die musikalische Binnenarchitektur der Klangräume mit einer Vielzahl neuer Möglichkeiten.

Die elektronische Mediamorphose führte zur Verbreitung gänzlich neuer Formen populärer Musik, die nicht mehr originär „aus dem Volk“ kommen, sondern als kulturindustriell gefertigte Ware konzipiert sind. Dieser Prozess ist nicht zuletzt auch durch Trennungsmechanismen gekennzeichnet, die im Ensemble auf die der Moderne inhärenten Entfremdungstendenzen verweisen.

Bereits die verschriftete Notenkultur ermöglichte bzw. erleichterte die Trennung von Komponist und Werk. Mit der elektronischen Mediamorphose kam es zu einer sowohl räumlichen als auch zeitlichen Trennung zwischen Darbietung und Rezeption. Populäre Musikformen vor der elektronischen Mediamorphose zeichneten sich nicht nur durch eine räumliche und zeitliche, sondern auch und gerade durch eine soziale Nähe zwischen Musikschaftern und Rezipienten aus. Mit dem Aufschwung der industriell gefertigten populären Musik – von der Art, wie sie uns aus

zahllosen Radiosendern entgegenschallt – kam es auch zu einer sozialen Trennung zwischen den Urhebern populärer Musik und ihren Rezipienten.

Vor der Verbreitung der Massenmedien hatte populäre Musik volkstümlichen Charakter. Ihre Urheber waren häufig keine professionellen Komponisten, sondern Autodidakten, die derselben sozialen Schicht zugehörten wie jene, die ihre Musik zu hören bekamen. Zwar fanden mit der massenhaften Vervielfältigung von Notenblättern auch die Werke der sogenannten E-Musik in weiten Bevölkerungskreisen Verbreitung, daneben existierte jedoch auch ein reicher Fundus an populären Musikformen, die ihren Ursprung nicht im Bürgertum hatten. Von diesen sind besonders die Arbeiterlieder hervorzuheben, die historisch auf eine lange Tradition zurückblicken.

Gary Miller beschreibt sehr anschaulich in seinen *Songs of the Durham Coalfield* die Arbeitskämpfe und den politischen Widerstand der Bergbauarbeiter in seiner Heimat, dem Nordosten Englands.

Die traditionsreichen *industrial folk songs* bewahren in den Kohlegebieten das kollektive Gedächtnis der Region und erinnern an das kulturelle und politische Leben in den Bergbau-Siedlungen, an so manches Grubenunglück und bitter ausgefochtenen Streik. Sie sprechen aber auch von einer starken Bewusstseinsbildung auf Seiten der Arbeiterklasse und repräsentieren auf ihre Weise eine Oral History, die tatsächlich originär „von unten“ kommt (und damit frei ist von akademischen Deformationen).

Gary Miller ist selbst Sänger der britischen „Whisky Priests“, die sich im langjährigen Verlauf ihres Bestehens die Bewahrung der Tradition der Arbeiterlieder zu ihrer Aufgabe machten, dadurch bekommt das Thema „Musik und Widerstand“ in seinem eher autobiographisch gehaltenen Beitrag eine sehr persönliche Note.

CARINA SULZER

„Mein lustigstes Lied wird ein Trauermarsch sein“

Musik und Widerstand gegen den Nationalsozialismus

Primavera Gruber

*Denn stets wenn am Klavier ich komponier in Moll und Dur
Trauem ich von einem Thema nur:
Mein lustigstes Lied wird ein Trauermarsch sein
Fuer den A-A-Adolf Schickelgruber
Auf dem Brumm-Bass und auch auf der Tuba
Spielt man – hin, hin ist der Schickelgruber.¹*

Jimmy Berg / Fritz Spielmann, New York

Musik ist eine Sache für Träumer, Tänzer und Gaukler.

Musik ist eine zu differenzierte Sprache für politische Zwecke.

Musik ist zu laut.

Musik ist zu leise.

Musik und Widerstand: Ein Begriffspaar, das auf den ersten Blick nach „zwei Paar Schuh“ aussieht und auf den zweiten Blick auf ganz bestimmte Erscheinungsformen beschränkt scheint – Arbeiterchöre, Agitprop, das politische Kabarett. Erst bei näherer Betrachtung erschließt sich ein ergiebigeres Feld, das aber noch reichlich unerforscht ist. Auf Vollständigkeit muss an dieser Stelle verzichtet werden, wohl aber können Umrisse skizziert und einige wichtige Aspekte, die bis heute nicht genug berücksichtigt scheinen, erwähnt werden.²

Widerstand gegen das NS-Regime, also jeder Akt aktiver Bekämpfung des Systems und seines Führers Adolf Hitler, von der Herstellung und dem Kleben regimefeindlicher Plakate bis zum versuchten Attentat und Staatsstreich, war von 1933 bis 1945 die Sache relativ kleiner und in der Bevölkerung weitgehend isolierter Gruppen, die sich auch dann nicht zu einer „Widerstandsbewegung“ entwickelten, wenn einzelne Kreise in Verbindung traten und zu Kooperation fanden.³

Sollte es also im musikalischen Umfeld anders gewesen sein, gerade dort, wo nach landläufigem Cliché apolitische, abgehobene Träumer oder in Schönklang schwelgende Kammervirtuosen am Werk sind?

Und noch dazu in Österreich, wo vordergründig das Harmoniestreben regiert, das Musikleben gleichzeitig wie nirgendwo sonst von Intrigen und Revierkämpfen geprägt war und ist? Wo die erfolgreiche Absolvierung der „Hohen Schule des Opportunismus“ dem Stellenwert offizieller Diplome um nichts nachsteht?

Eine erste Suche in der Datenbank des Orpheus Trust zum Widerstand von Musikschaaffenden ergab überraschende Zeugnisse von Mut und Zivilcourage, die solche Vorurteile zu widerlegen scheinen. Viele Musikschaaffende haben nicht nur das wichtigste Werkzeug eines Musikers, ihre Hände, sondern auch ihre Existenz aufs Spiel gesetzt. Unter dem Suchkriterium „Widerstand“ findet sich eine sehr beachtliche Zahl von Komponisten, Dirigenten, Musikern und Musikverlegern. Dabei erfasst dieses Suchkriterium weder die „leisen“ Formen des Widerstands, wie den Rückzug in die innere Emigration und das – teilweise – Verstummen, noch den „Rettungswiderstand“ oder die vielfältigen Widerstandsformen der KZ-Häftlinge.

¹ Aus einem Textbuch Fritz Spielmanns mit deutsch-englischen Songtexten aus dem New Yorker Exil, Typoskript, o.J., Nachlass Fritz Spielmann, Orpheus Trust.

² Ein wichtiges Hilfsmittel bei diesem ersten Unterfangen bildet die Datenbank des Orpheus Trust. Die Personendatenbank des Orpheus Trust umfasst heute 4560 Namen von vom NS-Regime verfolgten

Musikschaaffenden, die darauf aufbauende Datenbank des „Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung“ (FFW)-Forschungsprojekts „Verfolgte Musik“ mittlerweile 5024.

³ Hermann Graml: *Widerstand*. In: Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß (Hg.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. 3. Auflage München 1998, 309.



Abb. 1: Die Lagerkapelle „Le Milles“ 1944 in Frankreich. © Paul Philipp

Music! Music was life!⁴ – Widerstand gegen den Vernichtungswillen

Nathan Eck zitiert in *Zum Kampf auf Leben und Tod! Vom Widerstand der Juden*⁵ eine Definition von Henri Michel: „Widerstand ist in erster Linie ein patriotischer Kampf zur Befreiung des Landes. Gleichzeitig bedeutet Widerstand das Erkämpfen von Menschenwürde und Freiheit unter einem totalitären System.“ Arno Lustiger selbst schreibt: „Neben dem bewaffneten Widerstand, der nur in den seltensten Fällen möglich war, wurde von zahlreichen Juden (im KZ, Anm. der Verfasserin) ständig ziviler, passiver und geistiger Widerstand geleistet. Jeder Überlebende ist Zeuge dieses Widerstands, denn wäre es nach den Nazis gegangen, hätte kein Jude den Krieg überlebt.“ Israel Gutman führt dazu weiter aus: „Die Widerstandsbewegungen in den Konzentrationslagern suchten in erster Linie nach Wegen, das Überleben zu sichern, ein menschliches Dasein zu führen, sich gegenseitig zu helfen [...]“⁶

Am 23. Oktober 1943 wurde der SS-Unterscharführer Josef Schillinger vor der Gaskammer des Krematoriums II in Auschwitz-Birkenau mit seiner eigenen Pistole erschossen – von einer aus Warschau stammenden jungen Tänzerin, die ihr Schicksal erkannte und nicht ohne Gegenwehr sterben wollte. Der sich entwickelnde Widerstand der Opfer brach schnell im Maschinengewehrfeuer der SS zusammen, am nächsten Tag wurden bei einer „Vergeltungsaktion“ weitere 13 Inhaftierte erschossen.⁷

Der beispiellose Mut einer fragilen Tänzerin, deren Name uns unbekannt ist, steht für andere bewaffnete Widerstandshandlungen, in denen der Beruf der Protagonisten und Protagonistinnen uns – noch? – nicht bekannt ist.

Eine andere, „leisere“ Form des Widerstands von Musikschaffenden im Konzentrationslager ist mittlerweile wesentlich genauer dokumentiert, auch wenn hier noch viele der Akteure nicht namentlich bekannt sind.

Im KZ Theresienstadt, wo die betrügerische Struktur eines sogenannten „Ghettos“ und „Vor-

⁴ Grete Hofmeister, heute Greta Klingsberg, Theresienstadt- und Auschwitzüberlebende, zitiert in: Joza Karas: *Music in Terezin 1941-1945*. Stuyvesant, NY 1998.

⁵ Arno Lustiger: *Zum Kampf auf Leben und Tod. Vom*

Widerstand der Juden 1933-1945. München 1997, 35.

⁶ Ebd., 18 und 33.

⁷ *tachles*, Nr. 42, 17. Oktober 2003, 23.

zeigelagers“ besonders intensive Aktivitäten der jüdischen Selbstverwaltung auf allen Gebieten ermöglichte, hat sich rückblickend ein so hochkalibriges Musikleben abgespielt, dass bei der Wiederentdeckung der Komponisten und Musiker, die in dieses Lager deportiert wurden, fast übersehen wird, dass die musikalischen Aktivitäten auch dem Erhalt der Menschenwürde und des Überlebenswillens dienten und somit auch individuellen bzw. organisierten Widerstand darstellten. Die Pianistin Edith Kraus konnte sich vor der Weiterdeportation ins KZ Auschwitz mit einem Klavierrecital retten, aber die Musik hat ihr im Lageralltag noch weit mehr bedeutet. Sie sagt dazu:

*Es war eine große Hilfe, daß ich spielen konnte. Bestimmt. [...] Ich hatte eine Stunde, und später dann sogar zwei, wo ich in Ruhe üben konnte, und das war für mich eine Insel [...] glücklich ist übertrieben, aber ruhig. [...] Ich habe mich nie erniedrigt gefühlt. Ich habe eher das Gefühl gehabt, daß sich die Deutschen erniedrigen.**

Greta Klingsberg, die als Vierzehnjährige in Theresienstadt die Hauptrolle in Hans Krasas Kinderoper „Brundibar“ spielte, bezeichnet ihre Mitwirkung an der Oper als „ein Stück Normalität, das wir (Kinder, Anm. der Verf.) ja sonst nicht mehr hatten. Es gab Hund und Katz und Schuh und Sachen, die es schon lange nicht mehr gab.[...] Und natürlich haben wir gewußt, was wir mit dem *Libera me* in Verdis Requiem singen.“⁹

Widerstand im Konzentrationslager hat sich nicht auf Widerstand von Juden beschränkt, denn noch waren die Akteure der musikalischen Aktivitäten zu einem großen Teil Juden, wie es der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik entsprach.

Nicht nur in Theresienstadt, auch in den anderen Konzentrationslagern gab es Kabarett und Kleinkunst; Chansons und Lieder wurden in den Durchgangslagern und „Ghettos“, in Auschwitz, Buchenwald, Sachsenhausen, Mauthausen und Treblinka geschrieben und gesungen. Kantor

Baruch (Bernhard) Taube meint in einem Interview, er hätte Auschwitz überlebt, weil er das Glück hatte, mit seiner schönen Stimme Hauptscharführer Moll so zu beeindrucken, dass er in den „Küchendienst“ kam. *Dein ist mein ganzes Herz* rettete ihm das Leben, das Wolgalied aus dem „Zarewitsch“: „Hast du dort oben vergessen auf mich. [...] Du hast dort oben viel Engel bei Dir, schick doch auch einen zu mir!“ war ihm ein Gebet.¹⁰ Der Buchenwald-Marsch (Musik Hermann Leopoldi, Text Fritz Beda-Löhner) und das Dachau-Lied (Text Jura Soyfer; Musik Herbert Zipper, später auch vertont von Marcel Rubin) gehören wohl zu den bekanntesten Lagerliedern – ihre Komponisten kamen noch rechtzeitig frei und konnten sich ins Exil flüchten, aber die Texte, die unter den unverfänglichen Worten eine zweite Ebene der Auflehnung einfließen ließen, haben nicht überlebt.

Keineswegs darf daraus aber der Schluss gezogen werden, MusikerInnen hätten größere Überlebenschancen gehabt: Die große Zahl der von den Nationalsozialisten in Konzentrationslagern ermordeten Musikschaffenden spricht eindeutig dagegen.

Musikalischer Widerstand und Widerstand von Musikschaffenden

Zu den leisen Formen des Widerstands gehören auch die lange unbekannt gebliebenen individuellen Akte von Mut und Zivilcourage, wie sie z.B. die Komponisten Gottfried von Einem oder Robert Stolz gesetzt haben. Gottfried von Einem, indem er den Dirigenten des Berliner Barockorchesters, Konrad Latte, mit falschen Papieren und Lebensmittelkarten das Leben rettete,¹¹ Robert Stolz mit seiner mutigen Fluchthilfe¹² und der großzügigen finanziellen Unterstützung vieler Exilanten. Stille Helden wie der Schönberg-Schüler Erwin Ratz, der den ganzen Krieg hindurch zahllose gefährdete Künstler mit dem Brot aus der Bäckerei seines Vaters am Leben hielt und u.a. dem Musiktheoretiker Josef Polnauer zu einer Untertauchadresse verhalf, wie auch der Komponist und Theaterkapellmeister

* Oral history-Interview Primavera Gruber mit Edith Kraus. Jerusalem 22.11.1998, Archiv Orpheus Trust.

⁹ Oral history-Interview Primavera Gruber mit Greta Klingsberg. Jerusalem 16.11.1998, Archiv Orpheus Trust.

¹⁰ Oral history-Interview Primavera Gruber mit Baruch Taube. Jerusalem 12.11.1998, Archiv Orpheus Trust.

¹¹ Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.): *Österreichische Musiker im Exil – Kolloquium 1988*. Kassel, Basel, London 1990, sowie mündliche Mitteilung von Dr. Albrecht Dümmling.

¹² Aram Bakshian jr.: *Die ganze Welt ist himmelblau. Robert und Einzi Stolz erzählen*. Bergisch Gladbach 1986.

Alexander Steinbrecher, der den Dichter Peter Hammerschlag¹³ als U-Boot bei sich versteckte, sind noch viel zu wenig bekannt. Zum Stichwort „Rettungswiderstand“ gehören auch die Bemühungen der Geiger Emil Hauser und Bronislaw Hubermann, die mit der Gründung des *Palestine Orchestra* – dem späteren *Israel Philharmonic Orchestra* – und des *Palestine Conservatoire* in Jerusalem Musiker und Musikstudenten aus dem vom Nationalsozialismus bedrohten Mitteleuropa herausholen konnten.

Der leitende Mitarbeiter der Universal Edition, Alfred Schlee, schützte das Notenmaterial verfemter Komponisten im Versteck vor der Zerstörung.

Ein wahres „Schelmenstück“ lieferte die jüdische Akkordeonistin Marietta Roth, die, selbst durch ihren nicht-jüdischen Mann Kurt Mackh geschützt, im Keller unter ihrer „Marietta-Bar“ zwei jüdischen Familien im Versteck überleben half, während sich im Lokal darüber die „Goldfasane“ amüsierten.¹⁴

Leichter dem Begriff „Widerstand“ zuzuordnen und daher bekannter sind die Aktivitäten jener Musikschafter, die teilweise bereits vor der Machtübernahme Hitlers bzw. im österreichischen „Ständestaat“ politisch engagiert waren. Dabei muss zwischen musikalischen Formen des Widerstands und der Teilnahme am aktiven, organisierten Widerstand durch Musikschafter unterschieden werden.

Im Begleitbuch zur Rekonstruktion der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ vom Jahr 1938¹⁵ befasst sich Albrecht Dümmling im Kapitel „Musikalischer Widerstand“ mit der Musik des antifaschistischen Widerstands und seinen Exponenten Karl Amadeus Hartmann, Hermann Scherchen, Wladimir Vogel, Hanns Eisler, Paul Dessau, Theodor Adorno, Ernst Busch und Lotte Lenya. Er beleuchtet an Hand von Kompositionen aus den einzelnen Phasen des nationalsozialistischen Regimes und des 2. Weltkriegs nicht nur die individuellen stilistischen Ausprägungen, sondern auch die unterschiedlichen Ziele, die sich Musiker in ihrer musikalischen Sprache im Lauf der Zeit setzten.

In der Datenbank des Orpheus Trust finden sich auch die Komponisten, Interpreten und Dirigenten Erwin Schulhoff, Paul Arma, Hans Hauska, Max Deutsch, Georg Knepler oder der junge



Abb. 2: Hermann Leopoldi im New Yorker Exil.
© Ronald Leopoldi

Erwin Weiss, die bereits früh die Gefahren des Nationalsozialismus erkannten und ihre musikalischen Aktivitäten in den Dienst ihrer Überzeugung stellten. Erwin Weiss, bereits 1933 mit den „Roten Spielern“ kurzfristig verhaftet, leitete noch bis 1938 als Dirigent den Arbeitersängerbund Favoriten, konnte dann aber noch rechtzeitig ins Exil fliehen.

Wo Chorproben allerdings zur Tarnung illegaler sozialistischer Versammlungen dienten, bekommt der Ausdruck „musikalischer Widerstand“ einen unbeabsichtigt humoristischen Beigeschmack, wie im folgenden Bericht:

Unsere Führer hatten sich die Erlaubnis zur Benützung des Saals mit der Behauptung erschlichen, es handle sich um eine Chorprobe. Sie sagten, wenn die Polizei komme, müssten wir sofort Beethovens Ode an die Freude anstimmen. Die übten wir also. Ich sage Ihnen, was wir da an Tönen hervorbrachten, war unbeschreiblich. Ich biss mir auf die Lippen, auf die Fingerknöchel; ich hätte fast mein Notenblatt aufgegessen, aber

¹³ Bittere Fußnote: Peter Hammerschlag wurde beim Zigarettenkaufen verhaftet, deportiert und im Konzentrationslager ermordet.

¹⁴ Gerhard Bronner: *Autobiographie*. In Vorbereitung, Archiv

Orpheus Trust.

¹⁵ Albrecht Dümmling und Peter Girth: *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar*. 3. erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993.

*nichts konnte verhindern, dass ich – wie alle anderen – in hysterisches Lachen ausbrach.*¹⁶

Auch wenn der sogenannte „Jüdische Humor“ eine Waffe war, welche auch die Nazis zu Recht fürchteten, weshalb seine Protagonisten auf den vordersten Plätzen ihrer Fahndungslisten standen,¹⁷ so waren doch dem politischen Einfluss dieser Waffe deutliche Grenzen gesetzt. Natürlich: Jura Soyfer und Jimmy Berg waren die Stars des ABC, Oskar Teller und Walter Schlesinger hatten Erfolg mit ihrem „Jüdisch-Politischen Kabarett“. Die Kleinkunstabühnen boten auch jungen, politisch engagierten Komponisten wie Hans Holewa und Kurt List Arbeits- und Veranstaltungsmöglichkeiten, aber wirkliche Breitenwirksamkeit konnten sie mit ihren finanziell beschränkten Mitteln natürlich nicht erreichen. Dem Bedürfnis des Wiener Publikums nach leichter Kost kamen viel eher die Schlager, Film- und Operettenkomponisten, die nach 1933 aus Berlin geflohen waren und Wien als (Zwischen-) Exil wählten, entgegen. Die Revuetheater, Kleinkunstabühnen, Bars und Nachtlokale, die nach der ersten Flüchtlingswelle eine erlesene Schar von früheren Berliner Stars auf die Bühne bringen konnten, bildeten aber kaum eine Inspirationsquelle oder ein Reservoir für den Widerstand: Das Publikum lachte sich für einen Abend die Sorgen weg.

In dieser Zeit feierte auch der Komponist, Pianist und Entertainer Fritz Spielmann seine ersten großen Erfolge – abgesehen von einem leicht sozialkritischen Touch in den „Schinkenfleckerln“ und dem „Mäderl aus Mödling, Bursch aus St. Veit“ finden sich kaum politische Inhalte in seinen Songs.

Nach dem sog. „Anschluss“ bildeten sich ziemlich bald Widerstandsgruppen in Österreich, so in Graz im Umfeld der Grazer Oper, wo sich der ehemalige Musikstudent, der spätere Kurzzeit-Sänger Alfred Gerstl, beteiligte.¹⁸

In der vom Klosterneuburger Chorherrn Roman Karl Scholz geleiteten „Österreichischen Freiheitsbewegung“ (ÖFB)¹⁹ waren mindestens drei Musikschaffende aktiv: der Komponist und Burgtheater-Musiker Friedrich Wildgans, die Pia-

nistin Luise Kanitz-Lebensaft²⁰ und der Musikologe und Musikschriftsteller Eberhard Würzl. Verraten durch einen von der Gestapo eingeschleusten Spitzel, den Burgschauspieler Otto Hartmann, war Eberhard Würzl sechs Wochen in Haft, danach wurde er „zur Bewährung“ an die Front geschickt. Friedrich Wildgans verbrachte 15 Monate, Luise Kanitz-Lebensaft sogar fünf Jahre in Haft – nach der Befreiung war an eine pianistische Karriere nicht mehr zu denken. Luise Kanitz' Ehemann, der Inhaber der Wiener Konzertdirektion „Elite“ Ernst Kanitz, konnte 1938 noch ins Exil nach Frankreich entkommen. 1942 wurde er allerdings verhaftet und über Drancy nach Auschwitz deportiert, wo er ermordet wurde.

Der Pianist Erik Werba wurde wegen Geheimbündelei und Aufwiegelung in Haft genommen (Grund war ein Entschuldigungsschreiben an die Teilnehmer einer „Weihnachtskneipe“ seiner Verbindung). Kaplan Raimund Weissensteiner, Professor an der Abteilung für Kirchenmusik der Wiener Musikakademie, wurde wegen „Wehrkraftzersetzung und Feindbegünstigung“ angeklagt – er hatte öffentlich geäußert, dass sich der Nationalsozialismus mit dem Katholizismus nicht vereinbaren lasse. Seine Anstellung an der Wiener Staatsakademie wurde annulliert, seine Kompositionen durften weder gedruckt noch aufgeführt werden – er selbst, „der sportliche Kaplan“ wie Eberhard Würzl schreibt, konnte aber während eines Gefangenentransports flüchten und sich in die Freiheit retten.

Widerstand im Exil

Nach der Machtübernahme Hitlers in Deutschland waren es die Spanienkämpfer, die sich als erste dem bewaffneten Kampf gegen den Faschismus stellten. Darunter befanden sich auch 6000-7000 jüdische Freiwillige aus allen Teilen der Welt. In der „Gruppe Thälmann“ stellten Juden die Mehrheit.²¹ Paul Dessau schrieb das berühmte Massenlied „Die Thälmannkolonne“ und auch Hans Hauska, Pianist beim „Roten Sprachrohr“ und der „Kolonne Links“, komponierte ein „Thälmann-Lied“. Unter den im *Lexi-*

¹⁶ Edith Hahn Beer: *Ich ging durchs Feuer und brannte nicht*. München 2002, 50.

¹⁷ Marcus G. Patka, Regina Thumser: *Kabarett im Exil – Einleitung*. In: *Zwischenwelt*, 20. Jg., Nr. 1 Mai 2003.

¹⁸ Helene Maimann: *Ich bin ein Makkabäer*. In: *Nu*, Ausgabe

13. September 2003.

¹⁹ Eberhard Würzl, *Anpassung und Widerstand*

²⁰ Elisabeth Lebensaft: *Biographie Luise Kanitz – Lebensaft*. Datenbank BiografiA.

²¹ Lustiger: *Kampf auf Leben und Tod*, 524.

kon der *Spanienkämpfer*²² aufgelisteten knapp 1400 Biografien finden sich auch einige Musiker, darunter die Klavierlehrerin Henriette Wallis-Kleinmann, Kapellmeister Leopold Stockinger (1944 in Brandenburg hingerichtet) und der Musiker Johann Schmauz. Schmauz überlebte zahllose Lager und kehrte nach der Befreiung nach Wien zurück.

Einige von ihnen flohen 1939 nach Frankreich, wo sie 1941 in Internierungslagern inhaftiert wurden und auf Musikschaffende trafen, die aus Österreich nach Frankreich ins Exil gegangen waren und das Land nicht rechtzeitig hatten verlassen können. Auch in diesen Internierungslagern waren Musik, Tanzaufführungen und Kabarett Teil eines Programmes der „Selbsterhaltung“ – am bekanntesten wohl die Revue von Karl Farkas „Meslay lacht wieder“ für das Internierungslager Meslay-du-Maine, in dem u.a. auch Leon Askin und der Komponist Marcel Rubin inhaftiert waren. Leonhard Märker komponierte ein Lagerlied für das Internierungslager Gurs. Karl Farkas, Leon Askin und er kamen noch rechtzeitig frei und fanden in den USA ein sicheres Aufnahmeland – für viele waren die französischen Internierungslager jedoch eine Zwischenstation auf dem Weg in die NS-Konzentrationslager.

In Frankreich war der Anteil der Juden an der Résistance sehr hoch, so der Résistance-Historiker Henri Michel²³. In der Orpheus-Datenbank finden sich nicht nur der jüngste Sohn der berühmten Musikerfamilie Frank Morini aus Wien,²⁴ sondern auch die Komponisten Max Deutsch, Paul Arma, Joseph Kosma, Marcel Rubin, der Operettendirektor Adolphe Sibert und die Pianistin Tosca Marmor als Widerstandskämpfer in Frankreich.²⁵

Auch das Exil in Großbritannien brachte für die glücklich dem NS-Terror Entflohenen eine Internierung mit sich – mit Ausnahme der nach Australien und Kanada Verschifften war es von relativ kurzer Dauer. Wenn auch in keiner Weise vergleichbar mit den Konzentrationslagern der

Nationalsozialisten, bedeutete die Internierung doch einen großen psychologischen Druck: das Gefühl, gerade eben der Gefahr entkommen zu sein, wurde durch die Freiheitseinschränkung in der erhofften „Neuen Heimat“ auf eine harte Probe gestellt. Auch in den britischen Internierungslagern wurde das Lagerleben durch Musik, Theater und Kabarett erträglicher gemacht, versuchten die Internierten sich mit Musikdarbietungen gegenseitig psychisch aufzurichten. Drei der vier Musiker des berühmten „Amadeus Quartetts“ lernten sich im Internierungslager kennen.

Nach der Machtübernahme Hitlers waren es die Spanienkämpfer, die sich als erste dem bewaffneten Kampf gegen den Faschismus stellten.

Vermittelt wurde dieser Kontakt durch den ebenfalls inhaftierten, nicht-jüdischen Pianisten Ferdinand Rauter aus Klagenfurt, der nicht in die NS-

„verseuchte“ Heimat zurückkehren wollte und später als inoffizieller Impresario wesentlich zum Durchbruch des „Amadeus Quartetts“ beigetragen hat.

Nach der Entlassung aus den Internierungslagern meldeten sich einige Exilanten zur British Army, so auch der Komponist und Texter Viktor Altmann.

Manche der geflohenen Musikschaffenden arbeiteten in der Kriegsindustrie; Erwin Weiss zog diese Tätigkeit sogar der Mitwirkung im Salonorchester von Isy Geiger vor, was wohl auch als Akt „musikalischen Widerstands der anderen Art“ gewertet werden kann. Daneben war er als Chorleiter des „Young Austria Choir“ im Austrian Centre aktiv. Der Pianist, Dirigent, Komponist und Musikologe Georg Knepler übernahm als Kultursekretär des Londoner Austrian Centre die Programmgestaltung für dessen Kulturveranstaltungen,²⁶ Joseph Horowitz hielt Musikvorträge für die britischen Truppen, Martin Miller, Hans Heimler und andere wirkten im „deutschen Dienst“ der BBC mit.

Für die in die USA Geflohenen gab es keine Internierung, aber auch dort waren die Straßen nicht mit Gold gepflastert, das Leben aber voller

²² Hans Landauer, in Zusammenarbeit mit Erich Hackl: *Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer 1936-1939*. Wien 2003.

²³ Laistiger: *Kampf auf Leben und Tod*, 446.

²⁴ Oral history-Interview Primavera Gruber mit Frank Morini, 5.6. 2003, Archiv Orpheus Trust.

²⁵ Die meisten Informationen dazu stammen aus dem

Forschungsschwerpunkt *Frankreich als Exil- und Durchgangsland* von Winfried Schneider für den Orpheus Trust.

²⁶ Gerhard Scheit: „...bestünde Lieb' und Bruderbund“ – Georg Knepler zum Gedächtnis. Ein Nachruf. „Also Raunzen können die Engländer überhaupt nicht“. Beides in: *Zwischenwelt*, 19. Jg. Nr. 4, Februar 2003.

Tücken und Einschränkungen. „Whispering Disease“ Greta Keller, die in einem früheren Zeitungsinterview wohl aus Vorsicht noch gesagt hatte: „Eine Künstlerin soll sich nicht mit Politik beschäftigen“, machte um 1943 Aufnahmen für das „Office of War Information Service (OIS)“, und so konnte man ihre Lieder bisweilen in amerikanischen Propagandasendungen für deutsche Frontsoldaten hören.²⁷

Auch die Schauspielerinnen und Chansonnières Ellen Schwanneke und der Sänger, Schauspieler und Regisseur Jens H. Friedrich waren als ständige Mitarbeiter beim OIS beschäftigt. Oscar Teller, Fritz/Fred Spielmann, Jimmy Berg, Hermann Leopoldi und die vielen anderen Stars der Kleinkunst, Operette und Wiener Musik taten in ihren Auftritten das ihre, um die Moral der österreichischen „refugees“ zu stärken und sie die Sorgen des harten Alltags für einen Moment vergessen zu lassen. Den Flüchtlingen, die ihre Heimat verloren hatten und um das Schicksal der zurückgebliebenen Angehörigen bangten, manchmal ein Lächeln gegeben zu haben, mag durchaus zu den „leisen“ Formen des Widerstandes gerechnet werden.

Unter den Exilanten mit musikalischem Hintergrund, die in der US-Army kämpften, finden sich in der Datenbank des Orpheus Trust u.a. Marcel Prawy, Georg Robert, Henry Holt, Walter Engel, Ernest Schön, Georg Kreisler, Hans Hartschek, Felix Galimir, Hans Tischler und Leon Askin. Der Verleger Thomas Sessler, der sich bereits früh

am Widerstand beteiligt hatte, schloß sich nach der Befreiung Frankreichs in Paris als Kulturoffizier der US-Army an.²⁸

Der musikalische Autodidakt Gerhard Bronner sorgte in dieser Zeit als Bandleader für die Moral der britischen Truppen in Palästina, der Komponist Roman Haubenstock-Ramati war als Soldat mit der polnischen „Anders' Army“ nach Palästina gekommen. Der Sänger Josef/Pepi Pelled, der damalige Geiger, spätere Fagottist und Chorleiter Eli Gefen (eine Kriegsverletzung an der Hand machte ihm das Geige-Spielen unmöglich) und der Musikpädagoge Israel Hadar schlossen sich der jüdischen Brigade der British Army an.

Musiker sind nicht immer martialische Gestalten, aber überall auf der Welt, wo sie als Exilanten zusammentrafen, versuchten sie auf unterschiedlichste Weise – oft unter Überwindung der früheren ideologischen Schranken – einen Beitrag zum Kampf gegen das NS-Regime und für die Menschenwürde zu leisten.

Viele konnten nach 1945 ihre musikalische Karriere fortsetzen, aber für andere haben Kriegsverletzungen und Haft den Berufswünschen und -wegen in der Musik ein Ende gesetzt. Viele haben nicht überlebt.

Ihnen soll dieser Beitrag ein kleines Requiem sein – kein „lustiger Trauermarsch“, sondern ein Klagelied, getragen von großem Respekt.

Primavera GRUBER (1951)

Studium der Niederlandistik in Leiden (NL) und der Rechtswissenschaft in Wien. 1989 Vereinsgründung und Management des Ensemble für zeitgenössische Musik „Klangforum Wien“, 1996 Gründung und seither Leitung des „Orpheus Trust – Verein zur Erforschung und Veröffentlichung vertriebener und vergessener Kunst“, der 2003 mit dem Renner-Preis ausgezeichnet wurde.

1999 Friedrich Torberg – Medaille der IKG für das Musikprogramm beim Projekt „Verlorene Nachbarschaft“. Seit Juli 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim FFW-Forschungsprojekt ‚Verfolgte Musik‘. Gemeinsam mit Elena Fitzthum (Hg.): *Give them Music. Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl*, Wien 2003.

²⁷ Alan Larcu: *Whispering Disease: Das Flüstern der Elektronen*. In: CD-booklet *Greta Keller. Mein Herz habe ich gefragt, da hat es leise „ja“ gesagt ...* Bear Family Records

BCD 16037 AR.

²⁸ Eigenhändiger Lebenslauf Thomas Sesslers, mit Dank an Ulrich Schulenburg.

Secular and Sacred: Mikis Theodorakis and the Politics of Greek Music

Gail Holst-Warhaft

Mikis Theodorakis became an international celebrity during the Greek dictatorship of 1967-74. Before then he was already a famous composer and political figure in his own country, and known beyond its borders for his film scores, particularly the score of *Zorba the Greek*. His years of fighting with EAM/ELAS, the Left-wing Greek resistance organization, and of his imprisonment and torture during and after the Civil War had made Theodorakis a political hero to many on the Left in Greece. Having not only survived the notorious prison islands of Ikaria and Makronissos, but persisted in studying and composing music throughout this period, Theodorakis left Greece in 1954 to study composition at the Paris Conservatoire under Olivier Messiaen. He soon made a name for himself and was commissioned to compose film music and a ballet score – *Antigone* – for Sadlers Wells. He might have remained in Europe as his friend and colleague Xenakis did, renouncing the violent politics of Greece in favor of the increasingly international world of contemporary music. Instead he returned to his own country and became a highly successful composer of „popular“ music and a controversial politico-cultural leader. Given the political climate of Greece in the 1960's, Theodorakis' decision was a courageous one: he knowingly exposed himself to the risk of persecution and further imprisonment. But Theodorakis was never at home outside Greece. He felt he had a role to play in post-war Greece as a cultural leader, where his fellow artists and political sympathizers were gradually emerging from exile and imprisonment.

Sacred and secular myths of nationalism

The foundation of Theodorakis's artistic development was a childhood exposure to the rituals of the Orthodox Church and the many secular

rituals that were intimately entwined with them. At the same time, like all Greeks of his age, Theodorakis was encouraged to think of himself as a direct descendant of Pericles and Plato. The apparent incongruities of a reverence for classical antiquity, inherited via western European ideas of Enlightenment (and so identified with a secular, Aristotelean tradition), and a deep attachment to the rituals of Eastern Orthodoxy, which had sustained and defined Greek identity under the Ottomans were overcome, for Theodorakis as for many other Greek intellectuals, by treating both traditions as a source of national mythology.¹

The most superficial glance at the literature of modern Greece suggests that Greeks of all political persuasions have been equally preoccupied with the twin mythologies of Christianity and pagan antiquity, however unorthodox their treatment of these themes. It was, in fact, the „leftist“ writers like Nikos Kazantzakis, Yannis Ritsos and Kostas Varnalis who became especially preoccupied with the figures of Christ, a fascination enhanced by the persecution and imprisonment of suspected Leftists during the 1940's-60's. The poem that was banned for the longest period in Greek history was Ritsos's *Epitaphios*, a sequence of lyrics composed after the poet had seen a newspaper photograph that had all the elements of a renaissance pi  ta and equally powerful echoes of the mourning Antigone. It was the picture of a mother weeping over the body of her son, a young tobacco worker killed by police in the streets of Salonika as he was marching in a demonstration for higher wages. The title of the poem (*Epitaphios*) refers to the most solemn ritual of the Orthodox Church, the Good Friday lamentations over the body of the dead Christ. Ritsos composed the first poems of the cycle as an immediate response to the 1937 photograph, and continued to add sections over the next two decades. Ritsos was a poet whom Theodorakis had admired from his adolescence. He was among those Left wing Greek intellectuals who felt that

¹ The literature on this subject is extensive. See, *inter alia*, Herzfeld, Michael: *Ours Once More: Folklore, Ideology, and*

the Making of Modern Greece. Austin: University of Texas Press, 1982.

the events of 1935-1950 had set them a moral task of creating works that would bear witness to the social injustice and brutality of recent Greek history as well as communicate with its victims. Nikos Kazantzakis had met this challenge by using ultra demotic Greek in his poetry and prose, Michael Cacoyiannis by setting his film *Electra* as a village drama. In his *Epitaphios*, Ritsos used the traditional meter and imagery of Greek folk song, writing in the voice of a village mother lamenting her son.

The *Epitaphios* Controversy

When Ritsos sent Theodorakis a copy of his poem in 1958, the composer was immediately inspired to set it to music. Soon afterwards, he returned to Athens to record his song-cycle. In his composition, he drew, like Ritsos, on Greek folk material. As he said in a letter to the periodical *Review of the Arts*,

*The songs of Epitaphios, from 1 to 8, all have the same style, the same character [...] they were written all together on the same day at the same time. But with one or two notes here, a phrase there, they recall in character, sometimes the kernel of a funeral dirge from Mani (no. 1), or a characteristic phrase [...] from a Cretan ritzitiko (no. 5)*²

More radical than the use of folk and popular material, though, was the composer's decision to use a bouzouki to accompany the songs and the voice of a popular *rebetiko*³ singer, Grigoris Bithikotsis, to perform them. Even his fellow Left-wing intellectuals and the poet himself had doubts about Theodorakis' combination of such low-class elements with "highbrow" poetry. Manos Hadzidakis, impressed by the melodies of *Epitaphios* but doubtful of the mixture of "high" and "low" art, made his own version of the songs using the voice of Nana Mouskouri, but it was the Bithikotsis version that caught the popular imagination. Critics were divided as to the merits of Theodorakis's experiment, to the point where the poet Manos Eleftheriou remarked that there

was "a small civil war raging these days in the musical sector of our intellectual life."⁴ The classical musicians who were to perform the songs walked out of the studio when they saw the bouzouki-player and popular singer on the stage and only returned when they were told they would be fired if they continued to resist.

The success of both recordings of *Epitaphios* was considerable, but the Bithikotsis version outsold the Mousouri version and launched Bithikotsis on a new career as an interpreter of Theodorakis. Theodorakis' philosophy was that only the bouzouki-based *rebetika* had a sufficiently broad appeal to attract the ordinary Greek people to listen to the combination of poetry and music he and his fellow artists were engaged in. The *rebetika* were not "light" music, which made people forget, he argued, but „laiki (the word is difficult to translate – it means popular but in the sense of being "of the people") songs that make us remember."⁵

Creativity and Idealism: the Early 1960's

The success of *Epitaphios* marked the beginning of a whole new movement in Greek popular music. Led by Theodorakis, and soon expanding to include several of his fellow composers, the movement was characterized by the use of elements from the bouzouki-based *rebetika* songs in combination with the verses of many of Greece's leading poets. This musical revolution was part of a broader movement of intellectuals and artists who had either been on prison islands or in exile, and were impatient to contribute to the rebuilding and revitalizing of the culture of a nation that was still recovering from the scars and divisions of the Civil War. Their philosophy, for the most part, was one of secular idealism and national pride. It was a volatile and passionate period. People wanted to believe; they needed hope. Between 1952 and 1964 there were six parliamentary elections. American intervention in Greek affairs was open and resented. Many of Greece's intellectuals and artists as well as thousands of Greeks who had fought in the resistance

² Reprinted in the collection *Via tin elliniki mousiki* ("On Greek Music"). Athens: Pleias, 1974.

³ *Rebetiko*, or *rebetiko* music (plural *rebetika*), was associated not only with the working classes of Athens but with the underworld and specifically with the smoking of hashish. Many left wing intellectuals viewed the genre as

depraved and defeatist. For an introduction to the style see Holst, Gail: *Road to Rumbetika*. Athens: Denise Harvey, 1975.

⁴ Manos Eleftheriou writing in the periodical *Free Press*, Dec. 29, 1960.

⁵ *Review of the Arts*, no. 82, 1961, 73-74.

to the Germans and continued to be loyal to the Left were still in exile or in physical danger. In 1963, Grigoris Lambrakis, a socialist deputy of the Greek parliament, was murdered under circumstances which left no doubt that high officials of the police, army and government were involved in his death. (The story of his death is the subject of the Costa Gavras movie *Z*). It is difficult for the non-Greek to understand the drama of this period of modern Greek history. For artists and intellectuals on the Left of the political spectrum, it was a tantalizing period of promised freedom, political tension, danger and creativity. Although Theodorakis had never taken an active role in party politics up to this point, he was convinced to stand for the United Left Party. Elected as a deputy in 1964, he was also made president of the Lambrakis Youth Movement. This made him a hero to the youth of Greece and the target of police harassment, especially at his concerts which were attended by thousands of people and frequently banned, interrupted and surrounded by a cordon of police and tanks.

In 1964 Theodorakis presented his dream of a rapprochement between the two sides who had fought the Civil War to the Greek public in the form of a musical play: *The Song of the Dead Brother*. In this piece of musical theater, with its songs performed by a popular singer and a typical Athenian musical ensemble led by two bouzouki players, Theodorakis deliberately tried to produce a contemporary mythical story that would treat the events of the Civil War in much the same way as ancient tragedy had done. Setting his work in a neighborhood of Athens at an indefinite time during the war, the composer noted that it is a period when "the Mother suddenly emerges as the most painful but also the most stable figure of modern Greek 'mythology'"⁶. In his drama, the mother's two sons, Pavlos and Nikolio, are on opposite sides of the Greek struggle, locked in deadly combat with one another. Pavlos, the brother who symbolizes progress and new ideas, finds himself caught in knot of conflicts that can only be resolved by his own destruction. Ismene, the heroine who loves and betrays him, is finally killed as she tries to save him. The sacrifice of Ismene, as Theodorakis

says, reminds us "of the human sacrifices in the foundations of large buildings or legendary bridges.... how many millions of innocent victims like Ismene have and will continue to bathe the foundations [of the building of world peace] with their blood?"⁷

Setting Poetry to Music

Theodorakis continued to compose feverishly, setting almost all of Greece's best known poets to music. Inspired by music from his teenage-years and possessing a remarkable gift for melody, he inscribed the verses of Greece's best poets into the public memory through his songs. His purpose was to elevate popular song to a new level, to take the rich material of Greek traditional song and use it to "clothe" the poetry that inspired him.

The melodies and rhythms of his songs are the bare bones of his music, and he gives them out freely to anyone who wants to perform or arrange them. For him, they have been a sort of public

lending library, from which others are free to borrow and the composer himself can take what he needs for his own classical compositions.

Although Theodorakis had never taken an active role in party politics up to this point, he was convinced to stand for the United Left Party.

Recently Theodorakis has re-recorded some of his older songs on German labels with young, classically-trained German musicians backing him and Maria Farandouri (Peregrina, Intuition, Tropical Music). Hearing him sing his songs makes you aware that whatever the arrangement, it is the melodic line itself that conveys the mood and emotion of the poetic line. Some of these songs seem to me as perfect a marriage of poetry and music as any composer ever wrote. Take Theodorakis' settings of Iakovos Kambanellis, not only the *Mauthausen* cycle, but the little masterpiece *To psomi einai sto trapezi*. Accompanied by the cellist Jens Naumilkat, on a record entitled simply *Mikis*, Theodorakis sings his own setting of the song and makes you aware of how wonderfully the melodic line echoes the poignant simplicity of the lyrics:

⁶ Theodorakis, Mikis: *To Chreos* (The Debt). Athens: Pleias 1974, 366.

⁷ Ibid., 368.

*The bread is on the table
the water's in the jug
the jug is on the step
give the thief a drink.*

*The bread is on the table
the water's in the jug
the jug is on the step
give Christ a drink*

*Mother, give to the wayfarer
to Christ and to the thief
let him slake his thirst;
give him a drink, my love.*

The 1967-74 Dictatorship

Theodorakis' musical and political attempts to break down the divisions in Greek society were interrupted by the military dictatorship that took control of Greece in April 1967. Knowing he would be an immediate target, Theodorakis went underground and issued an appeal for opposition to the regime. Soon after, he was elected president of the first opposition organization. Underground, and later in prison he continued to compose. In 1968 he was placed under house arrest in an isolated village in the Peloponnese. Even from there he managed to smuggle messages of resistance and musical scores to the outside world. He also composed a series of song cycles based on the work of Greek and foreign poets. In response to his continued attempts to communicate with the international press, Theodorakis was transferred to the prison camp on the island of Oropos where his health began to deteriorate alarmingly. International pressure for his release mounted and he was allowed to leave for Paris in 1970.

Theodorakis immediately began touring the world giving concerts, holding press conferences and meetings with political leaders and other world figures in an effort to bring about the restoration of democracy in Greece. At the same time he tried to bring about the unification of the divided Greek leftist parties and urged co-operation between all the opposition forces. The military dictatorship transformed Theodorakis from a national hero to an international celebrity. It also gave him a role as a peacemaker in other nations' disputes. In 1972 he toured Israel for a month. He also visited Beirut, bringing a message from the Israeli Prime Minister Golda Meir to Yasser Arafat, in an attempt to assist peace efforts in the

area. His work *Mauthausen*, based on the poetry of Iakovos Kambanellis, one of Greece's leading playwrights, who had been interned in that concentration camp for two years, became extremely popular in Israel. At the same time, he responded to a Palestinian request to compose a hymn expressing their legitimate struggle for a homeland. Many years later, when Israeli and Palestinian leaders met for the first time in Scandinavia, they asked Theodorakis not only to be present at the ceremony but to perform these two compositions in appreciation of his contribution to the struggle for peace.

Failing in his attempt to create a National Opposition Council to the dictatorship, Theodorakis concluded that the only hope of bringing down the dictatorship would be the formation of a civilian government with former conservative leader Constantine Karamanlis as president. A year later, under pressure of internal problems, international outcry and above all the tragedy in Cyprus, the military regime invited Karamanlis to return from Paris and handed over power to him in July 1974.

The Post-Dictatorship Period

After the restoration of democracy in 1974, modernization, Europeanization, the collapse of European communism, and globalization all helped dilute the effects of Greek popular song as an instrument of cultural reverence and revolutionary power. Theodorakis was greeted as a hero, but the songs the Greeks wanted to hear were the familiar pre-dictatorship songs, rather than the new songs he was composing. Recognizing this, Theodorakis turned from the popular tradition to the international musical language of classical music. But despite his decision to distance himself from popular Greek song, Theodorakis continued to be active in national and international politics. Following the accident at the Chernobyl nuclear reactor, he went on a European tour giving concerts to oppose the use of atomic energy. Among other countries, he visited Turkey, where he discussed issues of human rights with writers, poets, musicians, and intellectuals. The outcome was something he had desired for a long time: two committees for Greek-Turkish friendship were formed, one in Greece with himself as president and one in Turkey with the participation of well-known intellectuals and artists. During his concerts in Turkey, many of the young people in the audience waved Turkish and Greek flags

and called for an end to hostilities between the two countries. In Cyprus, the two committees organized a demonstration together on the "Green Line."

Deeply concerned about the corruption he saw around him during the later days of PASOK's administration, Theodorakis suggested that the conservative and the leftist party combine to defeat PASOK. For the first time in post-war Greek politics the two opposing sides of the civil war co-operated to form a government. Theodorakis supported the Conservative Party's promise to reform the political life of Greece, and when a deputy of the Party was assassinated by a Left-wing terrorist group, he offered his support to conservative Prime Minister Mitsotakis. He was elected as a deputy in 1989 and became a Minister in the new cabinet.

In the 1990's Theodorakis toured Europe giving concerts for Human Rights and the solution of the Cyprus problem under the auspices of Amnesty International. As a minister in the conservative government he dealt with cultural and national issues; he visited Turkey once more, where two leaders of the leftist party were on trial. He attended the trial and joined Turkish democrats in the struggle to gain their freedom. He also visited Albania to defend for the rights of the Greek minority and to try to improve relations between the two countries.

In this period Theodorakis also suggested a Pan-European meeting at Delphi with the participation of world leaders, philosophers, scientists and artists to discuss the problem of peace, of post-industrial society and the third world countries. He conceived the meeting at Delphi as an "Olympiad of the Spirit", a centre where every European country – and eventually the countries of the rest of the world – would have a place of their own, and where every year contests of poetry, music, theatre etc. would be organized. In 1999 Theodorakis made an appeal against the NATO bombing of Serbia. He also gave a concert in Belgrade and met with Milosevich to discuss the restoration of peace in Kosovo. Following the disastrous earthquakes in Turkey and Greece, he and Livaneli gave concerts in Greece and Istanbul to benefit the victims of the quakes.

And so he goes on, from decade to decade, protesting, making statements, giving concerts, protesting the US invasions of Afghanistan and Iraq, and in between composing music of all sorts, writing articles, giving interviews, like an unstoppable force of nature. By many of his fellow-countrymen he is regarded as an eccentric

and unreliable political commentator, by many others his music is seen as a phenomenon of the past rather than the present. Only a small proportion of Greeks have listened to the music of his later years; the idealism that inspired Theodorakis and the fellow-intellectuals of his generation no longer interests the average young Greek preoccupied with the same concerns as his counterpart in the rest of Europe. The Greeks who fought in World War II resistance and in the Civil War are old men and women now, but they were a remarkable generation whose contribution to Greek and European culture was widely recognized. The trilogy of operas based on ancient Greek tragedy which Theodorakis composed in the 1990's is a testimony not only to his gifts as a composer, but to the beliefs of his generation and to their idealism.

Opera and Tragedy

Between 1984 and 1986, Theodorakis had, in fact, already composed *Kostas Karyotakis* or *The Metamorphoses of Dionysos*, a work that he described as an *opera buffa* based on the life and death of the eponymous poet and inspired by his disgust at the corruption of the PASOK government. Now he set about composing what he saw as the logical extension and culmination of his life's work: a trilogy of operas based on ancient Greek tragedy.

Theodorakis's interest in ancient drama and myth had found musical expression first in 1946, with the symphonic poem *Prometheus Bound*, followed two years later by the *Oedipus Tyrannus* for string orchestra. In the many scores he composed for productions of classical drama staged in Greece, beginning with Euripides' *Phoenician Women* (1960), and on through the *Ajax* (1960-1961), the *Trojan Women* (1965), *Lysistrata* (1966-67), *Suppliants* (1977), *Oresteia* (1986-88), *Knights* (1979), *Hecuba* (1987), *Antigone* (1990), *Prometheus Bound* (1992) to the *Oedipus Tyrannus* (1996) as well as the film scores for Cacoyiannis's *Electra* and *Phoenician Women*, Theodorakis continued to explore the relationship between ancient Greek drama and contemporary music. Theodorakis believes that contemporary Greeks have a special relation with the tragic. It can be argued that their history has given them reason for it, or that Greeks are temperamentally suited to appreciate the extreme literary expression of pain. Whatever the case, Theodorakis himself has always identified with the tragic figures of

ancient Greek literature, and particularly with the three heroines who stand alone and fearless at the center of what he terms his "lyric dramas": *Medea*, *Electra* and *Antigone*. The problem for the composer was how to translate this particular affinity for tragedy into musical form. For Theodorakis, the solution was, as it has always been, to rely on the poetic word to provide him with melodic inspiration. Most operas are in fact, as he noted (Wagner, 1995), melodic suites, something he was well qualified to write. But by translating Euripides' *Medea* himself and setting every line of it to music, he ended up with a melodic suite that lasted for five and a half hours not counting the recitatives (eventually the opera was cut back to less than three hours). The melodies, some of them familiar to the Greek ear from earlier compositions, are transformed, in their new context, by more complex harmonies, rhythms and instrumentation.

Theodorakis felt that Euripides led him "closer to the human being and to human society than Aeschylus, who sees man more as an instrument of divine will."⁸

For twentieth century man, I think that the authentication of 'Human Hardship' is dominated by Sartre's idea that 'Hell is other people.' In other words the problem is created exclusively by man, and by extension the society which he forms and which forms him."

As Gonda Van Steen has argued, performances of ancient comedy in modern Greece have frequently been produced in ways that drew deliberate parallels between present and past Athenian life, but tragedy, too, has been played for its political effect. However universal the language of Theodorakis's music or of the ancient texts on which they are based, there is an added dimension to the operas when they are performed in front of a Greek audience. How, for example, can a non Greek audience appreciate the irony of Jason's entry as he and his chorus of male followers sing in ancient Greek instead of modern? In a country where *katharevousa* (the purist Greek purged of foreign words that was invented in the

19th century as an attempt to bring modern Greek closer to ancient) has historically been associated with conservative politics, notoriously with the military dictatorship of 1967-74, Jason and his guard are immediately identified with a hated regime.

Like *Medea*, Sophocles' *Electra* is a tragedy in which an apparently helpless heroine triumphs over the forces who oppress her. And like *Medea*, *Electra* is also the implacable instrument of revenge. Eternally lamenting her father, she is at the same time brave and disdainful of death.

Her fate may be black, but she will eventually be considered wise and virtuous for having kept the laws of nature and respected Zeus. Her qualities are the eternal qualities of the one who dares, of the one who is capable of finding a way of communicating with the universal laws of harmony.

If there is a mythic theme that has a special resonance for the Greeks who lived and suffered through the Civil War, it is the fratricide of the Theban cycle. Theodorakis wrote that from the time he was fifteen, already familiar with ancient Greek mythology and caught up in the horrors of the second World War and the Civil War, he "saw the Theban disaster repeated again and again, each time acquiring new dimensions". During those terrible years he hoped that "the thousands of sacrificed Antigones would indeed propitiate the baser human instincts" only to be disappointed. On the other hand, "as it always happened, and still does today, there are lovers of beauty, powerless followers of the Good who fashion artistic likenesses of human passion, so that we can hang them like offerings at the imaginary Temple where defeated man is still worshipped".

No-one familiar with the composer's work will fail to make a connection between Antigone and Theodorakis's own musical play *The Song of the Dead Brother*. To make the parallel with modern Greek history explicit in his opera, Theodorakis needed his Theban opera to extend beyond Sophocles' *Antigone*. He needed a Jocasta torn between the two warring brothers and he needed an Oedipus as a symbol of the self-destruction implicit in all such conflicts, but particularly in modern Greece. His solution was to write his own libretto for Antigone, making a collage from

The problem for the composer was how to translate this particular affinity for tragedy into musical form.

⁸ Unpublished notes on *Electra*.

⁹ Unpublished notes on *Medea*.

five ancient plays dealing with the Theban cycle – Aeschylus' *Seven Against Thebes*, Euripides' *Phoenician Women*, and Sophocles' three Theban plays. The result was an impossibly long work in seven scenes, which he later reduced to five. By introducing the clash of Eteocles and Polynices from Aeschylus' *Seven Against Thebes*, and Jocasta as an innocent intermediary, Theodorakis was able to stress the cyclical nature of human strife and the helplessness of the innocent to intervene. Eteocles and Creon become power-hungry doubles, and the fight to the death between the two brothers foreshadows the clash of values and beliefs between Antigone and Creon. Oedipus and Antigone are also paired in the opera, both achieving through different means what the composer sees as the "fundamental gift of life, which is to be united with the laws of universal harmony"¹⁰.

The plot, without its borrowings and omissions (among them Ismene, who disappears entirely from the libretto) is a personal, idiosyncratic version of the Antigone myth, one that enables Theodorakis to unite his musical and philosophical vision of the inevitable, universal human tragedy and the particular tragic history of his own country.

Antigone ends with a hymn to Eros – *eros anikate mahan* – "Love, invincible in battle" – a phrase repeated over and over again in a hypnotic chorus that is the summation of the composer's philosophical and political beliefs. The long sacred evocation of the power of love is also an appeal to a demoralized society to rediscover its sources of inspiration and belief.

While there are specifically Greek dimensions to Theodorakis's operas, both his sources and the vehicle he has chosen to express his deepest concerns have broader implications. It may be relevant that the most successful contemporary opera in the American repertoire is Adams' *Nixon in China* and that Adams is now working on an opera about September 11th. The use of an elite art form to express deep concerns about contemporary issues is not new, although for almost a century the prohibitive cost of staging opera has encouraged most opera houses to take no risks but to re-stage a small repertoire of established "classics." Popular culture, especially in countries where there has been, until recently, a vital and politically potent local tradition, seems

to many artists to have been absorbed by an alarmingly superficial global culture. In their search for an alternative, some artists have turned to the most exclusive of "high" arts, the opera, as a vehicle. Given the importance of the now forgotten musical dimensions of ancient tragedy, and the political relevance of these plays to the Athenian state, Theodorakis' decision to re-cast tragedy as contemporary opera can be viewed as a restoration of tragedy's central role in the secular and sacred life of the polis.

It would be ironic if opera, in some ways the most elite of art forms, should prove the means for Theodorakis to re-establish himself as a "classical" composer in his own country. Having watched the premieres of his operas in three different countries, I suspect that however popular they may become elsewhere, a Greek audience will respond in a unique way to the resonance of their musical and poetic language. This is not only because of references to modern Greek music and history, but because of a particular view Greeks bring to ancient Greek mythology and literature. What is difficult to make moral sense of in modern European or American productions of Greek drama may be more plausible in Greece. Whether Greeks have an affinity for the tragic, as Theodorakis claims, performances of Greek drama in modern times have consistently attracted huge audiences. I will try to avoid the murky waters of any theory of continuity between ancient and modern Greece. The fact that modern Greek productions have consistently commissioned Greece's leading composers to compose music for the choruses of ancient tragedy and comedy may suggest an understanding of the musical as well as the poetic function of the chorus which makes it possible to watch a *Medea* or an *Electra* as symbolic and awe-inspiring dramas rather than personal melodramas.

If they are operas for the people, Theodorakis' "lyric tragedies" are operas written with a particular people in mind. This is not necessarily to say that Greeks will embrace them as they have done his popular and semi-popular works. Musically they make few concessions. In an age where minimalism is *en vogue*, they are heavily orchestrated, and when they are not making use of Greek melodic and rhythmic material, they appear to owe more to Berg or Wagner than to the Italian masters to whom they are dedicated. Unfashionably grand, requiring the full resources of

¹⁰ Program notes by the composer for the Athens premiere of *Antigone*.

a large opera company and a major orchestra, they will require continued private sponsorship to remain part of the repertoire of Greek opera. Outside Greece, they face the same obstacles as all new operas do, especially those that require large resources. Opera-goers are generally conservative and the new operas that become part of the reper-

toire are few and far between. Nevertheless the combination of Theodorakis' melodic gifts, his international prestige, and a universal reverence for ancient tragedy may overcome these obstacles; Theodorakis may turn out, once again, to have composed, if not "opera for the masses" at least a trilogy of operas that have a broad appeal.

Gail HOLST-WARHAFT

Ph.D. in Comparative Literature from Cornell University (NY), where she is an adjunct Associate Professor in the departments of Classics and Comparative Literature. During the 1970's she worked as a musician and journalist in Greece. Author of *Road to Rembetika: Music of Greek Subculture* (1975), *Theodorakis: Myth and Politics in Modern Greek Music* (Hakkert, 1980), *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature* (Routledge, 1992), *The Cue for Passion: Grief and its Political Uses* (Harvard University Press, 2000). Holst-Warhaft has also published translations of many works of poetry and prose from ancient and modern Greek.

Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Cornell University (NY), wo sie als Professorin für Klassische und Vergleichende Literaturwissenschaften tätig ist. Arbeitete in den 1970er Jahren als Musikerin und Journalistin in Griechenland. Autorin von *Road to Rembetika: Music of a Greek Subculture* (1975), *Theodorakis: Myth and Politics in Modern Greek Music* (Hakkert, 1980), *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature* (Routledge, 1992), *The Cue for Passion: Grief and its Political Uses* (Harvard University Press, 2000). Außerdem zahlreiche Übersetzungen antiker und moderner griechischer Werke ins Englische.

Kulturwissenschaftliche Zugänge zu Musikkritik(ern) und Herbert von Karajan in den 1960er Jahren¹

Lydia Rathkolb

1. Kurze Einführung zum Kulturbegriff

Eine Studie über Musikkritik sollte sich auch mit dem darin eingeschlossenen Kulturbegriff auseinandersetzen. Die Sekundärliteratur zu diesem Thema ist fast nicht mehr überschaubar,² daher wird im Folgenden nur eine Auswahl von Zugängen und Diskursen analysiert, die Erkenntnis- und Interpretationsinteressen für das konkrete Forschungsfeld der Musikkritik mit einschließen.

Grundsätzlich ist Oskar Negt zuzustimmen, der 1996 in der Einleitung zu einem Referat vor KulturwissenschaftlerInnen gemeint hat,

[...] der Teufel muss mich geritten haben, als ich in traumwandlerischer Gewissheit zu dem Thema etwas sagen zu können, zustimmte, eine Aufgabe zu übernehmen, über das, was Kultur sei, hier zu reden [...] alle großen historischen Begriffe, wie Nietzsche einmal gesagt hat, sind nicht definierbar. Alles, was sich im gesellschaftlichen Leben wirklich abspielt, ist durch Definitionen nicht vollständig fassbar, und das könnte ein Zeichen dafür sein, dass in den kulturellen Suchbewegungen gerade diese Vielfältigkeit, sol-

che offenen Prozesse, solche Annäherungen das bestimmen, was Kultur heute ist. [...] was ist das Objekt der Kulturwissenschaft? Natürlich Kultur. Aber was ist das? Und welche Ausdrucksformen hat das? Wie weit sind wir befugt zu gehen, wenn wir den Begriff der Kultur so auf das beziehen, was wir als Wissenschaftler leisten können, das heißt: in der methodischen Zugangsweise zu einer Sache und in begründender Argumentation. Wie weit können wir da gehen, den Begriff „Kultur“ zu dehnen?

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch festzuhalten, dass sich bereits zur Zeit der „letzten“ Jahrhundertwende – um 1900 – viele Wissenschaftler um den Kulturbegriff bemühten – wie Heinrich Rickert, Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband, aber auch der Völkerpsychologe Moritz Lazarus. Ebenso wie heute wird dieses Bestreben geprägt von der Angrenzung zu den Naturwissenschaften und deren erstem Boom.

Dieser Kulturbegriff, der in seiner Tradition auf Cicero und Herder zurückgeht, unterscheidet sich von jenem der Aufklärung und des Idealismus, der auf eine höhere Kultivierung des Geistes ausgerichtet war, durch einen Bewertungsverzicht der Kulturen.

¹ Dieser Beitrag basiert auf meiner Dissertation (Lydia Rathkolb: *Musikkritik zwischen Kultur und Politik. Eine Analyse von Kritiken und Printmedienberichterstattung über die Ära Karajan an der Wiener Staatsoper (1956-1964)*. Wien 2002), in der sich auch die ausgewerteten Inhaltsanalysen mit zahlreichen Detaildiagrammen befinden.

² Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft* (1955). In: Adorno, Theodor W.: *Prismen. Ohne Leitbild, Gesammelte Schriften* 10.1. Frankfurt/M., 1977, 11-30; Böhme, Hartmut / Matussek, Peter / Müller, Lothar: *Orientierung Kulturwissenschaft*. Reinbek 2000; Bormann, Claus von: *Der praktische Ursprung der Kritik*. Stuttgart 1974; Eagleton, Terry: *Was ist Kultur?* (engl. 2000). München 2001; Elias, Norbert: *Zur Soziogenese der Begriffe „Zivilisation“ und „Kultur“*. In: Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation* (1936). 2 vol., Frankfurt/M. 1997, vol. 1, Kap. 1, 89-153; Geyer, Paul: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen 1997; Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Kulturindustrie. Aufklärung als*

Massenbetrug. In: Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung* (1944/47), Neuausgabe Frankfurt/M. 1969, 108-150; Konersmann, R. (Hg.): *Kulturkritik*. Leipzig 2001; Kuper, Adam: *Culture. The Anthropologists' Account*. Cambridge (Mass.), London 1999; Luhmann, Niklas: *Kultur als historischer Begriff*. In: Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Vol. 4, Frankfurt/M. 1995, 31-54; Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937). In: *Schriften*. Frankfurt/M., vol. 3, 1979, 186-226; Röttgers, Kurt: *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx*. Berlin/New York 1975. Weber, Max: *Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1904). In: Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Ed. J. Winckelmann, Tübingen 1988, 146-214; Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus* (1904/05). Hrsg. v. K. Lichtblau / J. Weiß, Weinheim 1993; Weber, Max: *Der Sinn der „Wertfreiheit“ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften* (1917). In: Weber, „Objektivität“, 489-540.

Auch Max Weber spricht von der Kulturbedeutung aller gesellschaftlichen Erscheinungen um diese Zeit.

Vor allem im Zusammenhang mit der Rezeption des anglo-amerikanischen Diskurses über „Cultural Studies“ sowie einer von französischer Philosophie und Historiographie beeinflussten deutschen „Kulturwissenschaft“ (als teilweiser Gegensatz zur historischen Sozialwissenschaft) ist die Auseinandersetzung um den Begriff „Kultur“ heute wieder zum Trend geworden – auch wieder zur Abgrenzung von den angewandten Wissenschaften. Heute ist als eine Folge dieser Entwicklungen die materialistische Gesellschaftskritik von Marcuse und Horkheimer, die noch die theoretische Kultur-Debatte der 1960er Jahre bis herauf zu den 1980er Jahren prägte, eher in den Hintergrund gedrängt worden. Populärkultur steht im Zentrum des theoretischen Diskurses. Der *cultural turn* innerhalb der Sozialwissenschaften, mittlerweile selbst Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, soll den alten Begriff, der Kultur als von der Ökonomie getrennte Sphäre auffasst, durch einen anthropologischen Kulturbegriff, der die gesamten menschlichen Arbeits- und Lebensformen umfasst, ersetzen.

Hinterfragt werden soll aber genau jenes Selbstverständnis, das in den *Cultural studies* wiederkehrt, das Selbstverständnis von „zweckfreier Kunst“. Insofern erscheint eine Rückkehr zu Adornos und Marcuses kulturkritischen Ansätzen analyserelevanter zu sein, als der Versuch einer Reproduktion von methodischen Ansätzen der *Cultural Studies*. „Denn kein authentisches Kunstwerk und keine wahre Philosophie hat ihrem Sinn nach je sich in sich selbst, ihrem Ansichsein erschöpft. Stets standen sie in Relation zu dem realen Lebensprozess der Gesellschaft, von dem sie sich schieden.“³ Gleichzeitig affirmiert Kultur diese Form der gesellschaftlichen Reproduktion:

Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, wel-

che im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum „von innen her“, ohne jede Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann. Erst in dieser Kultur gewinnen die kulturellen Tätigkeiten und Gegenstände ihre hoch über den Alltag empor gesteigerte Würde: Ihre Rezeption wird zu einem Akt der Feierstunde und der Erhebung.“⁴

2. Kulturberichterstattung, Musikkritik und Kommunikationswissenschaft

2.1. Kulturberichterstattung

Da die Musikkritik in den Printmedien immer als Teil der Kulturberichterstattung subsumiert wird, soll auch dieser Medien-Überbau beleuchtet werden, um die Stellung und Wertigkeit der Musikkritik vor allem auch in der österreichischen Kulturberichterstattung nach 1945 feststellen zu können.⁵ Während die Autorinnen Katharina Gsöllpointner und Sieglinde Trunkenpolz versuchen, den Alltagskulturbegriff, wie er in der Soziologie definiert wird, auf die Kulturberichterstattung in den Medien umzulegen, bleibt der vorliegende Beitrag aufgrund des Sujets bei dem engen Begriff von Kulturberichterstattung im Sinne von Auseinandersetzung mit Musik als Kunstform.⁶

Während in Deutschland bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kritik häufig Literaturkritik verstanden wird oder Kunstkritik (Bildende Kunst, Architektur) im Vordergrund steht,⁷ zeigt sich in Österreich bereits bei der quantitativen Verteilung innerhalb der klassi-

³ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 12.

⁴ Marcuse, *Über den affirmativen Charakter*, 63.

⁵ Vgl. dazu Trunkenpolz, Sieglinde: *Kulturkritik und ihre Rezeption. Untersuchungen zur Theater-, Literatur- und Alltagskulturberichterstattung in österreichischen Tageszeitungen*. Diss. Salzburg 1985, 23 ff. sowie Gsottner, Astrid: *Aktuelle Kulturberichterstattung in österreichischen Tageszeitungen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung*. Diss. Wien 1979.

⁶ Der Begriff Alltagskulturberichterstattung wurde jedoch auch von den Autorinnen eng definiert, sodass

beispielsweise die Sportberichterstattung ausgeschlossen wurde (mit Ausnahme des Freizeitsports), jedoch alle Artikel über Freizeit, Essen, Trinken, Kleidung, Wohnen aufgenommen wurden. Dies entspricht aber nicht dem gegenwärtigen Kulturbegriff der Cultural Studies, in dem Sport selbstverständlich eine Rolle spielt.

⁷ Vgl. dazu Horn, L.C.: *Begriffe der neuesten Kunstkritik*. Diss. München 1976, eine Studie anhand der Berichterstattung zur *documenta* 1955-1972, in der die fachlichen Schwächen und begrifflichen weißen Flecken von renommierten deutschen „Großkritikern“ bloßgelegt werden.

schen Kulturberichterstattung ein Übergewicht von Berichterstattung über Musik:

Die Verteilung der Nachrichten nach Kultursparten ergab eine klare Dominanz der Musik. Andere Sparten wie Tanz, bildende und angewandte Kunst (davon besonders zeitgenössische Formen), werden nur am Rande berücksichtigt. Für Liebhaber klassischer Musik bietet die Tageszeitung ein umfangreiches Diskursangebot, während Fotografie- oder Architekturbegeisterten kaum Lesestoff zur Verfügung steht.⁸

Auch die kommunikationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kulturberichterstattung ist diesem Übergewicht an Musik geprägt – so konnten Irma Higgs und Hans Heinz Fabris durch Interviews mit 32 MusikkritikerInnen im Rahmen der Salzburger Festspiele einige sehr kritische Ergebnisse über das Selbstklichee der Kritiker und der Ablehnung ästhetischer Auseinandersetzungen mit dem Publikumsgeschmack publizieren.⁹ Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Studie von Zieser/Pürer aus 1977, die anhand der Salzburger Kulturberichterstattung die Dominanz der Kurznachrichten und Meldungen nachweist (55,4% der Medienberichte). Die für die Kulturberichterstattung typischen Formen wie Kritik, Rezension oder Feuilleton sind unterrepräsentiert.

2.2. Musikkritik als kommunikationswissenschaftliches Forschungsobjekt

Erst Rudolf Robert Renger hat 1984 in seiner Dissertation dieses Thema aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive umfassend analysiert,¹⁰ jedoch ohne viele NachfolgerInnen zu finden. Hauptzielrichtung seiner Arbeit war, die Funktion der Musikkritik in der Gesellschaft vor allem vor dem Hintergrund der zunehmenden Kommerzialisierung im Musikleben zu hinterfra-

gen.¹¹ Kritisch bewertet er das Phänomen, dass Musikberichterstattung kaum ökonomische und gesellschaftliche Hintergründe reflektiert und er plädiert dafür, dass „Musikkritik aber nicht bei der Reproduktion von ideologisch vorgeformten und beliebigen Privatmeinungen verharren und damit das herrschende kulturelle Verhalten stabilisieren und weitervermitteln darf“.¹²

Im Zentrum der Analyse von Musikkritik in der Kommunikationswissenschaft steht die Trägerrolle von Musikkritik in dem sozialen Diskursraum und der gesellschaftliche Überbau, der sichtbar gemacht werden soll. In der Zwischenkriegszeit wurde sogar die These aufgestellt, dass Musikkritik „innerhalb der Zeitung vielleicht die wichtigste Form des aktuellen Eingreifens der Zeitung in das kulturelle Geschehen und damit die menschliche Entwicklung“ repräsentiere.¹³ Dies erklärt auch die Massivität des Verbots von Kunstkritik durch das NS-Regime.

Die für die Kulturberichterstattung typischen Formen wie Kritik, Rezension oder Feuilleton sind unterrepräsentiert.

Immer wieder prägt die Frage nach dem gesellschaftlichen und ästhetischen Handlungsrahmen die Auseinandersetzung in der Kom-

munikationswissenschaft – so auch zuletzt 2001 in der Diplomarbeit von Julia Siedl neu diskutiert.¹⁴ Wie schon bei Renger wird diese Rückblende auf Theodor W. Adorno durch den Zusammenhang zwischen Marketing, Werbung und Medien in der Gegenwart begründet. Zunehmend wird die PR-Funktion des Musikkritikers kritisiert und die Stärkung des „kritischen Ohres“ gegenüber dem existierenden Überangebot von Musik gefordert. Ein Anspruch an die Musikkritik, der bereits Ende der 1960er Jahre während des bereits zitierten Symposiums des Grazer Instituts für Wertungsforschung und dort auch von Adorno selbst thematisiert wurde, aber dreißig Jahre später nach wie vor Relevanz hat.

⁸ So die Ergebnisse der mit begrenztem Untersuchungsmaterial durchgeführten Arbeit von Sylvia Platzner: *Kulturberichterstattung in Tageszeitungen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung zur Bedeutung von Nachrichtenfaktoren in der Kulturberichterstattung anhand vier überregionaler österreichischer Tageszeitungen*. Diplomarbeit Wien 1993, 100.

⁹ Higgs, Irma/Fabris, Hans Heinz: *Festspielkritik und Festspielkritiker. Studien zur Musikkommunikation. Ergebnisse einer Umfrage unter den Korrespondenten der Salzburger Festspiele im Juli/August 1971*. Salzburg 1971.

¹⁰ Renger, Rudolf Robert: *Musikkritik in der österreichischen*

Tagespresse. Eine Zustandsanalyse der musikalischen Tagesberichterstattung unter Berücksichtigung der österreichischen Musik- und Medienindustrie. Diss. Salzburg 1984.

¹¹ Ebd., 6.

¹² Ebd., 348.

¹³ Meunier, Ernst/Nessen, Hans: *Das deutsche Feuilleton*. Berlin 1931, 99.

¹⁴ Siedl, Julia: *Musikkritik im Lichte der Utopie. Beschreibung des gesellschaftlichen und ästhetischen Handlungsrahmens der Musikkritik mit Bezug auf Theodor W. Adorno*. Diplomarbeit Wien 2001.

Auf der Ebene der kommunikationswissenschaftlichen Inhaltsanalyse der österreichischen Musikkritik hat sich Markus Groll in seiner Dissertation mit den Defiziten auseinandergesetzt.¹⁵ Es zeigte sich dabei eine klare Tendenz zur verhaltenen und „schwachen“ Deutung, auch werden die eigenen Positionen, wird die Subjektivität des Kritikers nicht klar, sondern verschleiert. Nicht bestätigt haben sich in Grolls Sample aber die rein nacherzählenden Kritiken, auch gab es relativ viel Hintergrundwissen aus dem kulturellen Umfeld der Musikereignisse.¹⁶ Hingegen wird kaum mehr über die Entstehungsgeschichte des Werkes berichtet, und die Reflexion über die Entwicklung des Künstlers und der Künstlerin bleibt völlig ausgeklammert. Gleichzeitig wurden rund ein Drittel der von Groll als Sinneinheiten definierten Teile der Musikkritiken mit Informationen gefüllt, die nicht direkt mit dem Thema des Abends zu tun hatten. Grundsätzlich dominierte die Tendenz, über das gesamte Kunstergebnis ein Urteil zu fällen – Pauschalkritik vor differenzierter Auseinandersetzung. Nach wie vor ist die poetische Übersetzung des Musikerlebens in entsprechende Sprachmuster wichtiger als die analytische Auseinandersetzung. Leistungs-, d.h. Interpretationskritik steht im Vordergrund, das Werk selbst, der Schöpfer des Kunstwerkes, gerät zunehmend in den Hintergrund.

3. Allgemeine kulturpolitische Linien der Parteien-Presse, unabhängigen und Boulevardpresse vor dem Hintergrund der Kulturberichterstattung über die Direktion Herbert von Karajans 1956 bis 1964.

Anhand eines konkreten Beispiels (Direktionsstätigkeit Herbert von Karajans in Wien 1956 bis 1964) soll die grundsätzliche kulturpolitische Linie einiger „unabhängiger“¹⁷ Zeitungen sowie der wichtigsten Vertreter der „Partei-Presse“ stichprobenartig herausgearbeitet und im Rahmen der ausgewählten Tageszeitungen wechselsei-

tig in Beziehung gesetzt werden. Dies ist notwendig, um die empirischen Ergebnisse präziser diskursanalytisch deuten zu können.

Grundsätzlich geht es mir um die exemplarische Darstellung der kulturpolitischen Richtung sowie deren konkreter Verwirklichung in einem speziellen Bereich der Kulturberichterstattung beziehungsweise Kulturkritik – in der Musikkritik.

Um nicht nur die kulturpolitische Linie einzelner Zeitungen isoliert zu beschreiben, werden bewusst Parteizeitungen, (bis Oktober 1962 *Das Kleine Volksblatt*, ÖVP, und *Arbeiter-Zeitung*, SPÖ, sowie unabhängige Tageszeitungen, *Express* (bis März 1958 *Bild-Telegraf*), *Illustrierte Kronen-Zeitung*, (*Neuer*) *Kurier* und *Die Presse*, gegenübergestellt.¹⁸ Erstens soll dadurch versucht werden, den Umstrukturierungsprozess Ende der fünfziger Jahre – die unabhängige Presse überholte in der Auflagenhöhe die „Meinungspresse“¹⁹ – zu erfassen und dessen Auswirkungen auf die inhaltliche Gestaltung auch des Kulturteils aufzuzeigen. Zweitens sollen sowohl die Partei-Zeitungen als auch die unabhängige Presse untereinander analysiert werden, um Wechselbeziehungen aufzeigen zu können (beispielsweise zwischen der Boulevardpresse und der sogenannten seriösen, unabhängigen Presse).

Bestimmend für die Auswahl waren sowohl Auflagenhöhe als auch die Größe des Kulturteils. Regionale Zeitungen, das heißt die Presse der Bundesländer, blieben aus arbeitstechnischen Gründen ausgeklammert.

Folgende Ausschnitte aus dem Zeitraum der Direktionsstätigkeit Karajans werden als untersuchungsrelevant klassifiziert und repräsentieren Unterthemen im allgemeinen Diskursstrang:

- 1) Berufungs- und Vertragsverhandlungen (März – Juni 1956)
- 2) Karajans 1. Jahr – Rückblick (Juni 1957/58)

¹⁵ Groll, Markus: *Die Musikkritik und ihre Methoden. Eine Defizit-Analyse*. Diss. Wien 1989.

¹⁶ Ebd., 223f.

¹⁷ Der Terminus „unabhängig“ wird für diese Arbeit im Sinne der jeweiligen Selbsteinschätzung, die die Tageszeitung nach außen hin vertritt, verwendet. Im Laufe der Analyse werden zahlreiche Phänomene aufgezeigt und methodisch untersucht werden, die Abhängigkeiten verschiedenster Wertigkeit aufweisen.

¹⁸ Sowohl hinsichtlich Auflagenhöhe als auch hinsichtlich Leseranteil (in Relation zur Gesamtbevölkerung) bilden die ausgewählten Tageszeitungen einen repräsentativen Querschnitt; vgl. dazu Schimanko, Franz: *Erscheinungsformen der österreichischen Tagespresse 1945 – 1960*. Diss. Wien 1961.

¹⁹ Paupié, Kurt: *Das Medium Zeitung*. In: *25 Jahre Kurier. Sonderbeilage zum Kurier vom 18. Oktober 1979*, 7.

- 3) 1. Zusammenkunft: Karajan – Kritiker (März 1959)
- 4) Bühnenarbeiterkonflikt – Rücktritt Karajans – Rückkehr (November 1961, Februar-März 1962)
- 5) Karajan – Haertl (September 1962)
- 6) Vertrag – Karajan, Schäfer (April/Mai 1963)
- 7) Bohème-Skandal (November 1963)
- 8) Karajan – Hilbert (Februar 1963)
- 9) Rücktritt Karajans (Mai/Juni 1964).

Bevor jedoch im Detail auf inhaltliche Fragen eingegangen wird, sollen zum besseren Verständnis der analysierten Berichte, Kommentare ad Karajan die Redaktionsstrukturen der zitierten Tageszeitungen im Hinblick auf ihre Kulturabteilung skizziert werden, um ansatzweise Erkenntnisse über die Rolle des Kulturjournalisten zu gewinnen. Erst dann werden die Aussagen konkret beleuchtet.

3.1. Kulturredaktionen – Musikkritik

(*Das Kleine*) Volksblatt, Arbeiter-Zeitung, Express/Bild-Telegraf, Illustrierte Kronen-Zeitung, (Neuer) Kurier und Die Presse.

Allgemeines

Der aktuelle Kulturteil setzt sich generell bei allen Tageszeitungen aus „informativen, interpretativen und kommentierenden Artikeln über künstlerische Produktionen und Manifestationen im Bereich von Literatur, Theater, Musik und Bildende Kunst [...] Berichterstattung über Film, Funk, Wissenschaft sowie Kultur- und Bildungspolitik“²⁰ zusammen. Als Ergänzung sei noch das „Feuilleton“ als Sonderform erwähnt.

Dieser Artikel beschränkt sich auf die Berichterstattung (hier im weitesten Sinn verstanden) über „Musiktheater“, der am häufigsten erscheinenden Form der klassischen Kulturberichterstattung.²¹ Hier wiederum erfolgt eine inhaltliche Einschränkung durch die Thematisierung: Karajan.

Grundsätzlich nimmt das Ressort Kultur bei den meisten Zeitungen mindestens zehn Prozent des

gesamten Umfanges einer Ausgabe ein.²² Trotz der aufgrund der Boulevardisierung eines Teiles der Tagespresse hervorgerufenen Auflösung der strikten Ressortenteilung bleibt auch bei den Boulevardzeitungen der Kulturteil als geschlossene Einheit erhalten.²³ Dieser konservative Zug hinsichtlich der Struktur der Tageszeitungen bei dem Ressort Kultur zeigt sich überdies bei den behandelten Themen, die überwiegend dem klassischen Bereich „bürgerlicher Hochkultur“ zuzuordnen sind: Musiktheater, Konzert, Sprechtheater, Bildende Kunst, Literatur.

Ein weiteres Spezifikum der Musikkritik ist, dass sie nur bedingt von allen Zeitungslesern und Zeitungsleserinnen auch konsumiert wird. Nur 40 Prozent der Leser der österreichischen Tageszeitungen lesen überhaupt den Kulturteil, was aber bedeutet, dass die Musikkritik im Detail noch weniger Rezipienten und Rezipientinnen findet.

Im Inhaltlichen überwiegen interpretative beziehungsweise informierende Artikel (Rezensionen und Kulturberichte), wobei Kommentare oft als Leitartikel auf der ersten Seite aufscheinen, da es dann nicht primär um die „Erklärung“ von Ereignissen, sondern um deren „streitbare Deutung“²⁴ geht. Um diese „Flucht aus dem Kulturteil“ bei politisch relevanten Divergenzen aufzuheben, werden kulturpolitische Leitartikel, derer es über Karajan ziemlich viele gibt, ebenfalls zur Interpretation der Musikkritikanalyse herangezogen.

Die Literatur zur Musikkritik im Allgemeinen ist überraschend umfangreich²⁵ und es würde zu weit gehen, eine umfassende Literaturanalyse zu präsentieren – zumal die Musikkritik im konkreten Fall nur Mittel zum Zweck, zur Erschließung der kulturpolitischen Linie von Partei- und unabhängiger Presse Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre, sein sollte.

Sicherlich ist Musikkritik eine „meinungsbetonte journalistische Stilform“²⁶, wobei im Gegensatz zu primär politisch motivierten Stilformen wie Leitartikel, Kommentar und Kolumne ästhetische Momente überwiegen – ohne dass politische Überlegungen ausgeklammert werden dürfen.

²⁰ Vyslozil, Wolfgang/Pürer, Heinz/Roloff, Eckart Klaus: *Die Struktur der österreichischen Tagespresse* (1971). In: *Information und Meinung*, 1. Sonderheft 1973, 25.

²¹ Ebd., 28.

²² Ebd., 29.

²³ Ebd., 26. Vgl. auch Renger, *Musikkritik*, 11.

²⁴ Vgl. dazu Gottschlich, Maximilian: *Wer gibt die Richtung an? Überlegungen zur Publizistik des Leitartikels*. In:

Multimedia 10/1975, 2.

²⁵ Vgl. dazu beispielsweise die einzelnen Beiträge in Hamm, Peter (Hg.): *Kritik von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung der Kritik*. Reihe Hanser 12, München 1968, 72 ff oder Kaufmann, Harald (Hg.): *Symposium für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung*, Heft 1, Graz 1968.

²⁶ Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried (Hg.): *Publizistik*. Fischer Lexikon 9, Frankfurt/Main 1976, 69.

Weiters zeigt es sich, dass in erster Linie die jeweilige musikalische Aufführung interpretiert wird, während die Kompositionskritik meist unberücksichtigt bleibt.²⁷ Da durch die Abgabe und Publizierung eines ästhetischen Werturteils über kulturelle Manifestationen im musikalischen Bereich dem Leser eine Interpretationshilfe zur Hand gegeben wird,²⁸ scheint die These, dass die klassische Musikkritik unpolitisch sei, nicht haltbar.

Wohl aber ist es meiner Ansicht nach richtig, dass kulturpolitische Brisanz in vereinzelten Leitartikeln viel offener zu Tage tritt. Trotzdem soll versucht werden, die subtile politische Relevanz – das Lesen zwischen den Zeilen – auch am Beispiel der „reinen Musikkritik“ aufzuzeigen.

3.2. Einflüsse der kulturpolitischen Grundlinie auf die werk- und aufführungsbezogene „reine“ Musikkritik:

Gerade durch das diffizile Zusammenspiel zwischen „streitbaren“ kulturpolitischen Leitartikeln und regelmäßig wiederkehrenden Musikkritiken und Nachrichten wird der Leser konditioniert – auch in dialektischer Weise. Im Folgenden werden die Wechselwirkungen zwischen kulturpolitischer Linie und der „reinen“ Musikkritik anhand von sechs Hypothesen hinterfragt, die in meiner Dissertation im Detail auch empirisch analysiert wurden.²⁹

1. Hypothese: Je intensiver die publizistische Auseinandersetzung mit einem Kulturereignis ist, desto eher wird die Kulturberichterstattung der generellen Redaktionslinie untergeordnet.

Dies trifft eindeutig auf das ÖVP-Zentralorgan *Volksblatt* (früher: *Kleines Volksblatt*) zu, vor allem gegen Ende der Ära Karajan, obwohl sonst die Musikkritik eher eine untergeordnete Rolle spielte. Offensichtlich sollte der zuständige ÖVP-Minister Drimmel vor etwaiger Kritik in Schutz genommen werden, dass der Star Karajan die

Wiener Staatsoper im Streit verlässt. In diesem Zusammenhang wird aber der politische Streit immer nur über den Umweg mit dem Direktor Karajan ausgetragen, jedoch nicht in der Kategorie Politik direkt. Der Dirigent Karajan bleibt unangetastet. So dienen u.a. das Publikum und seine Beifallsstürme als indirektes Argument gegen den Direktor, der Ruhe und Ordnung nicht mehr aufrechterhalten könne. In der *AZ*

wird die politische Diskussion – selbst bei Gewerkschaftsfragen – in Leitartikel oder andere Feuilleton-Bereiche ausgelagert. Mehr noch als im *Volksblatt* bleibt Karajan für die *AZ*, vor allem für Fritz Walden, „der Magier“. Seine Kritik an der Menschenführung Karajans in der Oper,

dass man in dem Haus am Ende der Ära Karajan „nicht mehr atmen kann“, wird ebenfalls außerhalb der Kulturkritik ausgeführt.³⁰ Im *Express* dominiert zwar auch die Skandalberichterstattung, aber Karl Löbl hält seinem Star die Treue. Gerade bei intensiven publizistischen Auseinandersetzungen wie dem Bohème-Skandal erwähnte er weder Gewerkschaft noch Politik, auch nicht die Bühnenarbeiter. Er ist auch gegen den Streik bei der ursprünglichen Premiere und auf Seiten Karajans. Die *Kronen-Zeitung* ist in der Tendenz nicht mehr so scharf kritisch und negativ wie unter Franz Endler, häufig sehr positiv, aber letztlich kritisiert Hedi Schultz in der *Kronen-Zeitung* ähnlich wie das *Volksblatt*, das „Karajangebrüll der wild gewordenen Horden, das er nicht längst zur Raison bringen ließ“. Das Publikum steht in der Schlussphase stellvertretend für Pro- und Anti-Karajan-Direktion. Die *Presse* mit Heinrich Kralik bleibt auf der Pro-Karajan-Linie mit einer bildungsbürgerlichen Grundeinstellung, die sich bemerkenswerter Weise nicht an den Publikumsstürmen stößt. Er unterstützt Karajans Entscheidungen als Direktor, ohne sie zu hinterfragen, nach der Devise: Politik findet nicht in der Kritik statt. Der *Kurier* hält sich relativ neutral, trotz mancher inhaltlicher Detailkritik am Rande. Gewerkschafts- und Politikthemen werden völlig aus der Musikkritik ausgeklammert und wenn, dann in Leitartikeln oder Kommentaren referiert.

2. Hypothese: Je länger die Auseinandersetzung

Gewerkschafts- und Politikthemen werden aus der Musikkritik ausgeklammert oder nur in Leitartikeln oder Kommentaren referiert.

²⁷ Stephan, Rudolf (Hg.): *Über Musik und Kritik. Vier Beiträge*. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 11) Mainz 1971.

²⁸ Vgl. dazu Adorno, Theodor W.: *Reflexion über Musik-*

kritik. In: Kaufmann, *Symposium für Musikkritik*, 16f.

²⁹ Rathkolb, *Musikkritik*.

³⁰ *AZ*, 13. Juni 1964, 2.

³¹ *Kronen-Zeitung*, 13. Juni 1964.

über ein Kulturereignis dauert, desto enger wird der kulturpolitische Spielraum.

Kontinuität der Beurteilung in der Musikkritik während der Ära Karajan findet sich vor allem in der Tageszeitung *Die Presse*. Neutrale Kontinuität im Sinne von „Schaukelkritik“ – positive und negative Kritiken wechseln einander ab – zeichnet den unabhängigen *Kurier* aus. Selbst in der bei manchen anderen Zeitungen umstrittenen Regiebewertung halten sich die positiven und negativen Aussagen im Gleichgewicht, beim Dirigenten Karajan überwiegt das Positive. Auch die *Arbeiter-Zeitung* und das ÖVP-*Volksblatt* haben eigentlich ihre Linie gegenüber Karajan kaum geändert, höchstens in einzelnen Bereichen – vor allem das *Volksblatt* in der Direktionsfrage – verschärft. Im Bereich der Boulevardpresse ändert sich sogar im Verlauf der Diskussionen die Grundeinstellung, abhängig von persönlichen Meinungsänderungen wie bei Karl Löbl im *Express*, die radikal positiv wurden, oder abhängig vom Wechsel der Kritiker wie in der *Kronen-Zeitung* von Franz Endler zu Gerhard Brunner. Der Gesamteindruck falsifiziert die These – der kulturpolitische Spielraum besteht und ist unabhängig von aktuellen Turbulenzen.

3. Hypothese: Bei Partei-Zeitungen wird die spezifische kulturpolitische Linie situationsbedingt öfter angepasst als bei der Boulevardpresse und unabhängigen Zeitungen.

Von der ideologischen Ausgangslage hätte eigentlich die *Arbeiter-Zeitung* Karajans Arbeitsstil heftig kritisieren müssen. Genau das Gegenteil findet sich in den Kritiken, vor allem Fritz Walden ist ein auch verbaler Bewunderer Karajans, der in manchen Wortbildern in der Begeisterung Heinrich Kralik von der Tageszeitung *Die Presse* um nichts nach steht. Dies hängt aber auch mit der Person Walden zusammen, Hans Heinz Hahn hingegen zeigt sich in seinen Kritiken deutlich weniger emotionalisiert und begeistert. Gewerkschaftsthemen werden peinlichst in der Kritik vermieden. Hingegen meidet *Das Kleine Volksblatt* jeden direkten kulturpolitischen Hinweis in der Kritik, thematisiert aber Gewerkschaftsfragen – die ja den ideologischen Gegner betreffen. Karajan steigt nur als Dirigent gut aus, seine Regie, aber auch seine Direktion werden durchwegs negativ beurteilt.

4. Hypothese: Kulturkritiker bei unabhängigen Zeitungen haben eher die Möglichkeit, die kul-

turpolitische Linie zu beeinflussen als bei Partei-Zeitungen.

Diese These trifft nicht auf die *Arbeiter-Zeitung* zu, in der sich die Musikkritik keineswegs in eine ideologische Auseinandersetzung einfügt – weder auf parteipolitischer Ebene noch auf kulturpolitischer Ebene. Karajan, obwohl Repräsentant eines bürgerlichen Hochkulturbetriebes, gefällt. Im *Volksblatt* wird vor allem gegen Ende der Ära Karajan deutlich, dass es gilt, seine angeblichen Direktionsschwächen zu enttarnen. Bemerkenswert ist der unabhängige *Kurier*, der peinlichst auf politische Distanz in der Musikkritik Bedacht nimmt – sehr deutlich merkt man, dass Politik-Themen nicht in der Musikkritik abgehandelt werden sollen. In diesem Sinne ist auch der jeweilige unabhängige Kritiker an ein redaktionelles Korsett gebunden – hingegen lässt die konservative *Presse* fallweise durchaus offene kulturpolitische Seitenhiebe zu – immer aber auf Seiten von Karajan. Karajan-negative Ereignisse werden häufig einfach ausgeblendet. Kralik ignoriert gerne bestimmte Rahmenereignisse, über die alle anderen berichten. Bei den Boulevard-Zeitungen *Kronen-Zeitung* und *Express* ist es klar – hier bestimmt der jeweilige Kritiker die Linie, wechseln die Kritiker – wie im Falle der *Kronen-Zeitung* – so wechseln auch die Aussagetrends.

5. Hypothese: Karajans Medienpräsenz in der Musikkritik resultiert aus der Fokussierung der Kritiken auf den Stardirigenten Karajan

Karajan wird als Dirigent zwar von allen Kritikern anerkannt und erhält überdurchschnittliches Lob, aber wirklich intensiv beschäftigen sich alle Kritiker nur mit Karajans umstrittener Regieführung (inklusive Beleuchtung). Erst mit der Dreifachfunktion Dirigent – Regisseur – Direktor erreicht Karajan eine völlig untypische Überrepräsentierung in allen Kritiken. Negative Bewertungen in der einen Rolle werden häufig durch positive und sehr positive „Huldigungen“ als Dirigent und zu seiner Person aufgehoben, und an seine Regie scheinen sich seine heftigen Kritiker langsam gewöhnt zu haben (wie Karl Löbl).

6. Hypothese: „Bürgerlich“ sozialisierte Kritiker neigen eher zu Karajan-Bewunderung als Kritiker aus anderen sozialen Schichten.

Karajan umgab sich Zeit seines Lebens mit einer großbürgerlichen Aura, auch aufgrund seiner

Herkunft aus einer Gelehrten- und Ärzte-Familie. Sein teilweise aufwendiger bis exzentrischer Lebensstil sollte eigentlich vor allem ideologisch bewusste Kritiker irritieren. Tatsächlich finden sich aber der Kritiker-Papst der konservativen Tageszeitung *Die Presse*, Heinrich Kralik, der noch in der Monarchie weltanschaulich sozialisiert wurde, und der Musikkritiker der *Arbeiter-Zeitung*, Fritz Walden, als Karajan-Bewunderer. Walden war offensichtlich als ehemaliger Schauspieler und aus einer Künstlerfamilie stammend, deutlich mehr von Karajan begeistert, als der eher ideologisch argumentierende Hans Heinz Hahn.

4. Zusammenfassung

Eine genaue inhaltsanalytische Untersuchung³² von Premierenkritiken von Aufführungen mit dem Dirigenten und des öfteren auch mit dem Regisseur Karajan zeigte, dass im rein künst-

lerischen Werturteil durchaus auch die Parteipresse subjektive Freiräume für den Kritiker geboten hat. Trotz häufig negativer Kritik als Direktor und Regisseur wurde Karajans Image als Superstar gefestigt, da er auf Grund dieser Multifunktionen quantitativ die Musikkritiken beherrschte. Schon in den 1960er Jahren nahm die Karajan-Rezeption die Bedeutung des Regietheaters der späten 1970er Jahre vorweg. Die Kritiker verwendeten nur wenig Raum für die Bewertung seiner Dirigierleistung, die fast durchwegs von allen gelobt wurde. Die unterschiedlichen sprachlichen Zugänge waren ein Ergebnis der familiären und beruflichen Sozialisation der Kritiker, die sich aber auch dem grundlegenden Zeitungsstil anpassten – von Boulevard bis seriös. Die in den Parteizeitungen verwendeten Sprachmuster waren jenen der Qualitätspresse ähnlicher als dem Boulevard. Die persönliche Begeisterung für Karajan hing somit primär von der persönlichen Einstellung der Kritiker ab.

Lydia RATHKOLB

1988 Studienabschluß an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien sowie Studienabschluß am Konservatorium der Stadt Wien. Parallel dazu Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie der Musikwissenschaften zur Dr. phil. International tätig als Opern- und Konzertsängerin sowie als Gesangspädagogin.

³² Rathkolb, *Musikkritik*.

Die Dublin-Sofia-Connection

Ein Essay

Richard Schuberth

*O are you going across the water
Take me with you to be my partner
At fair or market you'll be well looked after
And you will sleep with the Greek King's Daughter*
Aus der epischen westirischen Ballade „Donal Óg“

Das irische Folk-Revival und die bulgarische Staatsfolklore können auf einige interessante Parallelen zurückblicken. Ab den späten 60er Jahren kam es zur ersten gemeinsamen Liebesnacht, die für den irischen Folk nicht ohne Folgen bleiben sollte. Die Chronik einer *liaison discrète*.

Irische und bulgarische (Neo-)Tradition

In den Sleeve-Notes zum irischen Konzeptalbum *Tin Whistle*, das die *Chieftains*-Mitglieder Paddy Moloney und Seán Potts 1973 aufnahmen, übt sich ein gewisser Gerald Hanley in Kulturtheorie:

For if the country people of Bulgaria, Romania, and other Balkan countries could hear Irish music as played by The Chieftains they would recognise at once the same ghost, or duende, which haunts their own music. It's an odd thing how much Gaelic music strangely resembles that of the Balkans; yet not so surprising when one remembers that it was a Celtic tribe, the Scordisae, which formed Belgrade and other Balkan areas.

Der nationalistische Schwärmgeist, der sich nur schwer vorstellen kann, dass Völker und Kulturen sich durch die Jahrtausende verändern, muss die Bulgaren und Nachbarn zu Ehrenkelten aufwerten. Denn der nicht minder unwissenschaftliche Umkehrschluss würde nicht mal in Erwägung gezogen, dass die Iren etwa abgewanderte Südslawen seien. Nichtsdestoweniger gibt es Ähnlichkeiten zwischen irischer und bulgarischer Instrumentalmusik (mindestens so viele, wie es Unterschiede gibt), und die lassen sich grob auf zwei Gründe zurückführen:

1) Sowohl irische als auch südslawische Volksmusik sind größtenteils modal, gehorchen nicht

dem gängigen Dur-Moll-Schema, in der Instrumentalmusik beider Regionen herrscht ursprünglich Einstimmigkeit vor.

2) Die Musik der *Chieftains* stellt ein Kunstprodukt dar, welches auf den Experimenten des irischen Komponisten und Arrangeurs Seán Ó Riada (1931–1971) beruht, so wie die bulgarische Musik, wie sie Herrn Hanley zu Ohren gekommen sein mag, auf vergleichbaren Arrangements des bulgarischen Komponisten Philip Kutev (1908–1982) fußt.

„Irish Music is not merely European, it is quite remote from it. It is, indeed, closer to some forms of oriental music“, meinte einmal besagter Seán Ó Riada. Auch für mitteleuropäische Ohren klingt die Musik des südlichen Balkans sehr „orientalisch“, und die gebildeteren Träger dieser Ohren haben dann auch schnell eine Erklärung zur Hand. Balkanische Musik könne nur so orientalisch sein, weil ja über 400 Jahre die Türken (genauer: die Osmanen) auf dem Balkan geherrscht hätten. Natürlich hat das Osmanische Reich seine musikalischen Spuren in Südosteuropa hinterlassen, so dass auch Serben und Mazedonier sich schicksalsergeben in die Erklärung fügen, ihre geliebte Musik sei durch und durch von den verhassten Türken geprägt worden. Doch wahr ist, dass sich deren künstlerischer Einfluss eher auf die städtischen Zentren (Sarajevo, Belgrad, Skopje, Sofia etc.) beschränkte und noch am stärksten in der Musik der balkanischen Roma nachwirkt. Die bäuerlichen Dorftraditionen hingegen, auf denen ein Großteil des aktuellen Balkan-Folks fußt, blieben davon relativ unberührt. Die Frage, warum der Balkan so orientalisch klingt, wirft nämlich eine weitere Frage auf: was wir eigentlich unter „orientalisch“ verstehen. Orient wird von unserem Alltagsverständnis zumeist mit Asien und Islam analogisiert. Doch sowohl europäische als auch vorderasiatische Traditionen sind stark beeinflusst von hochent-

wickelten Musikkulturen, die der historischen Trennung von Orient und Okzident vorausgingen, z. B. der *Byzantinischen Musik*. Die Verwandtschaft zwischen balkanischer, asiatischer, skandinavischer, keltischer etc. Musik geht also auf Zeiten zurück, als alles Orient und alles Okzident war, die Trennlinien anders und fließender verliefen. Ähnlichkeiten und Unterschiede haben also weniger mit kulturgeographischen als mit kulturhistorischen Entwicklungen zu tun. Irische und bulgarische Musik gleichen einander stellvertretend für so viele andere regionale Formen, weil sie noch auf Strukturen fußen, die der Entwicklung der europäischen Kunstmusik auf der einen Seite, der persisch-arabisch-indischen Musik (die selbst stark von der byzantinischen Musik beeinflusst ist) vorausgingen.

Tatsächlich weisen die Melodielinien vieler *Reels*, wie die populärsten iroschottischen Tänze heißen, besonders die komplexeren unter ihnen, verblüffende Ähnlichkeiten mit südosteuropäischen Tänzen auf. Der Ire Ross Daly, der mit irischer Musik wenig am Hut hat, dafür einer der profiliertesten Instrumentalisten Griechenlands ist (auf *Laoúto* und *Lýra*), erzählt von einem Live-Auftritt vor pontischen Griechen, er hätte in sein Repertoire pontischer Tänze irische *Jigs* und *Reels* eingeschleust; der Unterschied wäre dem Publikum nicht aufgefallen, ehe er dieses aufgeklärt hätte.¹ Gemein sind irischer und südbalkanischer Musik Pentatonik und Modalität, eine ähnliche Instrumentierung, die Omnipräsenz des Borduns und ein ästhetischer Hang, den man schon der Mentalität der alten Gälén attestierte, zur stimmlichen Verzierung, zum üppig wuchernden Ornament, zum Elegischen und Leidenschaftlich-Rauschhaften (die Götter Orpheus und Dionysos stammen bekanntlich aus Thrazien), was bulgarischen und irischen Meister eine Dialektik von rhythmischer Struktur und melodischer Verzierung erlaubt, wie sie in anderen europäischen Stilen kaum ihresgleichen findet. Bloß in ihrer komplexen Rhythmik lässt südosteuropäische Musik andere europäische Musik, auch irische, weit hinter sich.

Die wichtigsten bulgarischen Tanzformen sind

Ähnlichkeiten und Unterschiede haben weniger mit kulturgeographischen als mit kulturhistorischen Entwicklungen zu tun.

Pravo Horo (2/4 od. 6/8), *Paidushko Horo* (5/16), *Pavornato Horo* (9/16), *Gankino Horo* (9/8), *Rachenitsa* (7/16), *Kopanitsa* (11/16) und v. a. Irische Tänze weisen in der Regel gerade Rhythmen auf: *Jig* (3/4), *Single Jig* (6/8), *Double Jig* (12/8), *Polka* (2/4), *Slide* (6/8), die moderate *Hornpipe* (4/4) und der wild dahinjagende *Reel* (4/4). Was nicht heißen soll, dass in der traditionellen Musik Irlands nicht seit jeher beschleunigt, verzerrt und synkopiert wurde. Angegebene Metren sind nicht mehr als Basisformen.

Das Gepräge traditioneller bulgarischer und irischer Instrumentalmusik ist größtenteils Resultat intellektueller Eingriffe, Neo-Traditionalismen, aus

dem Bestreben klassisch gebildeter Komponisten, eine nationale E-Musik zu kreieren. Das 19. Jahrhundert, jene erste Blütezeit des Nationalismus, bringt eine Menge solcher Komponisten hervor. Übersetzten aber Chopin, Smetana, Grieg, Sibelius (oder Vaughan Williams, Copland, Rodrigo, Bartók und Kodály für das 20. Jahrhundert) volkstümliche Melodien in die Formensprache der Klassik, so schlugen Ó Ríada und Kutev den umgekehrten Weg ein.

Ó Ríada & Kutev

Philip Kutev studierte in den 30er Jahren an der Musikakademie von Sofia Komposition und gründete 1951 das Bulgarische Staatsensemble für Volkslied und -tanz, dessen Konzept unzählige Nachahmer finden und zum ästhetischen Staatsdogma erhoben werden sollte: Komplexe mehrstimmige Arrangements für traditionelles und Kammerorchester, mit akkordgebundenen Harmonien, die der archaischen Dorfmusik fremd waren. Kutev komponierte mehr als 500 Suiten, Symphonien, Soundtracks, Tänze und Lieder; er kultivierte im Übrigen aus dem kopfstimmigen traditionellen Frauengesang einen modernen, neotraditionalen Harmoniegesang, mit welchem unter dem Etikett *Le Mystère des Voix Bulgares* ein geschäftstüchtiger Schweizer namens Marcel Cellier Jahrzehnte später sehr viel Geld verdienen sollte. Séan Ó Ríada studierte Komposition in Dublin, interessierte sich für Jazz und Zwölftonmusik, ehe er als musikalischer Leiter des Abbey Theatre begann, volksmusikalische Themen zu verarbeiten. Den Soundtrack des

¹ *Folk Roots* 3/1994.

Films *Mise Éire* („I am Ireland“) ließ er noch von einem konventionellen Symphonieorchester einspielen. Für die Filmmusik von *The Playboy Of The Western World* (nach dem berühmten Theaterstück von J. M. Synge) probierte er etwas völlig Neues aus:

[...] stating the basic skeleton of the tune to be played; this then would be ornamented and varied by solo instruments, or by small groups of solo instruments. The more variation the better, so long as it has roots in the tradition and serves to extend that tradition.²

So hielt eine kunsthandwerklich designte Volksmusik Eingang in die geweihten Hallen ernster Musik – und das Ensemble *Ceoltíri Chualann* war geboren, deren Sound als „*Chieftains*-Sound“ Weltruhm erlangen sollte. Nach Ó Riada sollte irische Musik nie mehr das sein, was sie einmal war. Er schuf den Typ eines traditionellen Ensembles, dessen Instrumentierung und dichter ätherischer Sound etwa dem Kutev'schen Folk-Orchester entsprach: Ein Dudelsack, die irischen *Uilleann Pipes*, der wohl entwickeltste Dudelsack der Welt, entsprechend der simpleren, mundgeblasenen *Gaida*, welcher in Bulgarien jedoch die komplexesten Spieltechniken des europäischen Südostens abgetrotzt wurden; die hölzerne Querflöte in Irland sowie die bulgarische *Kaval*, eine achtlöchrige Hirtenflöte; die *Fiddle* und die *Gadulka*, eine rebecartige Kniegeige mit bis zu neun Resonanzsaiten. Als gezupfte Saiteninstrumente die rekonstruierte keltische Harfe (oder *Clarsach*) in Irland (Ó Riada verwendete ursprünglich das Cembalo) und die *Tambura* am Balkan, eine zwölfsaitige Langhalslaute, die sich aus der türkischen *Saz* entwickelt haben dürfte. Ebenfalls aus Anatolien stammt die zweiseitige Rahmentrommel *Teppan* (bzw. *Tupan*). Als Rhythmusinstrument protegierte Ó Riada die *Bodhrán*, welche bislang ein bescheidenes Dasein als landwirtschaftliches Nutzinstrument (Worfel) bzw. vereinzelt Begleitinstrument gefristet hatte. Die archaische irische Rahmentrommel ist im irischen Folk – allen romantischen Projektionen zum Trotz – also nicht älter als Gitarre und E-Bass. Aus *Ceoltíri Chualann* gingen die *Chieftains* hervor, die das musikalische Konzept Ó Riadas konsequent fortsetzten. Gegen Ende der 60er Jahre wuchs eine neue in Jazz und Rock

geschulte Musikergeneration heran, die erst über Ó Riadas fulminanten Arrangements den Weg zur traditionellen Musik finden und dieser einen atemberaubenden Innovationsschub verpassen sollte. Die Beschäftigung mit bulgarischer und mazedonischer Musik sollte einen nicht unwesentlichen Anteil daran haben.

Englisches Intermezzo I

Unter Paddy Moloneys Leitung fanden die *Chieftains* zu bretonischer, spanischer, ja sogar chinesischer Musik, aber nie zu der des Balkans. Das sollte einem moderneren Strang des Folk-Revivals vorbehalten bleiben. Weniger bekannt ist eine viel frühere Kontaktaufnahme mit der Musik Bulgariens. Der Sänger und Ethnomusikologe A. L. Lloyd (1908–1982), neben Ewan MacColl (1915–1989) der Vater des britischen Folk-Revivals, unternahm bereits 1951, und noch einmal 1963, ausgedehnte Field-Trips nach Albanien und Bulgarien, wo er auch auf Philip Kutev und dessen Ensemble traf. Dieses historische Ereignis ist auf der hervorragend kompilierten Platte *Folk Music of Bulgaria* dokumentiert. Lloyd musste zugestehen, dass „few countries can match Bulgaria for wealth and brilliance in folk music.“³ Sein Interesse für südosteuropäische Melodik und Rhythmik beschränkte sich nicht aufs Sammeln. So verpasste er z. B. der englischen Straßenräuberballade *Sovay* einen ungeraden „bulgarischen“ Rhythmus, welchen seine Schüler Martin Carthy und Shirley Collins kopierten, wohl nicht ahnend, dass es sich dabei um frühe Spuren südosteuropäischer Musik im britischen Folk handelte.

Irish Rhythm & Reel

In den 70er Jahren brach sich ein weiterer Innovationsschub Bahn innerhalb der irischen (und später auch der schottischen) Folk-Szene. Junge Musiker legierten Arrangements traditioneller Musik, wie Séan Ó Riada sie zuerst vergenommen hat, mit dem Drive und dem Feeling von Jazz und Rock (*Rhythm & Reel*). Es waren Gruppen wie *Planxty* und die *Bothy Band*, welche aus dem traditionellen Ausgangsmaterial die bislang größten melodischen und rhythmischen Mög-

² Séan Ó Riada: *Our Musical Heritage*, 74. Zitiert nach: Nuala O'Connor: *Bringing It All Back Home – The Influence of Irish Music*. London 1991.

³ Das Zitat ist aus den Sleeve-Notes der LP *Folk Music of Bulgaria*.

lichkeiten schöpften, und es war die bis dato vernachlässigte *Rhythm Section*, die diese Entwicklung vorantrieb: *Bodhrán*-Stile wurden komplexer und Instrumente wie *Bouzouki*, *Cittern* und *Mandola*, also doppelsaitige Lauteninstrumente, unterlegten den Melodien immer abwechslungsreichere Harmonien und synkopischere Riffs. Hauptverantwortlich für diese Entwicklung zeichneten die „Drei Glorreichen Sieben“ der Folk-Synkope, Donal Lunny, Johnny Moynihan und Andy Irvine, allesamt Mitglieder der Band *Planxty*. Besonders Letzterem verdankt sich das südosteuropäische Element in der irischen Musik. Der in London aufgewachsene Ire Andy Irvine hatte bereits Mitte der 60er Jahre mit Johnny Moynihan in der legendären Band *Sweeneys Men* zusammengespielt. *Moynihan* kommt das Verdienst zu, die griechische *Bouzouki* in die britische Folk-Musik eingeführt zu haben. 1968 verließ Andy Irvine *Sweeneys Men* und trat eine eineinhalbjährige Reise auf den Balkan an, von wo er nicht nur einen Koffer voll selbst komponierter Liebeslieder, sondern einige neue rhythmische und melodische Ideen mitnahm, die er bei *Planxty* in die Tat umsetzen sollte. Nicht nur das Nachempfinden bulgarischer *Horos* und *Rachenitsas*, sondern auch die synkopiert-funkige Begleitung irischer Tunes wies ein nicht verkennbar südosteuropäisches Element auf. Des Weiteren gelang die Kultivierung von *Mandola* und *Bouzouki* zu Melodieinstrumenten, und niemand in der keltischen Szene spielt die komplexen bulgarischen und mazedonischen Standards mit mehr Drive und größerer Fertigkeit als Andy Irvine. Seinen Einstand feierte diese funkig-osteuropäische Note bei der Interpretation des englischen Liedes *The Blacksmith*, zu hören auf dem ersten *Planxty*-Album („dem Schwarzen“) im Jahr 1973. Irvine verdonnerte – wie er selbst einmal stolz behauptete – die halbe irische Revival-Szene, südosteuropäische Tunes in ihr Repertoire aufzunehmen. Einer, der dieses sanften Druckes nicht bedurfte, ist der nach allen Seiten hin interessierte Akkordeonvirtuose Máirtín O'Connor, ein Spezialist für bulgarisch-mazedonische, jiddische und viele andere regionale und historische Stile.

Mitte der 80er Jahre gründete Irvine das trans-europäische All-Star-Ensemble *Mosaic*. Mit von der Partie waren Donal Lunny, der Schotte Dougie MacLean und die ungarische Folk-Diva Márta Sebestyén, deren Repertoire weit über das ungarische hinausreicht und die – neben unzähligen ungarischen Projekten (wie

ihre Hausband *Muzsikás*) – auch bei dem auf südosteuropäische Musik spezialisierten Ensemble *Zsáratnok* des in Budapest lebenden Bulgaren Nikola Parov mitwirkte. 1992 realisierte Andy Irvine mit Hilfe des Arrangeurs Bill Whelan, der schon bei den späten *Planxty*-Alben mitgewirkt hatte, einen lang gehegten Traum und nahm das Album *East Wind* auf, eine sehr elegante und jazzige Nachempfindung bulgarischer und mazedonischer Musik. Ins Aufnahmestudio geladen hatte er dafür Márta Sebestyén, Nikola Parov an Kaval & Gaida, Máirtín O'Connor, einen experimentierfreudigen John Sheahan (den Geiger der *Dubliners*!) sowie die Hälfte der zu Beginn der 80er Jahre von Donal Lunny gegründeten Folk/Jazz/Funk-Formation *Moving Hearts*, inklusive Uilleann-Pipe- & Low-Whistle-Revolutionär Davy Spillane.

Englisches Intermezzo II

Was passierte in der Zwischenzeit in England? Vorausgesetzt sei, dass sich traditionelle englische Instrumentalmusik zu irischer ungefähr so verhält, wie kroatische zu bulgarisch-mazedonischer. Der Funke, der ein südosteuropäisches Feuer in der reservierten englischen Folk-Szene entfachte, stammte von der australisch-mazedonischen Sängerin Mara Kiek, welche seit den frühen 80er Jahren mit ihrer Band *Tansey's Fancy* neben irisch-schottischem, französischem, spanischem und italienischem Material vornehmlich mazedonisch-bulgarische Lieder zum Besten gab, sowohl in traditioneller Instrumentierung (inkl. *Gaida* & *Téppan*) als auch mit modernen Jazz-Rock-Arrangements, und damit einen nachhaltigen Einfluss auf die jüngere englische Szene ausübte, besonders auf die eher an Frankreich orientierte Bordunszene (z. B. *Blowzabella*). Zwei weitere Bands, die sich um die Rezeption südosteuropäischer Musik verdient gemacht haben, sind die nordenglische *House Band* um Ged Foley mit ihrer eigenwilligen und rhythmisch akzentuierten Interpretation bretonischer und südosteuropäischer Musik sowie *Whippersnapper*, die legendäre Folk/Jazz/Funk-Fusion-Band um Dave Swarbrick, Chris Leslie, Kevin Dempsey und Martin Jenkins. Besonders Letzterer darf als Brückenkopf zur bulgarischen Musik bezeichnet werden, ist er doch mit der ehemaligen ersten Sängerin des bulgarischen Staatschors Kalinka Vulcheva, der „Nachtigall von Dobroudja“ verheiratet. Die künstlerische Frucht dieser Vereinigung erwuchs in der Band *Vulcheva-Jen-*

kings-Incident. Hier geraten zwei völlig disparate Musiktraditionen aneinander: die seit dreißig Jahren mit Jazz und Pop experimentierende englische Folk-Szene, sehr repräsentativ verkörpert durch Martin Jenkins, der mit Bands wie *Dando Shaft*, *Hedgehog Pie*, Bert Janschs *Conundrum* und eben *Whippersnapper* Musikgeschichte geschrieben hat, – sowie Staatsfolklore in bester Kutev'scher Tradition.

„Riverdance“ und die Folgen

Beim Eurovisions-Song-Contest 1994 in Dublin eroberte der uns bereits bekannte Bill Whelan mit seiner *Riverdance*-Show das Publikum im Sturm. Als Pausenfüller zwischen eigentlichem Wettbewerb und Wertung erwies sich diese als inoffizieller Sieger des Abends. Perfekt durchchoreographiertes irisches *Stepdancing*, ein erstklassiges Folk-Ensemble, martialisches Trommelfeuer und das Symphonieorchester des irischen Rundfunks RTE steigerten sich gegenseitig zum dionysischen Fanal. Ein glatt arrangiertes instrumentales und optisches Feuerwerk, das nicht nur irischen Steptanz wegen seiner stolzen Würde den Flamenco temporär von der *Self-Expression*-Börse verdrängte, sondern dessen Art der musikalischen Interpretation unzählige Nachahmer fand. *Riverdance* verkaufte sich als der ästhetische Inbegriff einer modernen und doch traditionsbewussten *Irish-ness*. Wenige aber wussten, dass sich Rhythmen und Melodien von *Riverdance* über weite Strecken an bulgarischen Vorbildern orientierten. Was Bill Whelan da als genuine Idee an die durch das irische Wirtschaftswunder („*The Celtic Tiger*“) gestärkte Nationalidentität verramschte, verdankt sich der Vorarbeit Séan Ó Ríadas und Philip Kutevs, vor allem aber der Andy Irvines (*Riverdance* mutet wie ein bombastischer Abklatsch von *East Wind* an). Während bulgarische Musiker Hunger leiden, werden Elemente ihrer Musik als ästhetisierte Designerware vom irischen Wirtschaftswunder adoptiert. Genug der Polemik. Denn trotz ökonomischer Notlage existiert in Bulgarien nach wie vor eine kreative und innovative Musikszene, die vom einst kommunistischen Staatsdogma des orchestralen Arrangements befreit, traditionelle und traditionell beeinflusste Musik auf eigene Faust ins 21. Jahrhundert geleitet. Man denke nur an den genialen thrakischen Klarinettenisten Ivo Papasov, sein mazedonisches Pendant Ferus Mustafov oder an Theodosii Spassov, der vergleichbare Jazzexperimente auf der Hirtenflöte

Kaval durchführt. Der oben erwähnte Nikola Parov durfte beim Riverdance-Ensemble als „ost-europäischer Gastarbeiter“ an der *Gadulka*, der bulgarischen Kniegeige, fiedeln. Das erinnert ein bisschen an Zar Peter (den Großen!), der sich unerkannt, *undercover* also, zu Ende des 17. Jahrhunderts in einer holländischen Werft als Schiffszimmermann verdingte. Nikola Parov ist kein Zar und schon gar kein Politiker, hingegen ein vielseitiger und ideenreicher Musiker, er beherrscht an die zwanzig Instrumente, ist versiert in bulgarischer, türkischer, griechischer bis ungarischer Musik, in Jazz und Klassik, und hat schon auf der Platte *Holdudvar* (1989) mit seiner ungarischen Band *Zsarátnok* auf originelle Weise die Grenzen zwischen den Stilen niedergerissen. Auf seiner CD *Kilim*, einem weltmusikalischen Feuerwerk, sowie auf der CD seiner neuen Band *Balkan Playboys* lud er alte Kollegen der irischen Szene wie Máirtín O'Connor und Davy Spillane ins Studio. Ein befriedigendes Indiz dafür, dass die Brücke zwischen einer irisch-britischen und einer osteuropäischen Musikszene von beiden Seiten geschlagen wird. Englische Ensembles wie *Caravanserail* oder *Szapora* haben sich überhaupt auf Musik dieser Regionen spezialisiert.

Auch die stilistisch heterogene Folk-Szene der Bretagne sprang früh auf den Zug auf, wie etwa *Bleizi Ruz* oder *Kornog*, die darin ihren irischen Vorbildern *Planxty* folgten, oder diverse *Bagadoù* (bretonische Blasmusikkapellen), die gerne südosteuropäische Tunes in ihr Repertoire einbauen. Die Filme eines Emir Kusturica und die von Goran Bregovic komponierten Soundtracks dazu lösten eine weitere Begeisterungswelle für balkanische *Gypsy-Brass-Bands* aus. Einer, der dieser Entwicklung weit voraus war, ist der bretonische Sänger und Klarinettenist Erik Marchand, der mit der rumänischen Gypsy-Brass-Band *Haidouks de Carancebes* bereits Anfang der 90er Jahre eine überzeugende Fusion von bretonischen Liedern und südrumänischen Tänzen umsetzte. Roots-Musiker aus Skandinavien und Klezmerbands (deren Musik ja oft von den gleichen Wurzeln zehrt wie balkanisch-rumänische) zeigen sich an balkanischer Rhythmik und Melodik interessiert; aber auch andere europäische, amerikanische und türkische Musiker (welche den balkanischen Anteil zur Kultur des Osmanischen Reiches aufzuarbeiten beginnen). So etwa die viel versprechende junge österreichische Band *Nim Sofyan*, die mit einem türkischen Sänger, einem portugiesischen Flötisten, einem Waldviertler Geiger und einem finnischen Perkussion-

nisten sich auf irokeltische Musik einerseits, Musik von Mazedonien bis Armenien andererseits spezialisiert. Der wichtigste Stimulus für

diese Rezeption ging zweifellos von Irland, später England, Schottland und der Bretagne aus.

CD- und Platten-Tipps:

- A. L. Lloyd: *The Music of Bulgaria* (1965)
 Planxty: *Planxty* (1973), *Cold Blow & The Rainy Night* (1974), *After The Break* (1979)
 Mara Kick & Tansey's Fancy: *Tansey's Fancy* (1983)
 Mara: *Images* (1984), *On The Edge* (1987), *Don't Even Think* (1990), *Ruino Vino* (1993), *Sezoni* (1997)
 Whippersnapper: *Tubo* (1984), *Promises* (1985), *These Foolish Strings* (1988), *Fortune* (1989), *Stories* (1991)
 Andy Irvine & Friends: *East Winds* (1992)
 Erik Marchand & Le Taraf de Caransebes: *Sag An Tan Ell* (1993), *+Dor* (1998)
 Márta Sebestyén: *Kismet* (1996)
Riverdance (1995)
 Nikola Parov: *Kilim* (1997)
 Nikola Parov & Balkan Playboys: *Balkaninis* (2003)
 Bagad Kemper: *Hep Diskrog* (1998)
 Vulcheva-Jenkins Incident: *Cross The Danube* (1996)
 Kalinka Vulcheva: *The Dobroudja Nightingale* (2001)
 Nim Sofyan: *Tuna* (2003)

Bibliographie:

- Neben unzähligen CD- und Platten-Sleeve-Notes, Gesprächen mit vielen Musikern, Artikeln aus Fachzeitschriften wie *FolkRoots*, *The Living Tradition*, *Dirty Linen*, *Irish Music Magazine*, *Concerto* und *Folker* bezog ich wertvolle Informationen zu diesem Artikel aus folgenden Büchern:
- Breathnach, Breandán: *Folk Music And Dances of Ireland*. Cork + Dublin. The Mercier Press. 1971.
 Burton, Kim: *Bulgaria – The Mystery Voice*. In: Simon Broughton, Mark Ellingham & Richard Trillo (ed.): *World Music – The Rough Guide*. London, Penguin Books, 1999.
 Burton, Kim: *Macedonia – Tricky Rhythms*. In: Simon Broughton, Mark Ellingham & Richard Trillo (ed.): *World Music – The Rough Guide*. London, Penguin Books, 1999.
 Curtis, P.J.: *Notes from the Heart. A Celebration of Traditional Irish Music*. Dublin. Forc, 1994
 O'Connor, Nuala: *Bringin' IT Ball Back Home – The Influence of Irish Music*. London, BBC Books, 1991.
 Ó hAllmhuráin, Gearóid: *A Pocket History of Traditional Music*. Dublin, O'Brien Press, 1998.
 Prendergast, Mark J.: *Isle of Noises. Rock and Roll's Roots in Ireland*. New York. St. Martin's Press, 1987
 Purser, John: *Scotland's Music. A History of the Traditional and Classic Music of Scotland from Early Times to the Present Day*. Edinburgh + London, Mainstream Publishing, 1992
 Schubert, Richard: *CrossRoots – Das Lexikon der irischen, schottischen, englischen, walisischen und bretonischen Folk-, Traditional und Roots-Musik*. Moers, Christian Ludwig Verlag, 2002

Richard SCHUBERTH (1968)

Schriftsteller, Ethnologe, Drehbuchautor, Cartoonist und Musikjournalist mit Spezialisierung auf World Music. Essays und Polemiken zu Kultur und Politik in *Literatur + Kritik*, *Freitag*, *Konkret* und *Augustin*. 2002 erschien sein Buch *CrossRoots – Das Lexikon der irischen, schottischen, englischen, walisischen und bretonischen Folk-, Traditional und Roots-Musik* im Christian Ludwig Verlag, 2003 seine dialogische Satire über den Balkankrieg *Freitag in Sarajevo* im Drava-Verlag.

Von der Wachswalze zum Sampling-Gerät

Die Geschichte der Tonaufzeichnung und des Sounds

Alfred Smudits

Einklang

Die Musik des 20. Jahrhunderts wurde durch nichts so geprägt wie durch die elektronischen Medien, die zunächst zur Aufzeichnung und Übertragung und letztlich auch zur Produktion von Musik eingesetzt wurden.

Diese elektronische und in weiterer Folge digitale Mediamorphose¹ hat – neben zahlreichen anderen Effekten – auch eine Kategorie musikalischen Schaffens in den Vordergrund befördert, die bis dahin eher nur als beiläufige wahrgenommen wurde: das Klangbild, die Klangfarben oder eben – in „moderner“ Terminologie – den Sound.

Das Schaffen von Musik besteht nicht nur im Kreieren von Melodien, harmonischen Strukturen, Rhythmen und einer bestimmten Dynamik, sondern – all dies zusammen mit der Instrumentierung und darüber hinaus – in der Realisierung einer Klangvorstellung. Neben den Personen, die eine bestimmte Klangvorstellung haben, ein bestimmtes Klangideal realisieren wollen, ist die Technik, die diese Realisierungen möglich macht, von wesentlicher Bedeutung. Diese Entwicklung der Technik und der Personen, die mittels verfügbarer Technik Musik produzieren, also vor allem Muskschaffende und Produzenten, will ich im Folgenden versuchen nachzuzeichnen. Dabei kann ich natürlich nur „Meilensteine“ der technischen Entwicklung behandeln bzw. einige der wichtigen Produzentenpersönlichkeiten exemplarisch herausstellen, dies in der Absicht, Etappen der „Geschichte des Sounds“ zu markieren.

Klangproduktion vor der technischen Aufzeichnung

Natürlich gab es auch vor der Tonaufzeichnung „Sound“, allerdings war er gleichsam „naturgegeben“: durch die Instrumentierung, die Spieltechnik, die Aufführungspraxis und schließlich durch die Architektur der Räume, in denen musiziert wurde. „Bewusst oder unbewusst prägt der

Erbauer eines Raumes das musikalische Geschehen, das sich in diesem Raum abspielt. Der Raum wirkt am Klangergebnis mit [...]“ schreibt Kurt Blaukopf.² Er identifiziert Nachhallzeit und Modulationsgeschwindigkeit (Geschwindigkeit des Harmoniewechsels) als die wichtigsten akustischen Merkmale von Räumen und weist darauf hin, dass die bis ins 18. Jahrhundert gültige Unterscheidung zwischen Kirchenstil, Theaterstil und Kammerstil sich nicht nur auf „geistige“, sondern auch auf „akustische“ Komponenten bezog.³ Diesen Gedanken der Raumbezogenheit des Klangs möchte ich im Weiteren im Auge

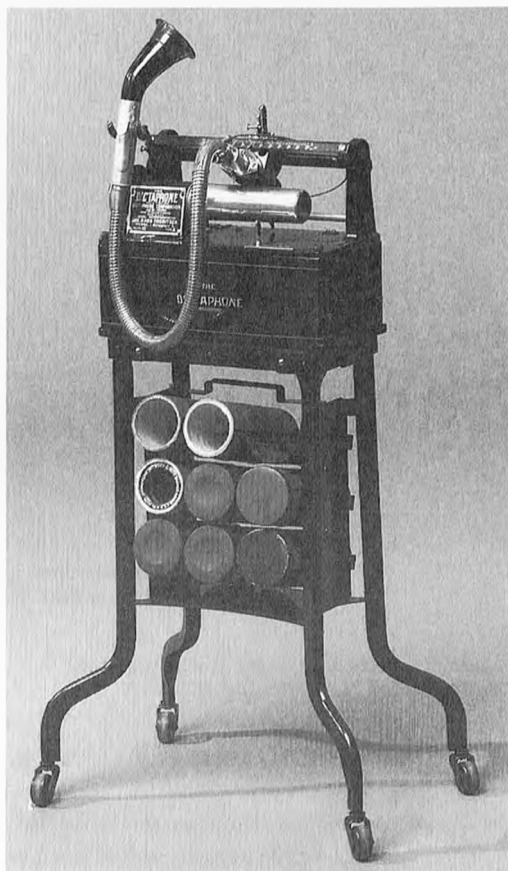


Abb. 1: Dictaphone Model 10 Type A. Foto: medien.welten im Technischen Museum Wien

¹ Vgl. Smudits, Alfred: *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller 2002.

² Blaukopf, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft*.

Grundzüge der Musiksoziologie. 2. erw. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, 193.

³ vgl. Blaukopf, *Musik im Wandel*, 195.



Abb. 2: Plattenaufnahme- und wiedergabegerät Pathépost.
Foto: medien.welten im Technischen Museum Wien

behalten, wenn es um die Erfassung und Entwicklung des „Sounds“ geht.

Tonaufzeichnung und Mikrophon

Bei den ersten Tonaufzeichnungen wurde das aufzunehmende Klangphänomen mittels eines Trichters direkt auf eine Wachswalze bzw. bald auf eine Schallplatte (*direct to disc*) übertragen. Bei diesen Aufnahmen handelte es sich also um

unbearbeitete Live-Aufnahmen. Dennoch kann bereits für die ersten Hits der jungen Schallplattenindustrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts – von Enrico Caruso gesungene Arien – ein Produzent ausgemacht werden, nämlich der Aufnahmeleiter der *Gramophone Company*, Fred Gaisberg. „Gaisberg’s attitude to recording was to produce in the studio some kind of snapshot of the kind of performance each artist would normally give in public venues.“⁴ Er war später auch an den Kar-

⁴ Beadle, Jeremy J.: *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Soundbite Era*. London Boston: Faber & Faber 1993, 27.

Vgl. auch Blaukopf, Kurt: *Hexenküche der Musik*. Teufen/St.Gallen: Niggli 1956, 119ff.

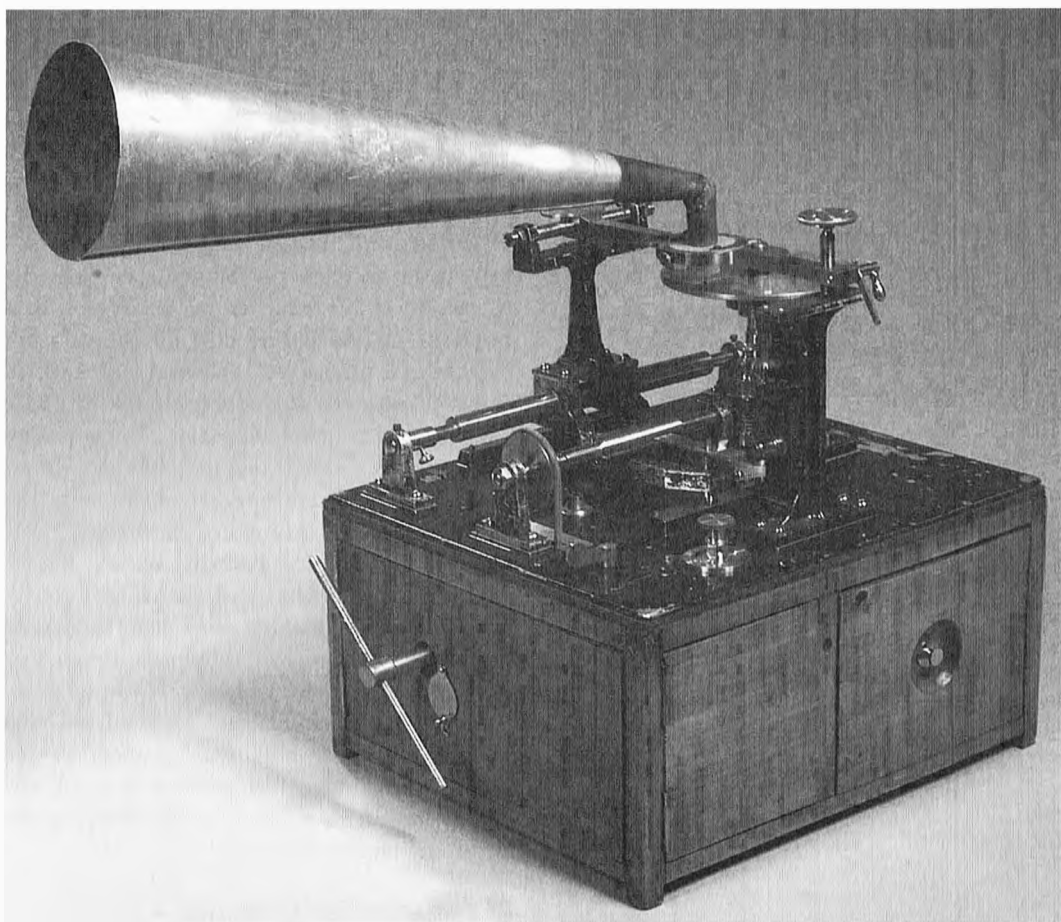


Abb. 3: Wiener Archivphonograph Type III. Foto: medien.welten im Technischen Museum Wien

rieren des Sängers Feodor Chaliapin oder des Geigers Yehudi Menuhin nicht unbeteiligt, und wird von „Klassik“-Produzenten gerne als deren Vorläufer gesehen.

Es ist also schon in diesem Stadium der Tonaufzeichnung eine mögliche – aus Kostengründen vermutlich selten genutzte – Aufgabe des Produzenten, aus mehreren Aufnahmen jene auszuwählen, die er für die beste hält und die daher massenhaft vervielfältigt wird. Spätestens mit der Entwicklung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre wird diese Funktion ausgeweitet. Waren bis dahin Aufnahmen größerer Klangkörper problematisch gewesen, so wird nun durch die entsprechend flexible Platzierung eines oder mehrerer Mikrophone die Erzielung neuer Klangqualitäten ermöglicht, die der Kontrolle von Aufnahmeleitern/Produzenten unterliegen. In dieser ersten Phase der Tonaufzeichnung bestand das Klangideal in der möglichst original-

getreuen Aufzeichnung der „lebendigen“ Darbietung von Musik, was hinsichtlich der Raumbezogenheit von Musik heißt, dass die Musik möglichst so klingen sollte, wie sie in den Räumen klingt, in denen sie üblicherweise zu hören ist. Die technischen Möglichkeiten, dieses Ideal einzulösen, waren bis zur Erfindung des elektrischen Mikrophons Mitte der 1920er Jahre allerdings äußerst beschränkt. Mit dem Mikrophon konnte dieses Ideal zunehmend besser erreicht werden, was in den 1950er Jahren im Begriff „High Fidelity“ seinen direktesten Ausdruck fand.

Doch diese Entwicklung stellte für die Qualität der Aufzeichnung nur eine graduelle Verbesserung dar.⁵ Denn auch bei der „elektrischen“ Aufzeichnung auf Schallplatte setzten die begrenzte Laufzeit derselben und die „Geschlossenheit“ einer Aufzeichnung Grenzen für musikalische und technische Manipulationen.

⁵ Für Verbreitung von Musik über das Radio war es allerdings eine entscheidende Entwicklung.

⁶ Jedes Musikstück wird in einem Take aufgenommen.

Wenn ein Fehler passiert, muss das ganze Stück nochmals aufgenommen werden.

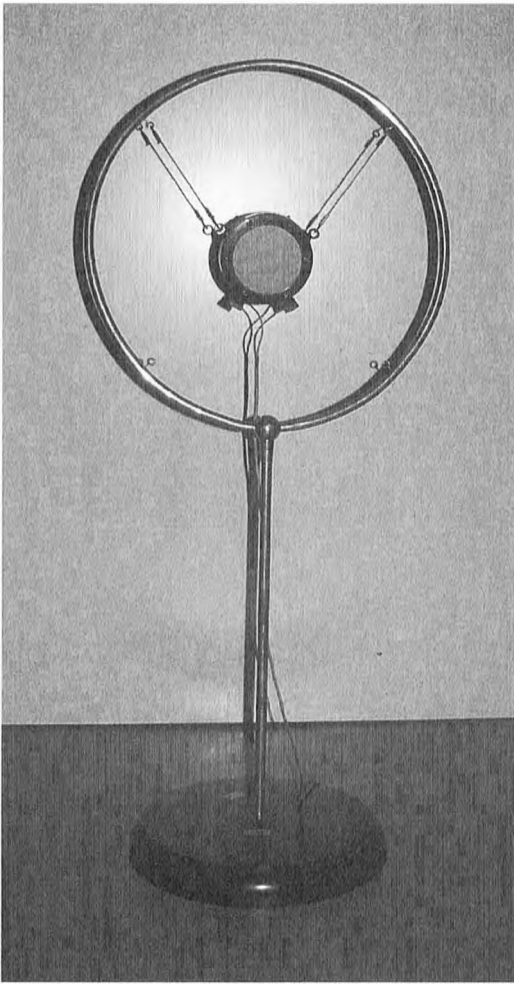


Abb. 4: Elektrisches Mikrophon. Foto: medien.welten im Technischen Museum Wien

Einer der erfolgreichsten Produzenten und Musiker der 1940er und 1950er Jahre, Mitch Miller, sagt in Bezug auf diese Zeit:

There was no such thing as a remix. You had to know how to talk to the engineer. You had to have musicians who could play on the first day because many times that was it. You had to have arrangers who knew what they were doing. [...] we knew what we were talking about. It wasn't: „let's see what we will do tomorrow while we listen tonight.“ [...] The artists came in prepared. [...] And so the producers, like Jack Kapp [...], Paul Weston, [...] Percy Faith could do it.⁷

⁷ Olsen, Eric u. Verna, Paul u. Wolff, Carlo (Eds.): *The Encyclopedia of Record Producers*. New York: Billboard Books 1999, 538.

⁸ Vgl. Frith, Simon: *Art versus Technology: the strange case of popular music*. In: *Media, Culture, and Society*, Vol. 8, 1986, 263-279. Hier: 270f.

⁹ Dass dies nicht sofort so war, belegen die Widerstände

Gleichzeitig aber begann mit dem Mikrophon auch die zweite Phase der Tonaufzeichnung, nämlich die Schaffung künstlicher Räume. Das erste auffallende musikalische Phänomen, an dem dies erkennbar wird, ist das so genannte *crooning*, ein Gesangsstil, bei dem – wie Frank Sinatra das bezeichnet hat – das Mikrophon als Instrument verstanden wird.⁸ Das *crooning* schafft eine neue – real kaum mögliche – Binnenarchitektur der Musik. Als Hörer werde ich mit der Fiktion konfrontiert, dass der Sänger oder die Sängerin mir beinahe „ins Ohr singt“, während weit entfernt eventuell sogar eine Bigband spielt: Die Abstände zwischen den verschiedenen Klangquellen (Instrumente, Gesang) und dem Ohr des Hörers oder der Hörerin entsprechen nicht mehr der gewohnten Hörerfahrung der „lebendigen“ Darbietung. Hier werden erstmals „fiktive“ Räume geschaffen, der Sound wird tatsächlich „produziert“. Beim Live-Konzert wird diese Verzerrung der bislang „natürlichen“ Distanzen durch Verstärker und Lautsprecher ausgeglichen und somit bald als „natürlich“ erlebt.⁹ Obwohl also das Klangideal noch an High Fidelity orientiert war, waren die technischen Möglichkeiten bereits viel weiter entwickelt, nämlich in die Richtung der Schaffung fiktiver Räume.¹⁰

Magnetaufzeichnung

Der nächste entscheidende Qualitätssprung der Tonträgerproduktion erfolgte erst nach 1945 mit der Entwicklung der Aufzeichnung mittels Magnettonband und der neuen Tonträgerformate Vinyl-Single und -Langspielplatte. Im Jahre 1948 wurde sowohl das Magnetophon erstmals bei Aufnahmesessions eingesetzt wie auch Vinyl-Schallplatten produziert. Damit wurde die Möglichkeit geschaffen,

- (a) zeitlich weitgehend unbeschränkte Aufnahmen zu machen und
- (b) die Aufnahme selbst durch „Bandschnitt“ zu manipulieren.

Und es war nur eine Frage der Zeit, bis Mehrspurverfahren zunächst experimentellen und dann standardmäßigen Einsatz erlebten.

gegen die unnatürlichen *Crooner*, die z.T. zu Radio-Boycott derselben führte, vgl. dazu Frith, *Art versus Technology*, 263.

¹⁰ Wen das an die Widersprüchlichkeit zwischen dem Stand der Produktivkräfte und den Produktionsverhältnissen erinnert, der mag nicht so falsch liegen.



Abb. 5: Magnetophon. Foto: medien.welten im Technischen Museum Wien

Im Bereich der Klassik ist hier als ein Wegbereiter der Produzent Walter Legge zu nennen:

He saw the studio as a place in which conditions and recording techniques allowed for the creation of sounds better than normally achieved in places of public performance. In fact, he recognized the artificiality of recording, and may have been the first record producer fully to appreciate the possibilities this artificiality offered.¹¹

Von ihm ist auch der erste Fall von *dishonest dubbing* überliefert, als er nämlich 1951 bei der Produktion von Wagners „Tristan und Isolde“ einen

schwierigen Gesangspart der schon etwas älteren und daher nicht mehr so „leistungsfähigen“ Sopranistin Kirsten Flagstad durch entsprechende Einspielungen seiner jungen Ehefrau – Elisabeth Schwarzkopf – ersetzte.¹²

Der „normale“ Produzent von Popmusik¹³ bis zum Beginn der 1950er Jahre und bei den Major-Companies weitgehend noch bis gegen Ende der 1960er Jahre, verstand sich, wie der oben zitierte Mitch Miller, eher als Techniker oder Arrangeur, den es nicht um Effekthascherei oder Soundtüfteleien ging, sondern um eine „ordentliche“ Einspielung einer Nummer, die den Qualitäten der Musik und der Musiker gerecht wird.

¹¹ Beadle, *Will Pop Eat Itself?*, 27.

¹² Ebd., 28.

¹³ Für den Bereich der Pop-Musik muss in jedem Fall der vermutlich erste Mehrspur-Experimentator erwähnt werden, wenngleich er kein „echter“ Produzent, sondern vor allem Musiker war, nämlich Les Paul. Dieser Gitarrist hatte bereits in den 1930er Jahren mit „Acetat-Disks“ in

seinem kleinen Studio mehrere Aufnahmen „übereinander“ aufgenommen und damit für das damalige Publikum verblüffende Effekte erzielen können. (Vgl. Cunningham, Mark: *Good Vibrations. A History of Record Production*. Chessington 1996, 21). Doch er nimmt tatsächlich eine Sonderstellung ein.

Für das Musikleben außerhalb der großen Plattenfirmen stellte aber das Tonband eine enorme Chance dar, jenseits der eingefahrenen Wege erfolgreich sein zu können, denn mit dieser Form der Tonaufzeichnung war die Studiothechnologie plötzlich leichter handhabbar, billiger, flexibler geworden. „Der kostenintensive Matrizenverschleiß, [...] gehörte mit der elektromagnetischen Tonaufzeichnung der Vergangenheit an.“¹⁴ Ein Tonstudio aufzubauen stellte kein unüberwindbares ökonomisches oder technisches Problem dar. So entstanden – ermöglicht durch diese technische Entwicklung – ab den späten 1940er Jahren zahlreiche Kleinlabels, die sich auf die Produktion von Musik verlegten, die von den Majors bislang ignoriert worden war: vor allem Race und Country&Western. Da es sich vielfach um „Ein- oder Zwei-Mann-Betriebe“ handelte, waren die Betreiber oftmals Techniker, Kaufleute, Produzenten und Händler gleichzeitig, vor allem aber waren sie bzw. begannen sie als „Kleinunternehmer“. Prominent zu erwähnen wären etwa die Firmen *Chess-Records*, *Atlantic-Records* oder *Sun-Records*. Letztere wurde von Sam Phillips gegründet und betrieben, dem Entdecker und ersten Produzenten von Elvis Presley.

Neu an der Musik Presleys war vor allem der Sound, der sich durch einen äußerst offensiven Einsatz von Hall-Effekten auszeichnete. Sam Phillips hatte dies oft zum Markenzeichen seiner Produktionen gemacht, er nutzte die neue technische Möglichkeit des Tonbandmitschnitts

(den so genannten *slapback delay sound*) für diese Zwecke intensiv aus.¹⁵ Dann die Instrumentierung, auch diese von Phillips bewusst

so gewollt: eine kleine Besetzung,¹⁶ bei der die Stimme im Vordergrund steht. Die üblichen Bläser (beim Rhythm'n'Blues) oder Fiddeln (bei Country and Western) fehlten. Im Zentrum auch der schnellen, fürs Tanzen gemachten Stücke – wie z.B. *That's Allright* – stand die Stimme des

Interpreten, der einen Song tatsächlich (theatralisch) interpretierte und nicht nur eine Melodie sang.

Dieser Beitrag von Sam Phillips zum musikalischen Endprodukt geht weit über die herkömmlichen Aktivitäten vom Produzenten, wie sie etwa Mitch Miller versteht, hinaus. Will Miller den Sound der Live-Einspielung im Studio möglichst „treu“ einfangen und wiedergeben, so kreiert Phillips einen völlig neuen Sound, den es ohne technische Tricks nicht gäbe.

Mehrspuraufnahme

Das Mehrspuraufnahmegerät wurde erstmals 1956 vorgestellt, und wurde mit Beginn der 1960er Jahre mehr und mehr zum Standard der Tonträgerproduktion. Bis Mitte der 1960er Jahre waren Tonbandaufzeichnungen mit 3-4 Spuren üblich, 1967 gab es 8-12 und dann, Anfang der 1970er Jahre bald 16- und 24-Spurmaschinen.¹⁷ Damit waren der Manipulierbarkeit von einmal aufgenommener Musik (beinahe) keine Grenzen mehr gesetzt. Während die Einspielungen der ersten Singles von Presley noch in einem Take live im Studio erfolgt waren, gab es 1957 bereits eine Nummer von Buddy Holly, *Word of Love*, auf der Holly mit sich selbst Duett singt sowie zu seinen Gitarrenphrasen selbst den korrespondierenden Part spielt.¹⁸

Seit den frühen 1960er Jahren findet die Produzententätigkeit als eigenständige künstlerische Leistung zunehmend Anerkennung und gleichzeitig wird als musikalisches Endprodukt immer weniger die Komposition, sondern die fertige Tonaufzeichnung, die Schallplatte angesehen. Neben vielen anderen seien etwa Jerry Leiber und

Mike Stoller erwähnt, die ein neues Verständnis von Songwriting propagierten und praktizierten. Ihnen wird der Satz zugeschrieben: „Wir haben keine Songs geschrieben – wir haben Schallplatten geschrieben.“¹⁹ Der vermutlich einflussreichste Produzent dieser Ära war Phil Spector.

Seit den frühen 1960er Jahren findet die Produzententätigkeit als eigenständige künstlerische Leistung zunehmend Anerkennung.

¹⁴ Wicke, Peter: *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*. In: Ders. (Hg.): *Rock- und Popmusik. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Band 8. Laaber: Laaber 2001, 11-150. Hier: 33.

¹⁵ Dabei handelt es sich um die Rückkoppelung der Aufnahme auf einen zweiten Tonabnehmer. Vgl. Cunningham, *Good Vibrations*, 33.

¹⁶ Hier ist es naheliegend, davon auszugehen, dass Phillips

aus der Not, nicht so viele Studiomusiker bezahlen zu können, eine Tugend machte.

¹⁷ Vgl. Jones, Steve: *Rock Formation. Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park London New Delhi 1992, 38ff.

¹⁸ Vgl. Wicke, *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen*, 35.

¹⁹ Palmer, Robert: *Rock&Roll. Die Chronik einer Kulturrevolution*. St. Andrä-Wörtern 1997, 41.

Von Leiber/Stoller entdeckt und gefördert hat er sich bald selbständig gemacht um seine eigenen Ideen vom perfekten Pop-Song zu realisieren. Im Aufnahmestudio von Spector standen bereits:

[...] an Ampex three-track tape recorder which allowed sound-on-sound overdubbing, and monitoring was provided by three Altec DE loud-speakers. Used in line with the three-track machine was a further two-track and a mono machine, and by late 1963 the studio wisely invested in a new four-track Scully recorder.²⁰

Spector war der erste, der den Sound explizit und bewusst ins Zentrum seiner Arbeit stellte. Von nun an wurde zunehmend klar, dass der Sound einen wesentlichen, wenn nicht den wichtigsten Parameter von Pop-Musik ausmacht. Vor allem bei den Arbeiten der „Beatles“ ab etwa 1965 wird dies auch einer breiteren musikinteressierten Öffentlichkeit immer klarer. Neben den „Beatles“ sind aber auch die „Beach Boys“ zu erwähnen, da diese mit den „Beatles“ in der Mitte der 1960er Jahre darum konkurrierten, wer den genialeren Sound produzieren könne. Auf „Rubber Soul“ (12/65) reagierten die „Beach Boys“ mit „Pet Sounds“ (5/66), darauf die „Beatles“ nach dem etwa gleichzeitig erschienen „Revolver“ (8/66)²¹ mit „Sgt. Pepper“ (6/67). Die Antwort der „Beach Boys“ auf „Sgt. Pepper“ sollte „Smile“ heißen, ist aber nie vollendet worden und gilt als das vielleicht bedeutendste „lost album“ der Popgeschichte. Die beiden Produzenten all dieser Alben sind unterschiedlicher kaum denkbar: Auf der einen Seite Brian Wilson, Autodidakt, unkundig des Noten-Lesens, als Musiker selbst Teil der „Beach Boys“, ein besessener Klang-Visionär, dessen psychische Labilität ihn schließlich zu Drogen greifen ließ und ihn in letzter Konsequenz beinahe zerstörte und auf der anderen Seite George Martin, klassisch geschulter Komponist und Musiker, als Artist&Repertoire Manager Angestellter der Firma EMI, seriöser Gentleman, beinahe väterlicher Freund und „Lenker“ der „Beatles“.

Während Martin für den im Hintergrund wirkenden Typus des Produzenten steht, dessen Rolle irgendwo zwischen Helfen und Überwachen anzusiedeln ist, steht Wilson für den Typus der Musikschaffenden, die ihre Arbeiten selbst produzieren (wobei auch das zumeist jenseits der

öffentlichen Wahrnehmung geschieht). Martin und Wilson stellen also tatsächlich zwei „Prototypen“ von modernen Produzenten dar, die das Studio als eigenständiges künstlerisches Instrument betrachten, und die für die nächsten zwei Jahrzehnte für die Musikproduktion charakteristisch sind: die „reinen“ Produzenten, die mit Musikschaffenden kooperieren und die Musiker, die sich selbst produzieren.

Analoge Synthesizer und Rhythmusmaschinen

Die musikalische Entwicklung „nach den Beatles“ ist zunächst gekennzeichnet durch den Einsatz immer besserer Studiot Technologien (Mehrspurtaufzeichnung, diverse Effektgeräte, immer potentere Mischpulte etc.), deren kompetente Nutzung die Erzeugung immer komplexerer Soundstrukturen ermöglichte. Dazu kamen zwei neue Instrumente, der analoge Synthesizer, der – vor allem in Form des *Moog-Synthesizers* – etwa ab 1970 eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung des so genannten Art-Rock, aber auch des Jazz-Rock und schließlich auch im popular-musikalischen Mainstream spielte, und erste Rhythmusmaschinen, von der *Beatbox* zum *Roland CR-78*, sowie analoge Sequenzer, die die Wiedergabe ganzer Tonfolgen in Form von Endlosschleifen ermöglichen, und die wiederum vor allem im Disco-Bereich Verwendung fanden. Allerdings muss festgehalten werden, dass der analoge Synthesizer sehr lange nur monophon und nicht polyphon bespielbar war, und dass zwar Klangsynthesen, -modulationen und -effekte bislang ungeahnten Ausmaßes erzielbar waren, dass die erzeugten Klänge aber nicht gespeichert, wieder abgerufen oder weiterbearbeitet werden konnten. Von daher unterscheidet sich der analoge Synthesizer also nur graduell von der Elektrogitarre: wie diese erzeugt er Klänge, für die es keine aus der Realität bekannten Raum- und Distanzerfahrungen gibt.

Die Rolle der Produzenten konsolidiert sich auf dem von Spector, Wilson und Martin etablierten Niveau, das künstlerische Ansehen der Produzenten zumindest innerhalb des Musikbusiness steigt entsprechend der Bedeutung, die dem Sound zuerkannt wird. Die Schaffung eines eigentümlichen Sounds wird aber spätestens ab den späten

²⁰ Cunningham, *Good Vibrations*, 55.

²¹ Von dem Brian Wilson angeblich Vorab-Bänder gehört

hatte, was ihn bei „Pet Sounds“ zusätzlich anspornte.

1960er Jahren nicht nur als eine künstlerische Herausforderung gesehen, sie wird auch zu einer Notwendigkeit: Denn um am immer breiter werdenden Markt der Popmusik leben und überleben zu können, um die Hörerwartungen des Publikums nicht zu irritieren, müssen die jeweils aktuellsten produktionstechnischen Standards erfüllt werden, allerdings ohne allzu sehr ins Experimentelle zu geraten und darüber hinaus sollte Unverwechselbarkeit bzw. Wiedererkennbarkeit – eine wesentliche Voraussetzung für Erfolg – garantiert sein. Gleichzeitig steigt auch das Selbstbewusstsein der Musikschaaffenden und ihr Bedürfnis, den „Sound“ selbst zu kontrollieren. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass immer mehr Musikschaaffende, sobald sie gegenüber dem Tonträgerunternehmen mächtig genug sind, in der Regel also sobald sie erfolgreich sind, ihre Produzenten selbst auswählen, oder ihre Arbeit gleich selbst (mit)produzieren.

Rekapitulieren wir: Mit der Erfindung des Tonbands und der Mehrspuraufnahme setzte die zweite Phase der Tonaufzeichnung ein. Der fiktive Raum, den der von Sam Phillips kreierte Sound bei den Aufnahmen von Elvis Presley suggerierte war anders als der, der von den *Croonern* bekannt war, weil mit dem Hall-Effekt nicht nur die reale Distanz zwischen Quelle und Ohr, sondern der Charakter des Raumes selbst verändert wurde. Nicht nur, dass Presley in der Binnenarchitektur der Musik zwischen dem Auditorium und einer doch relativ weit entfernten Begleitgruppe steht, der Raum in dem wir uns befinden ist groß, ja sehr groß, und er ist

vermutlich ziemlich leer (oder ein Badezimmer). Ähnliches ließe sich in Bezug auf die Produktionen von Phil Spector, Brian Wilson oder George Martin und der Beatles ausführen. Die Arbeit im Studio wird immer mehr zum Herstellen einer möglichst eigentümlichen Binnenarchitektur der Musik, wobei es zwei wesentliche Variablen gibt: – die Distanz zwischen den einzelnen Klangquellen zueinander und zum Ohr der vorgestellten ZuhörerInnen, im wesentlichen generiert durch die Arbeit am Mischpult und – die Simulation der Größe und Beschaffenheit des Raumes, in dem die Musik scheinbar dargeboten wird, im Wesentlichen generiert durch Klangeffekte.

Digitalisierung und Sampling

Die dritte Phase der Tonaufzeichnung wird vorbereitet durch das Generieren von Klängen, für die es keinen wie immer gearteten Erfahrungshintergrund gibt, welchen „Räumen“ diese in einer lebendigen Darbietung entsprechen würden. Hiermit sind die Effekte, die mit der elektronischen Klangherstellung bzw. -verstärkung einhergehen bzw. durch diese ermöglicht werden, gemeint. Die Gitarre wurde zunächst elektrisch verstärkt, um das relativ leise Instrument auch in größeren Klangkörpern adäquat einsetzen zu können, die Klangeffekte, die sich darüber hinaus ergeben, waren zunächst kaum Anlass für kreative Auseinandersetzungen mit der Elektronik. Diese fanden zunächst im Bereich der „Kunstmusik“, z.B. im Umfeld der *Kölner Elektronikschule*



Abb. 6: Micromoog. Foto: Musikinstrumentensammlung des Technischen Museums Wien



Abb. 7: Polymoog. Foto: Musikinstrumentensammlung des Technischen Museums Wien

um Karlheinz Stockhausen schon in den 1950er Jahren statt.²² Für den Populärmusikbereich belegt z.B. die Entwicklung des Gitarrensounds etwa von Les Paul über Link Wray zu Jimi Hendrix hin, wie sehr hier die Bezugnahme auf reale Distanzen und Räume immer mehr verunmöglicht wird. Nicht zufällig werden mit den Gitarrensounds von Hendrix und anderen vergleichbaren Musikschaffenden seiner Zeit Attribute wie „sphärisch“, „kosmisch“ oder „psychedelisch“ verwendet – sie verweisen darauf, dass es „unbekannte“ Räume außerhalb wie unterhalb unserer bewussten Wahrnehmungsgrenzen sind, zu denen diese Klänge in Bezug gesetzt werden. Ähnliches lässt sich natürlich über Keyboard-generierte Klänge sagen. Die dritte Phase der Tonaufzeichnung beginnt sich aber in aller Radikalität erst gut 15 Jahre nach den Beatles mit der Digitalisierung zu entfalten.

Diese technische Revolution, mit der die Strukturen der musikalischen Produktion radikal umgestaltet werden, setzte in den 1980er Jahren ein. Vor allem der Musikcomputer, speziell zunächst in Form des digitalen Synthesizers eröffnet neue Dimension des Musikschaffens, wobei vor allem dessen Sampling-Fähigkeit von weit reichender Wirkung ist. Damit ist es nunmehr möglich, Klänge jedweder Art digital aufzuzeichnen, zu bearbeiten und wiederzugegeben. Ebenfalls erwähnt werden müssen natürlich auch digitale Drum-Computer, digitale Sequenzer sowie die Einführung des *MIDI* (Music Instrument Digital Interface), mit dem die digitale Integration aller, auch höchst konventioneller Instrumente ermöglicht wurde.²³ Der erste digitale Synthesizer bzw. Sampler, der 1979 vorgestellte *Fairlight CMI* (Computer Musical Instrument) und Folgeinstrumente, wie der *Emulator* oder das

²² Eine ausholende Geschichte der elektronischen Musik bietet Ruskowski, André: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun 1998.

²³ Dabei handelt es sich um eine international standardisierte

digitale Schnittstelle (interface) für elektronische Musikinstrumente, Zusatzgeräte (Effektgeräte, Drum Computer, Sequenzer, Mixer) herkömmliche Instrumente wie Blasinstrumente oder Gitarren und Computer.



Abb. 8: Vocoder Korg DVP1, Vocoder Roland SVC350 und Sampler Yamaha A5000.
Foto: Musikinstrumentensammlung des Technischen Museums Wien

Synclavier, waren bis Mitte der 1980er Jahre für durchschnittlich verdienende Musiker noch kaum erschwinglich und daher zunächst eher Spielereien für ambitionierte Studiobesitzer oder Superstars wie Prince, Herbie Hancock oder Stevie Wonder. Gegen Ende der 1970er Jahre setzte allerdings auch eine deutliche Qualitätssteigerung im Bereich der analogen Synthesizer ein – sie wurden kleiner, polyphon bespielbar und billiger, sodass es etwa in der New Wave der frühen 1980er Jahre immer mehr Acts gab, deren Sound von Synthesizern geprägt wurde. Diese Entwicklung, die vielfach mit dem Etikett „Synthie-Pop“ charakterisiert wird, brachte in letzter Konsequenz zwei neue Varianten der Produktion hervor: zum einen Musikmanufakturen neuen Typs, in denen mit Synthesizern bzw. Musikcomputern

vor allem Beats und Sounds „komponiert“ werden. Diese werden dann jeweils einer Reihe von Hits unterlegt, und das so lange, bis sie eben kommerziell ausgereizt sind (weil sie alt klingen). Beispiele dafür sind (von der Musikkritik vielgeschmähte) Komponisten/Produzenten wie Stock/Aitken/Waterman, Dieter Bohlen²⁴ oder die diversen Ausprägungsformen des sogenannten Euro-Beat.

Zum anderen stellten die neuen Technologien selbstverständlich Herausforderungen für ambitionierte Musikschafter dar, neue Sounds zu kreieren bzw. wurde ihnen mit diesen Technologien gleichzeitig aber auch die Möglichkeit gegeben, neue Sounds nunmehr immer leichter (was Kosten und Handhabbarkeit betrifft) und unabhängig von anderen Musikschaftern (Studio-

²⁴ Mike Stock, Matt Aitkin und Pete Watermans Produktionen (u.a. Rick Astley, Kylie Minogue, „Bananarama“) verstopften, ebenso wie Dieter Bohlen

„Modern Talking“ Mitte der 1980er Jahre buchstäblich die internationalen Charts.

musikern, Arrangeuren, Komponisten etc.) realisieren zu können. Es entstand also ein neuer Typus von Musikschaffenden, beispielhaft seien Brian Eno oder Trevor Horn²⁵ genannt, bei dem Charakteristika des Komponisten und des Interpreten sich mit solchen des Produzenten vereinen. Neben dem Einsatz von Sampling aus Gründen der Kostenreduktion (ein Sample ersetzt einen Studiomusiker), kommt es bald zu offensiveren Formen, zum, wie Goodwin²⁶ das nennt, expliziten Sampling, bei dem es um Aufnahmen oder Remixes geht, „that celebrate playfulness, sometimes through a kind of baroque overindulgence.“

Eng mit diesen Entwicklungen zusammen hängt ein zusätzliches Phänomen, nämlich, dass es zunehmend auch Disc-Jockeys (DJs) oder Masters of Ceremony (MCs beim HipHop) sind, die als Musiker/Produzenten in Erscheinung treten.²⁷ Das Plattenauflegen stellt eine gute Grundlage für die Produzententätigkeit dar, insofern als durch DJ-Erfahrungen im Bereich elektronischer Musik einerseits Repertoirekenntnisse angeeignet werden und andererseits eine Schulung des Gehörs in Bezug auf produktionstechnische Details der verschiedenen elektronischen Subgenres erfolgt. So gibt es mittlerweile zahlreiche Acts, die als DJs begonnen haben und die dann als Musiker und Produzenten erfolgreich eigene Tonträger zu veröffentlichen begannen.

Ausklang

Was kennzeichnet nun den Sound „nachmoderner“ Produktionen? Wie schon erwähnt, fand bereits mit dem Einsatz von E-Gitarre und analogem Synthesizer eine Aufstörung des Konzepts „realer Räume“ statt. Die Konstruktion fiktiver Räume und musikalischer Binnenarchitekturen war angesichts dieser referenzlosen elektronischen Sounds nur mehr unter Hinzuziehung kosmischer oder psychedelischer Raumkonzepte möglich. Dass die RezipientInnen sich rasch daran gewöhnen konnten, begründet sich mit der gleichzeitigen Erfahrbarkeit die-

ser Sounds bei Live-Veranstaltungen über Verstärkeranlagen und damit der Zuordbarkeit zu realen Raumerfahrungen – eben dem extrem lautem Rockkonzert.

Samples zerstören das Konzept realer oder fiktiver Räume nun endgültig. In einem einzelnen Song werden unterschiedlichste Sounds, die verschiedensten Raumkonzepten entsprechen, bruchlos neben- über oder hintereinandergesetzt. Was nun gestaltet wird, sind virtuelle Räume, die nicht mehr unserem Raum-Zeit-Kontinuum entsprechen müssen oder wollen. Um einen Vergleich mit der Bildenden Kunst zu riskieren: Die Klangräume, die mit digitalen Produktionsmitteln hergestellt werden, sind zumindest kubistisch wenn nicht surrealistisch gestaltet. Es handelt sich um Collagen, zusammengesetzt aus Partikeln, die unterschiedlichsten Raumkonstrukten entsprechen. Hier gibt es beim besten Willen keine fiktiven, geschweige denn reale Räume, in denen diese Klangerfahrungen gemacht werden könnten. Das Konzept eines geschlossenen Raumes – real oder fiktiv – wird durch geschicktes Produzieren bestenfalls simuliert (und zumeist ist dies nötig um die Hörgewohnheiten nicht allzu sehr zu irritieren), bei Acts mit einem extremeren Sampling-Stil, etwa im HipHop oder bei Drum'n'Bass, ich denke z.B. an die „Beastie Boys“ oder an „Goldie“, wird die Irritation leichter spürbar. Unvermeidliche Irritationen treten allerdings nur in den Randbereichen des Musiklebens auf. Und die dort konsumierenden HörerInnen sind schwer aus der Fassung zu bringen, da sie sich ohnehin auf der Suche nach dem Thrill des Unerhörten befinden. Bei solchem Hören entsprechender Stücke verändern sich – sofern man sich darauf einlässt – die subjektiven Vorstellungen bezüglich der Binnenstruktur und der Dimensionen des Klangraums innerhalb von Sekunden: da ein Gitarrenriff aus einer großen Halle, dort ein intimer Hammondorgel-Klang, da eine dröhnende Bass Drum, dort ein Gickser von Michael Jackson. Nicht zufällig sind die am meisten adäquaten realen Räume, in denen solch multidimensionale Musiken erfahren werden können, Clubs oder diskothekenähnliche

²⁵ Brian Eno war in den 1970er Jahren Mitglied der Gruppe *Roxy Music*, startete danach eine Solokarriere, in deren Rahmen er bald das Hauptgewicht auf die Produktion neuer Sounds legte, er gilt als Begründer der Ambient Music und ist bis heute erfolgreicher Produzent zahlreicher Acts. Trevor Horn war Anfang der 1980er Jahre Mitglied der Gruppen *Yes* und *Buggles*, produzierte dann 1984 die äußerst erfolgreiche Gruppe *Frankie goes to*

Hollywood und gilt von da an als einer der prominentesten Produzenten neuer Sounds.

²⁶ Goodwin, Andrew: *Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction*. In: Frith, Simon u. Goodwin, Andrew (Eds.): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. New York: Pantheon 1990, 258-273. Hier: 270f.

²⁷ Vgl. dazu u.a. Poschardt, Ulf: *DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur*. Reinbek: Rowohlt 1997.

Räume, die durch „Lichtorgeln“ kaum mehr als reale Räume erlebt werden können und sollen. Wie revolutionär diese innermusikalischen Veränderungen und die dementsprechenden Veränderungen der Strukturen des Musikschaffens auch einzuschätzen sind: Durchschnittliche HörerInnen lassen sich davon – zu Recht – nicht

mehr allzu sehr irritieren. Die Adaptionleistung scheint hier recht schnell und gut zu funktionieren, und unter der Hand sind die Hörerwartung vermutlich schon sehr hoch geschraubt worden – ohne es vielleicht zu wissen, ist die mit der digitalisierten Musik gewachsene Generation eine Generation von Sound-ExpertInnen.

Alfred SMUDITS (1954)

Studium der Soziologie und Psychologie in Wien. Mehrjährige Forschungstätigkeit am internationalen Forschungsinstitut MEDIACULT, seit 1992 dessen Generalsekretär. Als ao. Professor am Institut für Musiksoziologie an der Universität Wien lehrt und arbeitet er in den Bereichen Kunst, Musik- und Mediensoziologie, Populärmusik sowie Kulturtheorie und Kulturgeschichte. Zahlreiche Veröffentlichungen, u.a. Smudits, Alfred (et al.): *Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich*. Wien: WUV 1993; *Technik und musikalisches Handeln. Zur Aktualität Max Webers im Zeitalter der Elektronik*. In: Smudits, Alfred/Staubmann, Helmut (Hg.): *Kunst Geschichte Soziologie*. Frankfurt/Main (Peter Lang) 1997 (S. 157-171); *The Case of Western Europe*. In: Unesco (Hg. und Verlag): *Public Service Broadcasting. Cultural and Educational Dimensions*. Paris 1996 (S. 91-122). Zuletzt *Mediamorphosen des Kulturschaffens*. Wien: Braumüller 2002.

Songs of the Durham Coalfield

Gary Miller

Our man of music in Paxton scratches notes as he opens his mind. He calls out under the leaping rainbow for a song to enter his soul.¹

Through this article, I hope to examine, and draw attention to, my influences and motives as a songwriter and travelling musician, through the 18 years I spent performing with *The Whisky Priests*, the group I founded with my twin brother Glenn, at the age of 18² to the various acoustic and solo projects in which I have been involved in more recent years.

Although I have spent the last two years living in the small rural village of Paxton in Berwickshire in the Scottish Borders region, my heart and roots are still very much in the once heavily industrial area of County Durham in the North East of England, where I was born and raised and lived for most of my life.

Coming of Age in Tory Britain

It was during my final year of schooling that I decided I wanted to become a full time professional musician. Although I had been a relatively diligent, if somewhat rebellious pupil throughout my school years, by the time I was halfway through my "A" Level courses (History, Mathematics and Economics), having discovered music, politics and alcohol, I had become completely disillusioned with the system I was in danger of becoming tied to.

This was happening at a bleak time in recent British History. The notorious Prime Minister Margaret Thatcher was governing the country with an iron fist and was systematically destroying every major industry, including the North East region's triumvirate of coal, iron and steel, and shipbuilding. During the years of the Thatcherite government, when unemployment in the UK was at its highest level in recent decades, I was

doomed, like so many school-leavers during that era, to go straight from school to the dole: attempting a career in music therefore seemed as viable a career option as any at that time.

Britain's great industrial cities were decaying, inhabited by a largely impoverished population, and while this made the old North/South divide to be felt stronger than ever, there appeared an arrogant officer class who acted bluntly indifferent to the needs of the less privileged. In his well-written analysis of the condition of life in Britain after the Thatcherite years, Will Hutton wrote in *The State We're In*:

This privileged class is favoured with education, jobs, housing and pensions. At the other end of the scale more and more people discover they are the new working poor, or live off the state in semi-poverty. Their paths out of this situation are closing down as the world in which they are trapped becomes meaner, harder and more corrupting. In between there are growing numbers of people who are insecure, fearful of their jobs in an age of permanent "down-sizing", "cost-cutting" and "casualisation" and ever more worried about their ability to maintain a decent standard of living.³

While Margaret Thatcher's politics generated radical changes in British society, her success rested not only on her sheer determination and astuteness, but also on the weakness of the elected political opposition. The Labour Party pussy-footed. The Trade Union Congress (TUC) largely followed the example – with few exceptions such as the National Union of Mineworkers (NUM). Although everyone I knew at the time opposed Thatcher's government, I somehow must agree with John O'Farrell, writing on the political climate of the time:

The trouble with the left during this period was that we were so deeply unattractive. The media coined phrases like "Hard Left" or "Militant

¹ Armstrong, Keith: *Man of Music in Paxton*.

² The music press eventually described us as the "Joe Strummer and Mick Jones of Folk Music".

³ Hutton, Will: *The State We're In*. London: Random House/Vintage 1996, 3.

Left”, but “Very, Very Boring Left” would have been more accurate. It wasn’t the left-wingness in itself that was the problem, it was the excessively bad-tempered and humourless way in which the left argued its corner, which makes me cringe when I remember it.⁴

Indeed, the media were to play a vital role in the success of the Thatcherite government, particularly when it came to the 1984/85 Miners’ Strike, an event that marked a culminating point in Tory rule and the destruction of the Trade Unions as well as the Labour Movement. This happened despite the fact that large sections of British society supported the year-long strike of the miners. Tony Benn pointed out rightly:

The TUC’s role was one of retreat and failure to respond, [...]. They should have co-ordinated actively; they should have been in there, got rid of the Tory Government and changed the history of the Movement. [...] The Miners’ Strike provided the opportunity for a shift in that patchwork quilt that’s represented by the bosses. [...] There was a semi-revolution atmosphere around and the top brass in the Labour Movement ran away. It would have been a different political history.⁵

It seemed necessary for me to dwell for a moment on the political situation as it was to have a vital influence on my work in the following years. I formed *The Whisky Priests* with my twin brother Glenn in August 1985, immediately after our final year of Sixth Form College and at the end of the Miners’ Strike in Great Britain. Fiercely proud of our region, its social history and our working class roots, and influenced by the political climate of the time, Glenn and I decided to combine this interest with our growing obsession with music, and thus *The Whisky Priests* was born. It was important to the two of us, from the outset, to be able to reflect the essence of working class struggle through our songs and music. We seized every opportunity to portray this image, not only through our material but also in all aspects of the band’s visual image, in our stage show, in the way we dressed, on our record sleeves, through the huge backdrops we draped over the wall behind us on stage depicting striking industrial imagery. When we created our own record label, for example, in order to independently release our own recordings, we named it



Fig. 1: Gary Miller live.

“Whippet Records”, after the racing dog popularly associated with North East England. Also, in the band’s early years, we saw it as a vital statement of our roots to supplement our own original songs with a selection of industrial North East traditional songs, from the music hall tradition and from the great working class pamphleteer socio-political songwriters of the early Twentieth Century, such as Tommy Armstrong. Furthermore, our early recordings featured the use of northumbrian pipes, a local instrument of the region.

Sherburn Village

When a colliery closes down a community dies. The effect is more rapid, more pervasive and far more devastating than when a factory closes. Of all the old industrial communities, such as ship-building, the docks, steel, even chemicals, it is coal mining that has retained much of the spirit of community, close interlocking of relationships and interdependence lost elsewhere. In many respects it is the last of the old industrial, single-occupation social groups to have survived, if not

⁴ O’Farrell, John: *Confessions of an ex-lefty* in the *GUARDIAN*, 19th September 1998.

⁵ Benn, Tony: *The Big Meeting*. In: Armstrong, Keith (ed.): *Northern Voices*, TUPS 1994, 7.

intact, then certainly still firmly gripping its time-honoured tradition, into the age of high technology and robot factories.⁶

I was born in Durham City and raised 3 miles east of Durham in the village of Sherburn, not far from the North Sea Coast. Sherburn Village was a typical Durham coalmining village, in that the village and hence the community grew up around the sinking of a coalmine, the pit-wheel and pit-heap coming to dominate the landscape as an iconic image of the area.



Fig. 2: Sherburn Village in the 1930's.

County Durham is a rather unique place situated in the North East of England, between the larger better-known counties of Yorkshire (to the south of Durham) and Northumberland (north of Durham and bordering Scotland). It is a relatively small county, with most of its region's population made up from the numerous satellite villages, which formed the old mining communities. When I was growing up in Sherburn, these villages still had a very strong sense of community and one certainly had a strong feeling of being rooted to the area. Both my parents came from Durham coalmining families, which helped to give me a very strong bond to my roots, often expressed in my songs:

This Village

*This village draws me
I hear it calling me back through the years
Its people are its life-blood
I am its joy; I am its tears*

*Makers were forged here
To forge a bond no cruel hands could destroy
Artists' hands seized it*

*Lost lovers grieved for it
Builders have reached for its skies
Poets have captured its beauty
Who'll speak of its sad beauty now?*

*This village haunts me
Its whispering hurt tears at my soul
Why did I forsake you?
Welcome me back welcome me home*

*A sacred bond exists here
Between the land and the people it owns
It grants no escape from the realms of its fate
It reaps the crops we have sown
This village has made me all that I am
This village is calling me home⁷*

One of the earliest songs I ever wrote for *The Whisky Priests* was "Halcyon Days". This song drew heavily on my experiences as a youth in the village of Sherburn where I grew up. The "Gypsy Camp Battlefield" in the song, for example, relates to a true-life incident that occurred while I was at school. Sherburn was a tough working class village and we certainly played hard as youngsters.

Eventually recorded for the band's debut album "Nee Gud Luck" in 1989, the final section of the song stole the main theme from the popular 1960's-70's BBC TV comedy/drama series "The Likely Lads" (starring James Bolam and Rodney Bewes) and set in the North East England city of Newcastle, as its pay off:

*Oh what happened to you?
Whatever happened to me?
What became of the people we used to be?*

Family Connections

When I was young, music was regularly played at home. I remember marching around my parents' living room with my twin brother Glenn, creating a terrible din with a toy drum and a bugle to the strains of an old LP record of my father's by the Coldstream Guards Brass Band. Coming from a traditional North East of England coalmining family, my father's tastes in music were typically Opera as well as brass bands. It was, in fact, my father's wish that Glenn and I should follow in the footsteps of his

⁶ Goodman, Geoffrey: *The Miner's Strike*. London, Sydney: Pluto Press 1985, 62.

⁷ Released on the album *Life's Tapestry* on Whippet Records (1996).

two uncles, brothers Joe and George Mains, tough coalminers who played cornet and euphonium respectively in their local colliery and public house brass bands. They both joined the Coldstream Guards; one of the five infantry regiments of the British Army specially formed as a guard regiment to protect the monarch. Playing their instruments in the Coldstream Guards Band, with Joe as bandleader, they must have cut a fine dash in their scarlet tunics, with buttons arranged in pairs to signify the Coldstream Guards, the second Guards Regiment, and their tall bearskin helmets. Hearing the story of how these two men, stationed at Dunkirk during the Allied evacuation, had remained on the beaches with their regiment until the very last, keeping the morale of the troops alive by playing their instruments above the dreadful din of battle, set fire to my imagination and inspired me to write a song for them:

*George was proud of the colours he wore
In the street, in the pub he would fist to the floor
Any man daring to mock the vain ways
Of this bold as brass bandsman fearless and brave*

*The Shakespeare's finest, band leader Joe
If his cornet blew all of Brandon would know
On the beach at Dunkirk it blew loud and shrill
That I bet back at home they could hear it still*

*So strike up the band let the guardsmen play
The euphonium and cornet will each have their day
They're shelling the beaches while the boats fight the spray
But the band plays on until the last boat sails away**

In the song's final verse, I light-heartedly linked in the idea that my brother Glenn and me are "following in the footsteps" of our great uncles with our own music:

*Now step forward great-nephews, two brothers too
Like their forebears their music rings clear and true
They're telling their stories; still singing their songs
Ensuring the family tradition lives on*

My father grew up in the colliery village of Brandon, about five kilometres west of Durham City. In the mid-Nineteenth Century, Viscount

Boyne, reputedly the third largest landowner in the North at that time, owned a huge area of land covering the Brandon area. There is a wonderful river running through this region known affectionately as "The Browney" because of its dirty colour. I was inspired to write a song about my father and the region he grew up in, which I called appropriately enough "Brandon, Browney and Boyne":

*I was born a miner's son and a miner's son I'll die
My memories have lived with me, I'll think of them in time
I dreamed about a river flowing swiftly brown and blue
And it broke my heart to feel the start of remembrance breaking through*

*The beck became a river and its course reflected my life
It broke no banks; it broke no rules as it meandered out of sight
I felt its magic in my heart, its growing pains and joy
My life was linked by heart and soul to Brandon, Browney and Boyne*

*This river and land have felt the hand of many a generation's toil
The land-locked blood of brotherhood flows through the Browney and Boyne
Now I'll take the road that others tread, I'll see you down the line
And I'll meet you where the river ends in Brandon, Browney and Boyne"*

My Grandfather Miller's name was William, as was that of his eldest son, my father's brother, and a common first name in working class North East England throughout the Twentieth Century. An early song that I wrote was titled "William's Tale". Although essentially fictitious, it drew on memories and stories I heard of my own grandfather. After a lifetime as a coalminer, all he had to show for it was a commemorative plaque presented to him for 50 years service.

*Now this is the town where I was born
It's the town where I live now
There's many a tale to be told of this place
So I'll tell one to you now
In 1901 I entered the world
The year Victoria died*

* *The Euphonium and Cornet*, recorded 15th October 2003 in Vienna (not yet released).

* Released on the album *The Power and The Glory* on Whippet Records (1994).

*And me mother died delivering me
My father must have cried and cried*

*As a young lad of twelve, just fresh out of school
I spent me first day in the mine
And it seemed like the hell of a dark prison cell
Though Lord knows I've committed no crime
The West Stanley disaster I remember it well
When a hundred and sixty-eight lost their lives
We were little more than slaves then
Growing old before our time*

*When the '14-'18 Great War came
Me father was the first to gan
He joined with the Durham Light Infantry
And we were proud of the medals he won
Pozzieres, Mons and Ypres, Cambrai and the Somme
He fought in all the major campaigns
But when they shipped him back home at the end of
it
He wasn't the father that I'd once known*

*In '26 the General Strike saw all the men on the streets
And from Jarrow they marched in '36
But all they got was blood on their feet
Half a century on it's all happened again
It seems that some things never change
Then Jarrow cried and now Sunderland's died
And strikes are still all the rage*

*When the Second World War came along in 1939
Me son got a note from the government
Saying "We need your services, son, for a while"
Then they sent us a note at the end of it all
Saying "Sir, your son did fine.
Now he's buried in North Africa
You can visit him from time to time*

*Now I sit here at home with me plaque on the wall
It's not much to show for me life
A fifty odd years of toil in the mine
It's been a long haul of struggle and strife
Now the Tories are back in power again
It's ganning to drive us insane
And now that the Eighties have become the "Haties"
There's no future left for the bairns of today*

This original version of "William's Tale" was written in 1989 and first recorded in 1992 for *The Whisky Priests'* album *Timeless Street*. An updated version was written in 2002 following

the death of Elizabeth Bowes-Lyons, the Queen Mother, widow of George VI and mother to the present Queen Elizabeth II. The song attempts to put into some kind of simple perspective the general difference in lifetime experience between such a privileged person and a humble North East of England coalminer, as well as the story of his life to reflect a number of aspects of British working class struggle throughout the 20th Century, such as the role of the working man as a soldier in the two World Wars, the General Strike of 1926, and the common coalmining disasters of the era in which many men and boys lost their lives. The song comes full circle and is book-ended by the long-lived character's birth at the beginning of the 20th Century and his death at the start of the new millennium. This compares sharply with the contrasting life and death of Elizabeth Bowes-Lyons at similar times. But despite their hardship, it was often the case that the exceedingly tough Durham miners could live to a ripe old age.¹⁰

As was the case with my father's family, music was strong in my mother's family too. Her eldest brother, Norman, was a mean harmonica player, brother Bill played drums and their father (my grandfather) was an organist who often played the hymns at the village church services. Together, as a trio, they formed a resident band for the village Working Men's Club, performing at dance evenings on a regular basis. My Uncle Bill died in 2002, following a long, lingering and extremely painful illness, brought on by the enormous amounts of coal dust he had inhaled in the coalmine and which had settled on his lungs. After attending his modest funeral, I determined to write a song dedicated to him and his wife Violet, and came up with a song called "Where The Violets Grow" which, along with "The Euphonium And Cornet", constitutes part of a song suite I have been writing about several generations of my family.

*I remember days with you
When I was a boy
And you could do most anything
With such ease and joy
Then came the day your body failed
And your breath came slow
But I remember how you once walked
Where the violets grow*

¹⁰ My grandfather died in his 80s and his eldest surviving son, my uncle George, another miner all his working life,

is still battling on through his 80s.

*Tortured, humiliated
Hard to bear for a man
Forgotten by the Coal Board
For whom you carried the can
Housebound to an iron lung
Your skeletal frame came low
No more to walk on these sacred lands
Where the violets grow*

*You're own true precious Violet
Never left your side
Though the pain grew worse with every curse
And all you could do was cry
Until your time was finally come
And at last you could let go
But in my mind you walk for evermore
Where the violets grow*

*The day that you were laid to rest
Seemed a blessed relief
After thirty years of a living hell
There'd already been too much grief
Her burden gone she carries on
Her feet like bricks on snow
Until you both tread softly
Where the violets grow*

*For I see you there together
Where the violets grow*

When my own grandfather Miller died in the 1970's (the last of my surviving grandparents), I remember – thinking of time, family and mortality – asking my father to fill me in on as many old family details as possible. I still recall vividly the two sepia photographs he showed me at the time of the funeral at my grandfather's house of two remote characters. The first was of an incredibly handsome figure in First World War uniform seated on a superbly groomed horse, it was a truly impressive and romantic image. I learned that this was my Great-Great Uncle who had been a soldier in the Durham Light Infantry during the First World War. I discovered that he had suffered the ignominious punishment of being painfully strapped to the wheel of one of the great guns during action for relieving himself while on sentry duty. I can barely imagine the discomfort and shame of such a punishment but it must have paled amid the horrors of everyday experience of life in the trenches.

The second sepia photograph depicted a real bear

of a man with huge beard and outdoor clothing, looking like a typical "mountain man" with a tale to tell. My father informed me that this was my Great-Great-Great Uncle who had left Durham during the Australian Gold Rush and had never been seen or heard of again. It really set my imagination wandering. Had this strong character failed to reach the Antipodean lands, falling foul of disease or worse and dying on the long journey, or had he reached his destination and made his fortune? Since then, I have somehow always been drawn to the romance of Jack Donahue ("The Wild Colonial Boy"), Jim Jones, Jack Doolin and other such romantic figures of the transportation era. Although my Great-Great-Great Uncle's trip to Australia was self-imposed rather than inflicted, in dubious honour of this remote family member, *The Whisky Priests* even managed to record a version of the transportation classic "Jim Jones".

The Durham Light Infantry: Durham and the Two World Wars

When my twin brother Glenn and I were schoolchildren, my father would often take us at weekends to visit the local "Durham Light Infantry Museum" in Durham City. We both found it a fascinating place with displays of Napoleonic drums, flags and banners, as well as more contemporary items, along with a collection of Second World War armoured vehicles which we could climb, and play on to our hearts content, reliving the dreams of numerous military campaigns. With a strong military history in the family, Glenn and me were both heavily drawn, at a young age, into the romance and pity of war.

It was therefore inevitable that one of the earliest songs I would write should be inspired by my local army regiment, The Durham Light Infantry:¹¹

*When I was just a young lad
I used to mine the land
With a pick across my shoulder
And a shovel in me hand
But then the bloody war came
And my hero's instincts grew
And the posters in the street said:
"Your country needs you"*

¹¹ There was even a pub near where I lived called *The Durham Light Infantryman* that I always felt drawn to for

the unique imagery of its name rather than the quality of beer that it served!

*"Your country needs you"
And I knew then what I had to do*

***So we're off my boys, through the hell and the
noise to die for our country
And they'll raise a cross to remember the loss of
the Durham Light Infantry***

*In the muddy fields of Flanders
We fought like men from hell
And the ground itself was ripped apart
Where all me best mates fell
Jacky Cranston got his balls blown off
And a shell took Chorley's leg
And in all that hell and madness
I wished that I was dead
I wished that I was dead
And all the sky was filled with lead*

***So we're off my boys, through the hell and the
noise to die for our country
And they'll raise a cross to remember the loss of
the Durham Light Infantry***

*So we buried all our dead
Well, at least those that could be found
As well as bits of bodies
That were scattered all around
And it made us sick with anger
At the things the war had done
But when it was all over
We still kept marching on
We still kept marching on
Though all me mates are dead and gone*

*Now we'll sing a song of victory
That was paid for by the brave
But we're left only with monuments
And an unknown soldier's grave
And a special day once every year
To remember them to God
And commemorate their bravery
With a poppy the colour of blood
But we've paid too high a price with all that blood¹²*

My brother Glenn made his own contribution to the collection of *Whisky Priests* songs relating to North East of England soldiers during the First World War with "The Ghost Of Geordie Jones", written as if by a young soldier himself describing his experiences in the trenches of Flanders:

*Where are you going young Geordie Jones?
I'm going to Flanders o'er the sea-o
Where the birds do sing and the valleys ring
I'm going to Flanders-o*

*How was Flanders young Geordie Jones?
It was a hell-land of fire and trenches-o
Where the shells do sing and machines guns ring
In a hell-land of trenches-o*

One of the most powerful songs on our 1994 album "The Power And The Glory" was "Shot At Dawn", a song that confronts the fact that 307 British soldiers were executed by firing squad for cowardice during the First World War.

*See the white crosses at the top of the hill
Where foreign winds do blow
The chill air is haunting and all is still
Where the ghosts do gently moan
Young Tommy Atkins is with them
He never reached his eighteenth year
It broke his poor mother's heart in two
She never saw her young son again*

The song refers to a character by the name of Tommy Atkins. This was the general term or nickname given to the common British soldier since the Nineteenth Century (hence the nickname "Tommy" given to the common British soldier by the German army and their allies during the two World Wars).

*O it's Tommy this and Tommy that and Tommy go
away
But it's "Thank you Mister Atkins" when the band
begins to play
The band begins to play, my boys, the band begins to
play
But it's "Thank you Mister Atkins" when the band
begins to play*

(Quoted from the poem "Tommy" by Rudyard Kipling)

I later wrote a sequel to "Shot At Dawn", the one and only time to date that I have deliberately written a direct sequel to another song, but this time making the focus much more direct and confrontational and thereby making the song, in my view, more successful. After several years "on

¹² Released on the album *Nee Gude Luck* on Whippet Records (1989).

the shelf", it remains one of my more powerful and hard-hitting "obscurities". In contrast to "Shot At Dawn", "Carve My Name With Pride (Ballad of Lance Sergeant William Stones)" focuses on a particular individual and tells the true story of Lance Sergeant William Stones from the village of Haswell, County Durham, less than ten kilometres from my own home village of Sherburn, and one of 307 British soldiers executed by firing squad during World War One for cowardice. With an epic twelve verses it is my longest song to date but confronts not only the effect on the direct victim himself, but also on his wife, denied a war pension until she finally dies a lonely death, having spent many years suffering from insanity. William Stones was disowned and forgotten by the rest of his family until his great-great-nephew unearthed the grim truth and succeeded in having William Stones finally added to the list of names on Haswell's war memorial. To its shame, Great Britain had by far the worst record during the First World War for executing its own soldiers and was the only nation to continue this practice for the entirety of the war. In recent years, a campaign by family members of these victims to gain exoneration for their forebears has fallen on deaf ears within the British Government with first Conservative Prime Minister John Major and later New Labour Prime Minister Tony Blair each refusing to posthumously pardon a single one of these men on the grounds that "history cannot be changed". Obviously, Tony Blair is not a historian. If we consult a historian on the matter, we find a radically different view on the stability of history:

The life of the written history is not very long; the written history is the most unstable of forms. [...] This is to say that history is the most impermanent of written forms: it is only ever an account that will last a while. The very practice of historical work, the uncovering of new facts, the endless reordering of the immense detail that makes the historian's map of the past, performs this act of narrative destabilization, on a daily basis.¹³

I felt strongly enough about this whole matter to write two songs on the subject but the sad fact remains that the situation is still, to my mind, unresolved.

*Where the white crosses stand at the top of the hill
Seek for me there for my ghost is there still
But there once was a place, there once was a time
When I was a miner and worked in the mine
I joined Kitchener's Army in Nineteen-Fifteen
A volunteer in the Durham Light Infantry
A lance sergeant decorated for extreme bravery
Shot at dawn as a coward in Nineteen-Seventeen*

The Durham Miners' Gala

Now a flourishing international tourist haunt, Durham City is world famous for its Norman Cathedral built in 1093. Durham Cathedral contains a chapel dedicated to The Durham Light Infantry as well as a memorial to the Durham Miners next to a glass display case containing a beautiful book, with a roll of honour listing all the men who lost their lives in mining accidents, a page for each and every one of the Durham collieries.

The City is also renowned for its University, regarded as third greatest in England after Oxford and Cambridge. Despite its relatively small size, Durham also boasts two prisons including one of the UK's top security prisons. The beautiful River Wear, as it forms a horseshoe around the city, is home to an annual rowing regatta.

By stark contrast, Durham City's surrounding villages have carried on in the wake of their now dead pits. The Market Place in the centre of Durham City is dominated by a statue of Lord Londonderry, sat in grand Napoleonic military uniform atop his large horse. This man was one of the most notorious landowners and mine-owners in British history, hated and feared for his brutal treatment of the miners and their families whose poor lives he controlled with an iron fist.

When *The Whisky Priests* headlined an open air festival in the Market Place on a hot summer's afternoon in 1994 I made an impassioned, though somewhat "tongue in cheek" plea to the audience for someone to take up my cause and blow Lord Londonderry and his oversized horse to kingdom come. Unfortunately, Lord Londonderry and his horse are still in one green-bronze piece to date.

Durham City's other major distinction was as the site for the annual Durham Miners' Gala, or "Big

¹³ Steedman, Carolyn: *Culture, Cultural Studies and the Historians*. In: During, Simon (ed.): *The Cultural Studies*

Reader. Routledge, London 1993, 47-48.

Meeting Day" as it is affectionately known by its locals. The Gala was a major political and social event in the British Socialist calendar, drawing thousands of people, including a host of Labour leaders to give political speeches and a gathering of colliery brass bands that would parade through the Durham streets playing their instruments to the crowds lining the streets. Anyone who has seen the British Film "Brassed Off" (starring Pete Postlethwaite, Ewan McGregor, Tara Fitzgerald and Stephen Tompkinson) about the exploits of a colliery band from Yorkshire will have some idea of what this event was all about. When *The Whisky Priests* first began to make professional recordings, my brother Glenn and I considered it essential to incorporate the additional sound of a colliery brass band, as we felt this would further help to capture the essence of our music. The band's first three studio albums therefore each featured songs incorporating a brass arrangement, in each case courtesy of members of Bearpark and Esh Colliery Band from County Durham.

For well over 100 years, broken only by war, those Galas have been a focus for the expression of solidarity and an inspiration for socialists and progressive people.

Working underground involves risks and dangers which make the miners 100 per cent dependent on each other, and this has bred a quality of character which is markedly different from the "I'm alright Jack" philosophy of the City which gambles with the wealth those very miners have created.

Fishermen and farm workers who also have to face the dangers of nature have a similar experience but there is no group for whom loyalty and self-sacrifice are so marked as it is with the men who have brought out the coal upon which our industrial strength is built.

The Durham Coalfield was the only coalfield that balloted to continue the strike after the long and hard conflict of 1926, and throughout the 1984/5 Strike that same quality was shown time and again.

But now, in a pursuit of a vicious vendetta against the NUM, every pit in the area has been closed and the mining communities have been devastated and made derelict."¹⁴

I have fond childhood memories of the Durham Miners' Gala. My parents would take me most years when I was young to witness the magnifi-

cent sight of the various colliery bands marching through the streets of Durham, playing their polished brass instruments, dressed in their respective colliery colours and parading with pride their colliery banners, beautiful pieces of art each featuring wonderful paintings of some major colliery event or the images of historical political leaders connected with the Miners' Union or Socialist Movement, in a very dramatic style. Each banner would also carry a powerful socialist motto such as "Unity Is Strength" and "Service To Humanity". I was excited to observe what seemed at the time an endless procession of colour, noise and spectacle. With their route through the streets of Durham taking them below the balcony of the County Hotel from which the assembled leading Labour politicians would gather for the crowds, the bands would eventually converge on the sports fields of Durham Sands, where a platform was erected for the Labour leaders' speeches, next to a huge showground with stalls and rides peopled by a menagerie of drunken revellers and young girls in "kiss me quick" hats.

The pit closures, the Miners' Strike of the mid-1980's and defeat of the Trade Unions by Margaret Thatcher effectively killed off the Miners' Gala and now it is little more than a memory.

*Cobbled webs of my thoughts
Hang around your lanes
A brass band nestles in my head
Cosy as a bed-bug
I'm reading from a balcony
Poems of revolution
It's Gala Day and the words are lost
In the coal-dust of your lungs*

(quoted from the poem "Durham" by Keith Armstrong)

Keith Armstrong

*There are those who tell the terrible truth in all its loveliness. Keith Armstrong is one of them, a fine poet who refuses to turn his back on the wretched of the Earth. He is committed both to political action and to poetry. Even in his anger he does not lose his craft."*¹⁴ (Adrian Mitchell)

"I'm told that if the Labour Party is looking for a wandering poet I must put Keith Armstrong top of the list." (Tony Blair)

¹⁴ Benn, Tony: *The Big Meeting*. In: Armstrong, Keith (ed.):

Northern Voices, TUPS 1994, 3.

Hailing from the coastal town of Whitley Bay, Tyne and Wear, a town on the North East Coast of England, a few kilometres north of County Durham, Keith Armstrong is a wonderful rarity. A unique and dedicated poet, he is the founder and editor of "Northern Voices", through which he is dedicated to the publishing of poetry, stories, articles and views of the working class communities of North East England. He is actively involved in arranging regular cultural exchanges with a number of European countries, bringing many foreign working class poets to perform at poetry and arts events throughout the North East of England. For many years Keith has undertaken countless tours himself, performing his poetry in numerous European countries. His partner, Katrina Porteous, is a fine poet in her own right, with a number of published collections, a formidable reputation and many major national poetry awards to her credit. Her poems also reflect North East England, with many written in the region's strong "pitmatic" dialect.

It was at a Whisky Priests concert in my hometown of Durham in 1989 that I first met the enigmatic Keith Armstrong. This particular show was a special one for the band as it happened to be the official launch night for our debut LP "Nee Gud Luck". I hit it off with Keith immediately and was instantly drawn to his strong personality, wit and charm. That night Keith presented me with a signed copy of "Dreaming North", the latest published collection of his poems and I reciprocated by handing him a copy of "Nee Gud Luck" "hot off the press". We parted company, each in high spirits, promising to keep in touch. Sensing a rare kindred spirit, I was excited by the prospect of working with such an intriguing individual. It was, however, almost six years before our proposed collaboration finally saw the light of day. The delay was largely due to the endless touring and recording schedule of *The Whisky Priests* throughout this period. During the interim, Keith and I had many afternoon meetings to discuss our project's continuing development. What finally resulted from our efforts was *The Whisky Priests* album "Bleeding Sketches", featuring all lyrics by Keith Armstrong with music by Glenn and me. Covering a broad range of subject matter, the majority of the songs on the album, in typical Whisky Priests fashion, dealt with the working class people, culture, history and politics of North East England, the only significant diffe-



Fig. 3: Keith Armstrong.

rence being that someone outside the band had written the entire lyrics.

I began writing seriously when I was 18. It helped me express my rebelliousness against the authoritarian hierarchies of school, government and big-business. It also helped me to shake off the claptrap taught to me in English and History lessons and to believe that people like me could write our own poetry which related to our own history and sense of community. It was a way of getting back to my roots and to celebrate the richness of the culture of North East England and its landscape, not in a conformist way but in a way which also challenged the "Andy Capp" image; the Heritage Industry, its hangers on in Labour authorities; the "professional Geordies" and the middle-class patronisers in their various guises and various bureaucracies.

I have for a long time been inspired by music... but it was only when I first heard and talked to The Whisky Priests that I saw the opportunity to work with a group rooted in the past but wanting to take our region's culture forward in a way that avoided the blandness of many Folk Clubs, that spoke from the heart about the real issues facing the region, that wasn't afraid to mix musical styles from folk to rock, that was vital and fresh."

(Keith Armstrong in the sleeve notes of our CD "Bleeding Sketches", 1995, Whippet Records)

* Die Comicfigur Andy Capp ist im deutschen Sprachraum als "Charlie Kappl" bzw. "Willi Wacker" bekannt. Die Red.

Since “Bleeding Sketches”, my collaborative association with Keith Armstrong has continued. Together with my twin brother Glenn we have performed broad selections of original poetry, music and song live on radio and on tour at a wide variety of venues, bringing our joint images of working class North East England, past and present, to a broad audience throughout Europe.

I am currently collaborating again with Keith Armstrong on *Mad Martins*, a unique performance of songs, poetry and narration depicting the extraordinary life and times of the notorious Martin brothers, William, Jonathan and John, who were born in the late Eighteenth Century in the South Tyne area of Northumberland.

Eldest brother, William, was the self-styled “Philosophical Conqueror of All Nations”, a doggerel poet, pamphleteer, engraver and inventor. Like his younger brothers, he aspired to be a “Renaissance Man” and aimed for the “defeat of learned humbugs”.

Jonathan Martin has gone down in history as “the notorious incendiary” of York Minster. Frequent fits of rage against the clergy, including an attempt to assassinate the Bishop of Oxford led to his committal to several lunatic asylums, from which he escaped twice, before setting fire to York Minster in 1829, for which he was again committed to bedlam, where he later died.

John, the youngest, was, like his brother William, an “all-rounder”, devising sewage schemes for London, along with a number of other inventions but is most famous for his epic New Romantic paintings of Biblical scenes. One of these, “Pandemonium”, based on Milton’s “End of the World”, sold in 2003 for a record £1.65 million.

With written poetry and narration by Keith Armstrong, *Mad Martins* features 14 new songs and tunes I have written especially for the project, performed by my twin-brother Glenn and myself. It was premiered at Queens Hall Arts Centre, Hexham, in October 2002 as part of the Northumberland Traditional Music Festival, with the songs augmented by northumbrian piper Chris Ormston.

The Hexham Riot of 1761

Innocent blood is ill to shed!

(Attributed to Peter Patterson, executed after the Hexham Riot in 1761)

In April 2003, through my association with Keith Armstrong, I was asked at very short notice (I had exactly one week!) to write a selection of songs commemorating the anniversary of the Hexham Riot in 1761. I subsequently wrote eight songs in total, three of which were finished in time to be performed at the event.

“The historical record tells the story from the establishment viewpoint. These are the words of a ruling class jealous of its rights and responsibilities, and alarmed by any challenge. The common people who challenged authority, miners, rural workers and farm servants, have left no written record. Their arguments and attitudes can only be imagined.”¹⁵

*Red the coats of the militiamen
Red their bayonets glistening
Red the ground on that black day
And red the setting sun
On Bloody Monday*¹⁶

The Hexham Riot of March 9th 1761, also known as “Bloody Monday” or “The Hexham Massacre”, and described at the time as “a Bloody Insurrection”, came about when the ruling class (typically then at war with France), attempted to introduce a system of balloting to raise men for the militia. Militiamen were part-time soldiers used to keep civil order, in the absence at that time of a police force, and to act as a last line of defence against the threat of invasion. They usually served for three years before being replaced by a fresh batch of men. The ballots caused widespread unrest throughout the North East region, with successful protests in Gateshead and Morpeth.

*I will be there when there is no other recourse
But action by force
Where no other voice can be heard*

¹⁵ Corfe, Tom in: Armstrong Keith (ed.): *Innocent Blood: The Hexham Riot of 1761*. Northern Voices, TUPS 1996, 17.

¹⁶ Quoted from *Bloody Monday*, one of the songs written for the event.

*When there is no other way to be heard
Where every vision seems blurred
Where every voice seems slurred
When injustice needs to be fought
I am the last resort
Insurrection¹⁷*

By the time the local magistrates met in Hexham to conduct their ballot, tensions were running particularly high. In Hexham Market Place a huge crowd had gathered blowing horns and waving banners. The North Yorkshire Militia, who were stationed nearby in Newcastle, had been called in to protect the magistrates. The magistrates, sensing a feeling of growing hostility, read the Riot Act. A shot was fired, killing one of the militiamen, after which the redcoats opened fire with a fusillade, causing carnage on the cobbled Hexham streets. Fifty-one people died as a result and hundreds were injured, including innocent women and children who had not even taken part in the protest. The next day, a heavy downpour of rain washed the blood from the streets. Largely forgotten by history, there is to this day no permanent memorial in the town to those who lost their lives on that black day.

*In the market place in Hexham Town
Stand fast my boys stand steady
With hearts of oak we'll stand our ground
Stand resolute and ready*

*In the Moot Hall magistrates debate
Stand fast my boys stand steady
Read the Riot Act; decide our fate
Stand resolute and ready*

*Proud banners waving in the sun
To sound of horn and beat of drum
Against the bayonet and the gun
Stand fast my boys stand steady*

*The Hexham Butchers fired their guns
They broke our ranks and smashed our drum
From ball and bayonet we did run
Their response proved swift and deadly*

*Now let the rain come pouring down
Stand fast my boys stand steady
To wash the blood from this sad town
Stand resolute and ready*

*We thought that we would overcome
They blew us all to kingdom come
With our last breath the words were gone
Stand fast my boys stand steady¹⁸*

The local authority's reaction to the riot was swift and brutal. Peter Paterson, a septuagenarian, was one of those arrested and made a scapegoat for the Hexham Riot. Sentenced to be executed for High Treason, it is rumoured that he suffered the hideous punishment of being hung, drawn and quartered, then finally beheaded. In addition, the first attempt to hang him proved unsuccessful, so a second attempt had to be made.

*The bloody execution of poor Peter Patterson
Stains the pages of the history books of Northumberland
Arrested for High Treason beyond all power of reason
To show that the powers are lenient and God can save
the King*

*Though he was beastly treated
He did not plead, he did not beg
He bore his fate with dignity
Crying "Innocent blood is ill to shed!"*

*The savagery metered out on him can barely be believed
Half dead from the biting rope, cut down in agony
Laid out like meat on a butcher's slab the meat hooks
tore his flesh apart
He was disembowelled and had his entrails burnt
before his eyes*

*As his awful wounds pulsed and bled
He looked back on the life he'd led
But before his final breath had fled
The axe came down with fearful dread
Separating his body and his head
Making sure at last that he was dead
But before another tear was shed
Amid the carnage crimson red
Sickly sweet each gory shred
The hungry axe would still be fed
Each limb it sliced like knife through bread
Until at last his soul had fled
Down the corridors of hell undead
His spirit haunts with untold dread
Crying "Innocent blood is ill to shed!"¹⁹*

¹⁷ Quoted from *Insurrection*, another song to commemorate the riots.

¹⁸ *Stand Fast, Stand Steady*, not yet released.

¹⁹ *The Bloody Execution of Peter Patterson*, not yet released.

The North East Railways: The Birth of the Passenger Railway

One day I will do something that will astonish all of England.

(George Stephenson, inventor of the steam engine.)

Despite the hugely important role that North East England played during the Industrial Revolution of the 19th Century, it is a little known fact throughout the world that the first passenger railway was opened in the North East of England in 1825. On 17th September of that year the Locomotion No. 1 travelled between the North East towns of Stockton and Darlington. The great visionary responsible for this achievement was the engineer George Stephenson, commemorated on one side of the English five pound note alongside his famous engine "The Rocket", his first major invention and prototype for the steam engine.

In 2000, I was commissioned to write a song for the "Millenium Cavalcade of Steam" to celebrate the 175th Anniversary of the Stockton-Darlington line and the birth of the railways. The song I wrote, "Full Circle", was recorded by *The Whisky Priests* for a project called "A Full Head Of Steam" and released on a compilation CD²⁰ of the same title, featuring the cream of contemporary North East Folk Musicians.

The song was also chosen to appear on the BPI (British Phonographic Industry) Best of British 2000 CD and was performed live at a number of special events celebrating the theme of the project.

*In the great days of steam
I was the toast of the town
My brand new paintwork gleamed
As people flocked from miles around
To see to touch to wave to cheer
A newborn child of engineers
And the hearts of my two thousand horses beat
To the rhythm of their tiny lives
I rolled and sped and hissed and with pride*

*I fell to the diesel age
Time and progress conquered me
Withdrawn and derelict
Nature laid cruel hands on me
She turned my once bright coat to rust
As my memory faded into dust*

The North East Railways were of vital importance to the North East coal trade, as a means of transport for the huge tons of coal dug from the earth of the Durham, Yorkshire and Northumberland coalfields. The decimation of the coal industry by British Prime Minister Margaret Thatcher in the 1980's had a serious domino effect on the railways. One of the most important depots for the North East coal trains, Shildon Wagon Works, was forced into closure by the loss of the pits, with the added irony that it is now the site of a Go-Kart track. One of my earliest songs for *The Whisky Priests* referenced the closure of the Shildon Wagon Works:

*Times are hard in this world
When you get put out of work
The people up in power
Have shut down the waggon works²¹*

Other songs about North East England

I have written many songs about the history of North East England and its political struggle. In one of my rare songwriting collaborations with my twin brother Glenn, we wrote a song (released on *Life's Tapestry*, Whippet Records 1996) telling the true story of coal miner William Jobling, the last man to be hanged and then gibbeted in England.

*"Farewell Jobling!" rang the shout from the crowd
As he was launched into eternity
And on Jarrow Slakes Gibbet 21-feet high
He was left to rot in the hot summer sky*

*William Jobling an illiterate man
A scapegoat, an innocent victim
An example to the striking miners of the time
Sentenced to hang for another man's crime*

*His pitch-covered corpse was strapped in a cage
Then hung from the gibbet at Jarrow Slake
The last man in England to suffer this fate
As the strike collapsed and the authorities got their way*

"Land Of The Dinosaur" was written about the closure of the North East shipyards. One night in Sunderland, the rusted cranes standing derelict on the dockside reminded me of a dinosaur gra-

²⁰ Various Artists: *Northern Sky Music*, 2000.

²¹ First released on *Nee Gud Luck*, Whippet Records 1989.

veyard, the rusting hulks of the cranes, looking like an outdoor museum of huge dinosaur skeletons seeming to me a metaphor for a past age:

*The timber burned, the wheels have turned
The ships have sailed away
Yet the dinosaurs stand tall and proud
In the graveyard that remains²²*

I have also been influenced by the great Victorian Music Hall tradition of North East England, which brought us "The Bonnie Gateshead Lass", "Keep Your Feet Still Geordie Hanny" (both recorded by *The Whisky Priests*), "Cushy Butterfield", "Sally Wheatley", "The Lass Down On The Quay", "The Lambton Worm", and most famous of all "The Blaydon Races". I took the tune to Blaydon Races and wrote a new set of lyrics about the popular contemporary North East working class pastime of car boot sales.

*Oh me lads, you should have seen them gannin'
Passin' the folks along the road, just as they were stannin'
There were lots of lads and lasses there all with smilin' faces
Gannin' along the Scotswood Road to see the Blaydon races
(Chorus to "The Blaydon Races", Traditional)*

*Oh me lads, you should have seen them gannin'
Millin' around like flies round shite with no real sense of plannin'
Hagglin' and fussin', hustlin' and bustlin', in search of the Holy Grail
Some folks rubbish is other folks gold at the car boot sale
(Chorus to "Car Boot Sale", Gary Miller)*

Thomas Armstrong: Pitman Poet (1848-1919)

There are no other writers who have had such a profound effect on my own writing as the great Tommy Armstrong, "The Pitman Poet of Tanfield Lea".

Tommy Armstrong was born at Shotley Bridge, County Durham on 15th August 1848. Shortly after his birth, his family moved to Tanfield where, by the age of nine, he was working down the pit as a trapper-boy. He was a small bow-legged miner with an enormous thirst for beer, a

volatile temper and a huge family of seventeen children but came to be known by such titles as "The Bard of the Durham Coalfield", "The Tanfield Pitman's Poet", "The Colliery Balladeer" and "The Great Balladeer of the Coalfields". Although he received no formal education, he became one of the great working class songwriters. With a large family to keep, Armstrong's miner's wage left him with little money left over to quench his indomitable thirst, so he turned to writing songs and poetry, which he would sell as broadsides to raise beer money, having them printed and sold around the local public houses at a penny a time. In 1863 he wrote his first song, "The Birth of the Lad", a hilarious celebration of his own birth. Even today this remains one of his best-known and most popular songs. Tommy's writing encompassed both the folk-song and music-hall traditions of North East England and his songs, written to existing tunes, are fine portrayals of working-class life.

Tommy Armstrong wrote about the people he knew, often describing trivial events like the visit of "The Skeul Board Man" investigating school truants. His humour is also apparent in "Cory's Rat" and "The Hedgehog Pie". The wonderful "Stanley Market" is a great example of his ability to capture communal sentiment, in the first verse he draws on the miners' penchant for eating meat at every meal with the line:

*If you're bad and off your meat
And would like to be put reet (right)
Take a walk some Friday neet (night)
Up to Stanley Market*

The idea being that if you're bad enough to be "off yer meat" then you must be ill indeed, as no coalminer is accustomed to not eating meat.

I should like to take this opportunity to point out that when I myself took the decision to turn vegetarian at the age of 25, my father said the exact words: "Your Grandfather Miller will be turning in his grave!". My father was most disappointed that I had forsaken such an integral part of the North East coalminers' way of life that he could not understand my stance. He went on to say: "For his Sunday dinner your Granda" Miller would have a plate of food piled like a mountain with roast beef, and as a starter he would have a huge pile of fat from the meat covered in mustard. Then, for desert, he would eat a huge Yorkshire Pudding covered in sugar and milk and

²² First appeared on the album *Bloody Well Life!* Whippet Records 1993.

still have room for a walk to the Working Men's Club for his fill of beer". This made me feel somewhat less of a man and physically inadequate but then I thought of all the work my grandfather must have done in his life as a coalminer and the energy he must have burned off in his work and putting things into perspective it becomes obvious that his need for calories must have been quite great. Anyway, I digress.

Tommy Armstrong's most famous song is "Wor Nanny's A Maizor", inspired by the music hall style of comedians and songwriters like Geordie Ridley (writer of "The Blaydon Races") and Joe Wilson (who wrote "Keep Your Feet Still Geordie Hinny"). "Wor Nanny's A Maizor" is an absolutely hilarious gem of a song, surely one of the funniest songs ever written, about a man and his grandmother going shopping but missing the train into town. As a result they repair to a public house where the grandmother proceeds to get exceedingly drunk, sings bawdy songs and generally makes a fool of herself, much to the chagrin and embarrassment of the grandson. It is a music hall style classic with a host of superb one-liners that continually build on the situation and capture the moment with wonderful precision. Incidentally, the word "Maizor" is North East slang for drunkard.

Armstrong even wrote a song about his workmates called "Funny Names at Tanfield Pit", using their surnames, such as "Pluck", "Fish", "Fox" and "Shark" to create comical verse. "Durham Gaol" was written from experience after he was imprisoned there for stealing a pair of stockings from the West Stanley Co-Operative store, claiming they were the only pair of bow-legged ones he had ever seen.

As well as having a talent for humour and barbed wit, Tommy also wrote about the serious side of life in the Durham Coalfield. He could be relied upon to write a song for any important event or occurrence in the life of the mining community, such as a strike or a pit disaster. Many of these songs were written to raise money for the Mineworkers Union or for the relief of widows or orphans.

Armstrong's life spanned the heyday of the Durham Coalfield when hardship and serious accidents were common. The harsh reality of working class life is echoed in his songs of pit disasters, most notably in "The Trimdon Grange Explosion", a song about an event that occurred on 16th February 1882, when seventy-four miners were killed:

*Let us not think of tomorrow
Lest we disappointed be
All our joys may turn to sorrow
As we all may daily see
Today we may be strong and healthy
But soon there comes a change
As we may learn from the explosion
That has been at Trimdon Grange*

Armstrong manages to contrast this stark imagery of hopelessness with a superb final verse of optimism:

*God protect the lonely widow
Help to raise each drooping head
Be a father to the orphans
Never let them cry for bread
Death will pay us all a visit
They have only gone before
We may meet the Trimdon victims
Where explosions are no more*

Tommy Armstrong also wrote a song about the infamous West Stanley Disaster of 1909, the worst ever mining accident to occur in the Durham coalfield in which 168 men and boys lost their lives. Unfortunately this song, like so many others he wrote, is now lost.

In addition to the mining disasters, the community in which Tommy Armstrong lived was also beset by a constant and bitter struggle between mine owners and strikes were rife. Armstrong captured the memory of a number of strikes in songs like "The Durham Lockout" and "The Oakley Strike Evictions", which portray the disputes in a serious light, while "The South Medomsley Strike" is a light-hearted mockery of the mine-owners and their lackeys, although the genius of Armstrong is that despite the obvious humour of the song, the seriousness of the event and the deep anger felt are perfectly captured:

*The miners of South Medomsley are going to make
some stew
They're going to boil fat Postick and his dirty candy
crew
The masters should have nowt but soup as long as
they're alive
In memory of their dirty tricks in Eighteen-Eighty-
Five*

Tommy Armstrong remained in Tanfield for most of his life and died penniless in Havelock Terrace, Tantobie on 30th August 1919 at the age of 71. He is buried in Tanfield cemetery but his

songs live on. His son W.H. Armstrong went on to publish much of his father's work in small song collections until the 1930's. Ironically, a Poll-Tax office bearing his name at Stanley, County Durham commemorates the memory of this talented man.

It is fair to say that the writing of Tommy Armstrong was a major influence on me during the early years of *The Whisky Priests* when the band recorded three of his most important songs. "The Row Between The Cages", which appears on two *Whisky Priests* albums ("The First Few Drops" [1991] and "Bloody Well Live!" [1993]), is a surreal allegorical song about progress, with new technology taking over from the old. Armstrong wrote this song while working in the Brockwell Mine, where a new patent cage was installed alongside the "break-neck cage". In this song, Armstrong describes a fight between the two cages in which the modern machinery triumphs. At the time the song was written, break-neck cages were becoming obsolete.

"The Oakey Strike Evictions" and "The Durham Lockout" which *The Whisky Priests* recorded for their debut album "Nee Gud Luck" in 1989, each chronicle the events and effects of a strike. Tommy Armstrong wrote "The Oakey Strike Evictions" when a rival writer from Tyneside called William McGuire challenged him to a song-writing competition. McGuire's song was subsequently forgotten but Armstrong's song lives on. The song describes a time when the colliery owners also owned the miners' houses. When miners went on strike in a protest for better conditions, the mine-owners hired tinkers and drop-outs from the docksides of the large towns in the region – the hated "candymen" – to act as bailiffs and move belongings into the street, while the police evicted miners and their families from their homes.

*It was in November and I never will forget
How the polisses and the candymen at Oakey Houses met
Johnny the bellman he was there squinting round about
And he put three men at every door to turn the miners out*

Bitterness was very much part of life in the coal-field and "The Oakey Strike Evictions" ranks as probably the most powerful and angry of Armstrong's songs.

*What would I do if I had the power myself?
I would hang the twenty candymen and Johnny who carries the bell*

"The Durham Lockout" was written in 1892. In March of that year, the Durham coal owners proposed a ten per cent reduction in wages, to combat a fall in coal prices. When the miners refused, they were locked out of the pits. Six weeks later, with their families starving, the miners accepted ten per cent, but the owners then demanded a thirteen and a half per cent reduction in wages. It was at this stage that Armstrong wrote his epic nine-verse song. The strike finally came to an end in May 1892 but only after the miners had been forced to accept the original ten per cent reduction. Although the lyrics to almost all of Tommy Armstrong's songs were originally written in a strong regional dialect, he chose to write "The Durham Lockout" in standard English to convey as strongly as possible the utter seriousness of the lyric. It is quite simply a phenomenal piece of writing, conveying so much of the situation in such direct terms that one can easily become involved in the narrative. The first two verses set the scene with a great feeling of hope that the working class people of the time will rally round with solidarity against the unjust power of the mine-owners who can never appreciate the position of the mineworkers and their desperate struggle:

*In our Durham County I am sorry for to say
That hunger and starvation is increasing every day
For the want of food and clothes we know not what to do
But with your kind assistance we will see the struggle through*

*Now I need not state the reason why we have been brought so low
The masters have behaved unkind, as everyone will know
For we won't lie down and let them treat us as they like
To punish us they have stopped the pits and caused the present strike*

The third verse captures the feelings and anger towards the mine-owners so wonderfully well that one cannot help but sympathise with the author and wish for his desires to be fulfilled:

*May every Durham colliery owner that is in the fault
Receive nine lashes with the rod and then be rubbed
with salt
May his back be thick with boils so he can never sit
And never burst until the wheels go round at every pit*

The final (ninth) verse conveys a great feeling of solidarity, acknowledging the support of the other British coalmining regions during the strike, as well as the fact that the miners were not, in essence, to blame for the strike but were only attempting to protect their interest and livelihood. "The Durham Lockout" is without doubt a phenomenal piece of socio-political songwriting:

*The miners of Northumberland we shall forever praise
For being so kind in helping us these tyrannising days
We thank the other counties too that have been doing
the same
And everyone who hears this song will know we're not
to blame*

Tommy Armstrong also receives a "name-check" in the lyrics to "Aall Faall Doon", a song recorded by *The Whisky Priests* on their 1992 album "Timeless Street", a fairly light-hearted song bemoaning and mocking the general lack of respect for, and interest in, the great musical traditions of North East England:

*But if I see you dancing on Mr. Armstrong's grave
I'll come and give you a bloody good smack
Just to let you know that you don't know the crack*

Furthermore, I wrote a light-hearted tribute to the man in "Pitman Tom", a song that attempts to echo Armstrong's unique style and was recorded by *The Whisky Priests* on the band's 1994 album "The Power And The Glory":

*Well I know of this little old gadgie you can call him
Pitman Tom
With lots of bairns and an indomitable thirst how
could the bugger go wrong?
Not so tall, bow-legged an' all he looked a little bit
frail
But stick a tanner in his pocket and he was ready for
his ale*

*He was down the pit at the age of nine; his brother
carried him to work
And the first thing he could remember was sitting in
the dark*

*Now the coal dust made him thirsty and inspired him
to verse
So he sold his songs so that all night long he could
satisfy his thirst*

*His glory was his pen
His muse was a mug of ale
His wit was as sharp as a knife in the dark
How could the bugger fail?
His legs were made of rubber
His hands were made of clay
His throat was made of sawdust
But his words were made to stay*

*One day he went to the co-op but ended up in Dur-
ham Gaol
He nicked a pair of stockings and the judge refused
him bail
He said "Tom why did you nick 'em?" and he answered
in reply
"I'll never see another pair of bow-legged leggings
until the day I die"*

*But now the bugger's gone and buried in his grave
And all the folks from 'round about never recognise
his name
But if he were alive today he'd write them all a song
About that silly old gadgie by the name of Pitman
Tom*

Influential Contemporary North East Folk Songwriters: Jock Purdon, Ed Pickford, Jez Lowe and Johnny Handle

A number of more contemporary North East Folk songwriters have continued the traditions begun by the likes of Tommy Armstrong, in writing social and political songs about life in the working class communities of Durham throughout the 20th (and now into the 21st) Century. Many have influenced and motivated my own work. The most significant of these include Jock Purdon, Ed Pickford, Johnny Handle, and Jez Lowe.

A sense of industrial history, comradeship, a feeling of community – these are woven into the experience of miners alongside the reality of mining itself (a reality made more grim today by the senseless butchery of the British coal industry). Jock Purdon's songs bring out all the facets of that experience; they are not only a wonderful tribute

*to miners and their families, but a reflection of his own great talent.*²³

*It's miner this and miner that
It's miner dig the coal
But when the oil comes pouring in
It's miner on the dole*
(from "It's Miner This It's Miner That" – Jock Purdon)

Jock Purdon was born near Glasgow in 1925 but spent a large part of his working life in Durham. During the Second World War he was a "Bevin Boy", named after Ernest Bevin, then the Minister for Labour and National Service. Bevin initiated a scheme whereby one in every ten conscripts was forced to work in the pits instead of joining the armed forces, since at the time manpower was desperately needed for the coal industry, whereas the armed forces had their full quota of troops. The alternative these young lads faced if they refused to work in the pits was gaol.

Jock Purdon worked in the Durham Coalfields and amassed a published catalogue of some 80 songs and 60 poems, mostly dealing with the themes of pitwork and politics, as well as life in general throughout the mining community, with song titles including "The Easington Explosion", "The Echo of Pit Boots", "Death of A Miner", "The Miner's Dawn", "The Bold Mining Man", "The Forty-Four Strike", "Blame It On The Miners", "The Blacklisted Miners", "The Blackleg Miners", "The Hartley Mine Disaster", "Union Miners Evermore", "The Dirty Miners", "The Coalfield Blues", "The Striker's Tale", "Seven and Ten True Union Men", "They Murdered Mines and Miners", and "The Brave British Worker". Jock Purdon usually performed his songs alone and unaccompanied, yet with a powerful and authoritative delivery. *The Whisky Priests* recorded their own live and unaccompanied version of Jock Purdon's "Blackleg Mining Man" for their 1999 CD *"Here Come The Ranting Lads" – Live!*

*Jock Purdon is one of the most talented singers of his generation. His words and music come from his experience and heart. The unaccompanied lament has long been admired as a powerful means of communication and Jock uses it to good effect. They will be auctioning (his) tapes and records at Sotheby's in fifty years time.*²⁴

Farewell To The Durham Miner

*Ye brave bold Durham mining men
To you I say farewell
And maybe someone will someday
The miner's story tell
But leave it all behind you
The death knell has been tolled
Durham was a coalfield
And her men were brave and bold*

Ed Pickford, writer of many North East folk-song classics, is a Sunderland based coalminer who became an established folksinger-songwriter on the international Folk scene with many artists covering his songs about working class life in the North East of England. Although a great writer and performer in his own right, his material is perhaps best known through the many cover versions recorded and performed by more notable names on the British Folk scene, as well as a number of Folk Rock groups. The greatest champion of Ed Pickford's work is undoubtedly the renowned Scots folksinger Dick Gaughan, who to date has recorded no less than three Ed Pickford songs, namely "One Miner's Life", "The Workers' Song" and "Pound A Week Rise" (twice!).

On the Folk-Rock scene, there have been a number of major cover versions of Ed Pickford songs, including the Mekons' "Johnny Miner" and God's Little Monkeys' version of "Pound A Week Rise", as well as *The Whisky Priests'* live recording of "Farewell Johnny Miner", which features the unique incorporation of the traditional poem "The Lads of Wear and Tyne", arguably adding more weight and depth to the power of the song.²⁵ The poem refers to one of the first successful mining strikes which took place in the area of Wear and Tyne (North East England) in the year of 1765, involving thousands of miners for several weeks. The mentioned (Thomas) Hepburn was a coal-miner from the North East who founded a miners' union (Hepburn's Union) in 1830:

*Still "round the banner" we'll stand
In love and truth combined
And little children yet unborn shall sing
The Lads of Wear and Tyne*

*Brave Hepburn and our delegates
Like rays of virtue shine*

²³ Scargill, Arthur in the foreword to *Pitwork and Politics – The Songs of Jock Purdon*, Pitlamp Press 1986, 2.

²⁴ Benn, Tony, in the foreword to *Pitwork and Politics*,

Pitlamp Press, 1986, 2.

²⁵ On the CD *Bloody Well Live!* Whippet Records 2000.

*Their fame shall long be echoed
Round the planks of Wear and Tyne*

*On Boldon fell a flag shall wave
Like victory's wreath entwine
That peace shall be the motto still
With Lads of Wear and Tyne*

*We envy not the rich and great
Whose dazzling greatness shine
While we, the hardy sons of toil
Can labour in the mine*

*Our wives and children now
All former cares resign
And sing with joyful mirth and glee
The Lads of Wear and Tyne*

Ed Pickford, in fact, attended a *Whisky Priests* concert in Durham in 1994, where he declared the band's version of "Farewell Johnny Miner" as his favourite, and in his opinion, most representative of any cover version of his songs.

In 1962, multi-instrumentalist Johnny Handle was one of the founding members of the hugely influential North East Folk group *The High Level Ranters*, in which he sang and played accordion. During the twelve years he spent as a coalminer, he wrote many important songs about mining life, including "The Collier Lad", "Farewell To The Monty", "Dust", "Durham Big Meetin' Day", "Stottin' Doon The Waal", "The Trepanner Song" and "New Song Of The Coal".

The Whisky Priests recorded the classic Johnny Handle song "Going To The Mine" in 1998 for their album "Think Positive!", featuring guest musician Chuck Fleming on fiddle, who had also played on the original Johnny Handle version. Detailing the common drudgery of mining life, the great imagery in "Going To The Mine" includes references to pit tankies (the small rail engines that pulled the coal trucks), and the typical rows of colliery houses.

*Into the smoky morning
And I'm trudging down the line
Past the dirty tanky engine
Going to the mine*

*Rows of pit folks' houses
Like regiments in time
Taste the gritty daylight
When you're going to the mine*

As well as performing and recording many albums with *The High Level Ranters*, he has made numerous other recordings of both original and traditional songs about North East England, with particular emphasis on the coalmines, including a whole album of songs by Tommy Armstrong. He still performs both solo and with *The High Level Ranters* to this day.

Jez Lowe is a contemporary singer songwriter from east Durham, with worldwide acclaim and an impressive discography of songs and albums chronicling life in County Durham. Solo, or with his band *The Band Pennies* he has built up an enviable reputation. In addition to his own albums, he recorded an album of songs for the Durham County Council called "Banners", celebrating the history of the Durham Miners Gala, has presented radio shows focusing on songs and musicians from North East England, as well as writing regular newspaper and magazine columns about the North East Folk Music scene. He has been a great influence and inspiration to me and is a truly wonderful ambassador for the area, its music, politics, culture and social history. One of his many great songs, "Coal Town Days", features the superb line "Haway man they're liars and their cheats", apparently ascribed to his father after hearing about the closure of the North East pits during in the 1980's, during the Thatcher years of government. The local BBC TV current affairs programme "Look North" commissioned this particular song during the time of the pit closures. He continues to be a major driving force behind North East Folk music and regional songwriting. I have enormous respect for Jez Lowe for staying true to his roots and continuing to write about and champion the County Durham area.

The Whisky Priests: "On The Road"

The Whisky Priests played their first concert on 4th October 1985, in my home city of Durham, with a line-up consisting of old school friends. During the last couple of decades with *The Whisky Priests*, I have been blessed with the opportunity to take my songs of social commentary of North East England to the whole of Europe and the rest of the world. It has been a vastly rewarding experience to find that there has been an international interest in the tales of my home region and that I have been able to present these tales to a wide international audience.

A major aspect of *The Whisky Priests* that remains relatively unknown to the majority of the band's followers is how heavily involved my twin brother Glenn and me were in every single matter pertaining to the group's very existence. Our responsibility and work consisted of about 10% music and creativity as opposed to about 90% sheer hard work managing the entire business and artistic affairs of the band. The two of us were essentially joint business partners in our very own "cottage industry" business venture, literally sharing the entire workload equally between the two of us and doing everything ourselves without any staff. In the meantime, more than 50 other members passed through the ranks of *The Whisky Priests* in the two decades of the band's professional career. It proved an enormous bind and was a massive drain on our energy, creativity and private lives. We had a very independent punk-rock outlook to our music and our business in those days.

And now to explode all the myths surrounding the use of the name *The Whisky Priests*, as the band's moniker. The name does not relate to our assumed worship of alcohol but comes from the lead character in a novel called "The Power And The Glory" by Graham Greene.

Furthermore, the significant thing about the work of my twin brother Glenn and me, as *The Whisky Priests*, is that we never saw success merely in terms of fame and fortune. We never sought these things. No, to us the fact that we were doing everything on our own terms was success and reward in itself. We never consciously thought about the potential damage we were doing to ourselves in commercial terms by singing in our regional dialect; to us it was simply the natural and obvious approach. In many ways we were, without deliberate intention, carrying on the traditions set down by our North East of England songwriting predecessors, by observing, writing and singing about the things around us. In addition to commercially releasing 20 of our own recordings, through our own Whippet Records, Glenn and I have toured extensively throughout Europe with *The Whisky Priests* and various subsequent acoustic projects. This has led to some very special experiences. On one of *The*

Whisky Priests earliest tours of Germany in 1989, for example, we spent several days in Berlin. It so happened that on what should have been a day off we were suddenly invited to perform unannounced at a working class street festival in a region of West Berlin called Kreuzberg, very close to the eastern part of the city. On arrival, we discovered that the makeshift stage had been erected about two metres directly in front of the Berlin Wall. No sooner had we climbed out of our tour bus than everyone in sight was handing us picks and asking us to help make history. We therefore found ourselves with the unique opportunity to take part in one of the most significant social and political events of the 20th Century, helping to demolish the Berlin Wall.

In the mid 1990's we toured various parts of Slovenia and Croatia during the conflict. I will never forget my first time in Zagreb, when *The Whisky Priests* stayed in a huge hotel tower block, where we were the only non UN personnel staying there. We played at a venue called Klub Jabuka ("The Apple Club"). A guy came up to me after the show thanking me for coming to play there and saying that he had been only a few kilometres from the front line two weeks earlier and our show had helped lift his spirits. It was a truly humbling and heart-warming experience. We subsequently returned to Slovenia and Croatia several times during the following few years, the last being an acoustic duo tour undertaken by Glenn and me in 1997. Unfortunately this tour was marred by a late night attack on the two of us by a local "mafia" style group after the first gig of the tour in Maribor. My life flashed before my eyes and I thought I was dead as a dozen pairs of boots laid into my helpless form to cries of "This is how we greet British bastards to our country". Somehow, however, we were lucky to escape with our lives, but we both ended up in hospital with severe bruising and I sported a shattered nose.

Now I feel as though I have come a long way and experienced so much as a writer and musician and through my life "on the road". But wherever I travel or live, the North East of England will always remain a special place in my heart and a constant influence in my writing.

Discography

The Whisky Priests

Albums:

Nee Gud Luck (1989), Whippet
The First Few Drops (1991), Whippet
Timeless Street (1992), Whippet
Bloody Well Live! (1993), Whippet
The Power and the Glory (1994), Whippet
The First Few Drops (special edition re-issue, 1994), Whippet
Nee Gud Luck (special edition re-issue, 1994), Whippet
Timeless Street (special edition re-issue, 1994), Whippet
Bleeding Sketches (with Keith Armstrong, 1995), Whippet
Life's Tapestry (1996), Whippet
Think Positive! (1998), Whippet
Live on Radio Heemskerk (1998), Whippet
A Few Drops More (1998), Whippet
Here Come the Ranting Lads – Live! (1999), Whippet
Bloody Well Live! Special Edition (double CD, 2000), Whippet

Singles and EPs:

The Colliery (1987), Teesbeat
No Chance (1988), Whippet
Grandfatha's Fatha (1988), Whippet
Halcyon Days (1989), Whippet
When the Wind Blows, Billy Boy (1994), Whippet
Dol-Li-A (1994), Big Easy

Videos:

Here Come the Ranting Lads – Live! (1999), Whippet
Mad Dogs and Englishmen
Going Down With Alice (2000), Whippet

Gary MILLER (1966)

Critically acclaimed songwriter of over a hundred published songs, since 1985 singer of *The Whisky Priests*, the group he founded with his twin-brother Glenn, plus various acoustic projects as with *Mad Dogs and Englishmen*, or, more recently, *The Mad Martins* with poet Keith Armstrong. Numerous CDs, EP's and singles, over 1300 live performances, more than hundred appearances at prestigious festivals.

Miller's lyrics mirror working class life in the North East of England in past and present, the main theme being the labour history of the mining communities, their struggle and their humour.

Sänger und Liedermacher mit über hundert veröffentlichten Songs, seit 1985 Sänger der *Whisky Priests*, die er zusammen mit seinem Zwillingenbruder Glenn gründete. Verschiedene Akustik-Projekte, etwa mit *Mad Dogs and Englishmen*, oder, in jüngerer Zeit, *The Mad Martins* mit dem Dichter Keith Armstrong. Zahlreiche CD-Veröffentlichungen und Singles, über 1300 Live-Auftritte, davon mehr als hundert im Rahmen großer Festivals.

Millers Lyrik handelt vom Leben der Arbeiterklasse im Nordosten Englands in Vergangenheit und Gegenwart, sein Hauptthema ist dabei die Geschichte der Bergarbeiter in den Kohlegebieten, ihr Arbeitskampf und ihr Humor.

Rezensionen

GERHARD STEINGRESS (Hg.): *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Hamburg, London: Lit-Verlag 2002, 325 Seiten.

Ein Maultier ist ein Hybrid aus einem Pferd und einem Esel. Nicht Pferd, nicht Esel, ein Mischling mit Physiognomie und Charakter „eigener Natur“ – etwas Neues und vorher so nicht Dage-wesenes, in dem doch Eselhafes und Pferdhaftes „durchscheint“ und eine neue Konjunktion – und wer weiß welche agrikulturelle Konjunktur – eingeht. In die Kultur- und Sozialwissenschaften übertragen, führt der ursprünglich biologische oder züchtungstechnische Begriff des „Hybriden“ zu einer spezifischen Umkehrung: Entgegen der klassisch für Wissenschaft geltenden Neigung, Identitäten festzuhalten und so etwas wie das „Wesen“ eines Dinges, Phänomens, Bereichs etc. zu beschreiben und mit attribuierten Eigenschaften auszustatten, kommt unter dem Vorzeichen der Hybridität ein gemischter Ursprung kultureller und sozialer Artefakte in den Blick. Die in den Dingen und Praktiken verkörperten kulturellen Formen kommunizieren, tauschen sich aus, befruchten sich in diese und jene unvorhergesehene Richtung, und es ist unter diesem Gesichtspunkt nur natürlich, dass das Inkorporieren von Eigenheiten anderer Ströme einen Prozess ständiger kultureller Innovation unterhält. Das Hybridisieren mag langsam, sporadisch vor sich gehen und in der Tradition ästhetischer Kanons auf strenge Türhüter stoßen. In einem flüchtigen Medium wie der Musik, deren Ausführenden selber von einem Ort zum andern Wandernde sind, dürfte es aber ideale Bedingungen finden. „It is clear that hybridization, in one way or another, is an inherent process in all kinds of music.“⁴ Die sich als Markt etablierende sogenannte *World Music* fordert Hybridisierung als ästhetischen Zug tendenziell sogar ein. Eine Musik auf der Höhe – was immer das heißt – der ökonomischen Globalisierung.

Der von dem Soziologen Gerhard Steingress herausgegebene Band *Songs of The Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization* (Nr. 9 der Reihe *Populäre Musik und Jazz in der Forschung – Interdisziplinäre Studien*) versammelt Beiträge von WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Forschungsrichtungen – Ethnomusikologie,

Literaturwissenschaft, Musikologie, Soziologie, Ethnosozio-logie, Anthropologie, Medientheorie – die in gemeinsamer interdisziplinärer Anstrengung Rolle und Funktionsweise der Hybridisation – wenn man das aus dem Englischen (*hybridization*) so übernehmen darf – in einigen ausgewählten populären Musikströmungen genauer untersuchen.

Es geht in den zehn Beiträgen des Bandes, die auf zwei wissenschaftliche Symposien in Barcelona und Wien zurückgehen, auf der einen, methodologischen Seite darum, Brauchbarkeit und Ergiebigkeit des Konzepts des Hybriden für die Musikwissenschaft – und dann überhaupt noch einmal für die Kulturwissenschaften, aus denen der in Mode gekommene Begriff entlehnt ist – zu klären und eine Typologie hybrider Formen – was in den Ohren des Rezensenten nach wie vor etwas seltsam klingt – vorzubereiten. Grundlegend jedenfalls die Frage: was ist hybride Musik überhaupt? Und: welche Perspektiven erschließt das Konzept des Hybriden? Es macht, das kann man aus allen Beiträgen entnehmen, vor allem mikropolitische Gefüge sichtbar.

Auf der gegenständlichen Seite wird die komplexe Entstehungsgeschichte von *Rebetika*, *Tango*, *Rai*, *Flamenco*, *Sardana* und einer Richtung des englischen *Urban Folk* aufgerollt, und zwar auf der Ebene einer Praxis transkultureller Rekombinationen, ohne die – und hier erweist sich in der Tat die Ergiebigkeit der hybriditären Perspektive – Bedeutung, Ruhm und Anerkennung durch sehr unterschiedliche Rezeptionsgruppen der genannten Richtungen nur halb verständlich wären.

Der/die potentielle LeserIn fragt sich vielleicht angesichts der Aufzählung im Untertitel *A comparative Analysis of* (wie gehabt:) *Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana and English urban folk* warum gerade diese Musikrichtungen und warum diese eigentlich unterschiedslos als „populär“ durchgehen? Diese Fragen wären nicht der schlechteste Einstieg in die Lektüre. Die Auswahl ist tatsächlich, naturgemäß, etwas zufällig, sie könnte ebenso gut *Fado*, *Blues*, *Reggae* etc. enthalten. Ist sie unerschwellig geografisch motiviert? Tatsächlich geistert irgendwo der Ausdruck einer *Mediterraneaness* herum, den einige hybride Praktiker (bzw. Kommentatoren) beanspruchen

⁴ Josep Martí im Abstract zu seinem Beitrag *Hybridization and its Meaning in the Catalan Musical Tradition*, 113.

und der sich möglicherweise bis ins kühle England erstreckt? Der gemeinsame ungefähr gleiche zeitliche Beobachtungsrahmen führt aber auf eine Spur, die jeder der Beiträge auf seine Weise akzentuiert: die untersuchten stark hybriden Musikrichtungen entspringen sozio-kulturellen Situationen, die manchmal postkolonial sind, auf jeden Fall aber mit einer politischen und sozialen Segmentarität zu tun haben, die Anknüpfungen an ein „Unten“, „Außen“, „Vorher“ (bekanntlich seit der Romantik ein Zug avantgardistischer Ästhetiken) und so eine (vor)gefundene Andersheit als Ausdruckssubstanz akut machen. Ein Rai-Musiker in Barcelona erzählt folgenden populären Ursprungsmythos seiner Musik:

Rai music comes from the nomades in the desert many centuries ago. They always played the flute, the ney, and they used a specific kind of rhythm in their performances. These performers came to the cities and brought their music and rai appeared. In the cities, the music began to use drums and electric instruments, but the core was the same, and it came from the frontier. It is not only from Oran as they say.²

Ich hätte gern mehr solcher Erklärungen gefunden, die die Sichtweisen der Musiker verdeutlichen. Immerhin kommen die lokalen politischen Bewusstseinslagen und technisch-ökonomischen Produktionsbedingungen in einigen Beiträgen in den Blick (z.B. Gebesmair, Holst-Warhaft, Sulzer): Etwa wenn der Frage nachgegangen wird, was – zum Beispiel – ein nordostenglisches Brüderpaar, das sich als Punkband der Folkszene versteht, veranlasst, sich Traditionsteile von pathetisch-glorifizierenden Arbeiterliedern zuzueignen (eine Auflösung dieser Frage findet sich in Carina Sulzers Beitrag *Stepping out of Line*, 217-254). Jedenfalls wird deutlich, dass es Musiktraditionen – Musik – gibt, die in einem qualitativ intensiveren Maß auf Hybridisierung beruht als Musik und Kulturartefakte im allgemeinen, die gerade als und vielleicht nur im Hybrid ihre intensive Qualität bewahren. Einige ForscherInnen (Asensio Llamas, Marti, Sulzer) betonen zurecht die Notwendigkeit einer semantischen Analyse der hybriden Produktionen. Da ist zunächst die kulturell bedeutsame Übernahme eines wenn auch vage identifizierbaren Anderen, eines fremden Elements, das mehr ist als Aufputz, sondern alchemisch in die Ausdruckssubstanz des

neuen Stils eingeht. Und man verwendet niedrige Sprachen, fremdsprachige Laute, minoritäre Erzählungen, bezieht sich auf randständige Existenzen und Subjektivitäten.

Mit welchem Recht können diese Musiken dann aber populär genannt werden? Weniger im Sinn der nur mehr oder weniger gegebenen Massenhaftigkeit ihrer Verbreitung, sondern weil sie zunächst ästhetische Ausdrucksweisen darstellen, die keine offizielle kulturelle Anerkennung genießen. Es sind Artikulationen „von unten“. Der Flair des Anomischen: Spelunken, vorübergehend besetzte Orte, verdächtige Musiker, seltsame Publikumsmischungen erklärt sicher zu einem gewissen Grad ihre anfängliche Anziehung. Manchmal sind es die Aufführenden, manchmal die Orte, manchmal die Anliegen, die mit dem Anruch des Prekären versehen sind. Später werden regelmäßig gerade diese hybriden Musikstile dazu gebraucht, um die Essenz der Tradition oder einer ethnischen Gemeinschaft zu beschwören. Es scheint, dass die solcherart re-codifizierte Musik auf etwas verallgemeinerbar Echtes, Unverwechselbares, Inneres verweist ... Vor allem die identitätspolitische Funktionalisierbarkeit hybridisierter Musik wird in *Songs of the Minotaur* sehr deutlich nachgezeichnet. Etwas abstrakt bleiben die vor allem genealogischen und „differentialdiagnostischen“ Erläuterungen insofern, als der Leser/die Leserin nur sehr wenig über die Rezeptionsbedingungen dieser Musik erfährt, was freilich qualitativ und quantitativ schwierig zu erforschen ist. In welchen Situationen und warum wird diese eine Musik anderen vorgezogen?

Auf jeden Fall sind sich die AutorInnen über die Differenz des kulturwissenschaftlichen Gebrauchs von „Hybridität“ zum biologischen im Klaren, auch wenn auch schon im (von wem forcierten?) doch etwas monströsen Akt von Pferd und Esel bereits eine Menge Ambivalenz angelegt ist. Im kulturwissenschaftlichen Diskurs wird Hybridität in enger Verbindung zum Thema der Transgression gesehen. Das Hybride entstammt nicht nur ästhetischen Praktiken am Rand befindlicher gesellschaftlicher Bereiche, die Überschreitung ästhetischer und sozialer Codes, so die Insinuation, sei ihm quasi intentional eingeschrieben. Eine solche Sichtweise verwechselt vielleicht Effekt mit Ursache/Motivation. Die Kreation eines hybriden Stils setzt Offenheit vor-

² zitiert aus Susana Asensio Llamas' Beitrag *The Politics of Hybridization in Rai Music*, 61.

aus, vielleicht sogar eine Offenheit aus Not, weil die Zugänge zu offiziellen kulturellen Anschlüssen und Ausdrucksweisen verbaut oder unbrauchbar sind. Warum setzen sich bestimmte Neukombinationen stilbildend durch und andere nicht? Affektive Konstellationen und die Anziehungskraft bestimmter Subjekt- bzw. Ausdruckspositionen – „Leidenschaftlichkeit“ – lassen sich wissenschaftlich schwer einfangen. Dass Leidenschaft einen gewissen Gesetzesbruch voraussetzt, scheint mir jedenfalls nicht haltbar.

Was sich zeigen lässt ist, z.B. im Fall des Rai, ist dass „continuous incorporation of new elements and influences grew in parallel with its capacity to appeal to broader marginal and displaced audiences“.³ Offen musste diese Musikrichtung bleiben, weil die Orte und Akteure durch alle Einschnitte und Verschiebungen seiner Geschichte hindurch, wo er sich entfaltete, anreicherte, verbreitete, Orte wechselte, zuerst im kolonial-französischen Algerien, manchmal verboten, manchmal erlaubt, dann im Frankreich der Emigranten und diversen europäischen Metropolen, in gewisser Weise immer deplatziert blieben. Es ist vielleicht die lebendige Erinnerung an diese Ortlosigkeit, die eine hybriditäre Musiktradition wie u.a. den Rai unverwechselbar macht.

Robert Schwarz

ALFRED SMUDITS: *Mediamorphosen des Kulturschaffens*. Wien: Verlag Braumüller 2002, 253 Seiten.

In den Kulturwissenschaften lässt sich seit geraumer Zeit eine zunehmende Divergenz ausmachen zwischen den Positionen von Theoretikern, deren Arbeiten vornehmlich unter dem Eindruck der Postmoderne stehen und solchen, die diesem Projekt etwas skeptisch gegenüberstehen. Die Skeptiker – wie etwa der Physiker Alan Sokal, der vor einigen Jahren mit seiner Kritik an den französischen Denkern („Eleganter Unsinn“) im Wissenschaftsbetrieb für Furore sorgte – argumentieren mitunter damit, dass der exzessive Intellektualismus postmoderner Theoretiker sich vorzugsweise in abstrakten Arkanräumen verläuft und damit den Anspruch gesellschaftlicher Relevanz einbüßt.

Verglichen mit postmodernen Medientheoretikern wie Jean Baudrillard oder Paul Virilio – deren Betrachtungen häufig der Hauch des Spekulativen umgibt – bietet Alfred Smudits in seinem zuletzt erschienenen Buch *Mediamorphosen des Kulturschaffens* vergleichbar Handfestes, nämlich eine fundierte medientheoretische Untersuchung über die vielfältige Natur der Zusammenhänge zwischen technologischem Entwicklungsstand und den gesellschaftlichen Kommunikationsprozessen. Nun mag der Hinweis auf die Existenz dieser Zusammenhänge zwar aufgrund seiner augenscheinlichen Stringenz jederzeit Zustimmung finden und beiläufiges Kopfnicken auslösen, doch erweist sich bei näherer Betrachtung, dass die Verflechtungen zwischen den Technologien der Medien und der Art und Weise, wie Menschen miteinander kommunizieren, keineswegs so „natürlich“ sind, wie es zunächst den Anschein hat.

Tatsächlich wurde der in Smudits' Buch behandelte Gegenstand noch selten mit dieser Ausschließlichkeit behandelt: Ihm geht es dezidiert um den weitreichenden Einfluss, den neue Medien seit ihrem historischen Auftreten auf gesellschaftliche Kommunikationsprozesse ausüben, sein Buch sollte daher gerade für Medienhistoriker von großem Interesse sein. Als Theoretiker beschränkt er den deskriptiven Teil seiner Betrachtungen auf die wesentlichen Entwicklungsschritte der Medientechnologien. Sicherlich hätte sich hier ein weites Feld empirischen Materials aufgetan, mit denen man den 253 Seiten des Buches noch zahlreiche weitere hätte hinzufügen können – ohne damit allerdings dessen theoretischen Gehalt wesentlich zu vermehren.

Smudits beschränkt sich auf die herausragenden Erfindungen, wie den Buchdruck oder die modernen Übertragungstechniken, um an ihnen seine Reflexionen über deren mediamorphen Charakter festzumachen. Man geht nicht fehl in der Annahme, dass *Mediamorphosen des Kulturschaffens* vorwiegend dem theoretischen Überbau gewidmet ist. Als Kulturtheoretiker aus der Kunst- und Mediensoziologie kommend, läuft Smudits – anders als die französischen Denker der Postmoderne, die sich dem Thema Medientheorie zumeist von der Philosophie kommend nähern – weniger leicht Gefahr, den Bezugsrahmen gesellschaftlicher Praxis aus den Augen zu verlieren.

Es liegt nahe, dass gerade bei einem dem Überbau

³ Ebd., 52.

gewidmetem Werk der eigene theoretische Bezugsrahmen der Thematisierung bedarf. Im ersten, dem theoretischen Teil seiner Untersuchung, finden sich daher jene Ansätze skizziert, die für eine Arbeit wie die vorliegende von Bedeutung sind. Naturgemäß können angesichts der Fülle an kulturtheoretischer Literatur nur die wichtigsten Ansätze Erwähnung finden. Max Weber etwa (dessen technologiekritischer Blick auf die Moderne vor wenigen Jahren durch George Ritzers Bücher über die *McDonaldisierung* der Gesellschaft aktualisiert wurde) oder Walter Benjamin, der in seinem Essay über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ als einer der Ersten auf die fundamentalen qualitativen Veränderungen des Wesens und der gesellschaftlichen Funktion von Kunst hingewiesen hat. Benjamins Interesse galt, dem Autor selbst nicht unähnlich, technologischen Aspekten in der Produktion von Kunst und Kultur.

Theodor W. Adornos Verhältnis zur technischen Reproduzierbarkeit von Kunstgütern war ein durchaus zwiespältiges. Hier ist Smudits wohl zuzustimmen, wenn er nahelegt, dass Adorno nur ganz bestimmte Formen der Kunstproduktion gelten lässt, diese aber – im Lichte des heutigen Erkenntnisstands – unverkennbar das Siegel der bürgerlichen Epoche tragen, die mit ihrer Vorstellung von kreativer künstlerischer Spannung und individuell-autonomer Spontaneität maßgeblich zum Geniekult beitrug.

Als Kunstsoziologe verliert Smudits nie die gesellschaftliche Bedingtheit unseres Kunstbegriffs aus dem Blick und verfolgt seinen historischen Wandel mit gebotener Distanz. In der Tat weist sein Kunstbegriff eine begriffliche Nähe zu jenem der britischen Cultural Studies auf, wie er sich in den Schriften von Raymond Williams oder Stuart Hall findet, d.h. er nähert sich dem weiten Feld populärkultureller Praktiken und Codes mit großer Unvoreingenommenheit. Mit den Theoretikern des *Centres for Contemporary Cultural Studies* verbindet Smudits auch die Nähe zu marxistischen Positionen. Nun waren Marx und Engels zwar Wirtschaftstheoretiker und -kritiker, die auch der Philosophie und der historischen Disziplin zu enormen Impulsen verhalfen, ihre kulturtheoretischen Betrachtungen stehen jedoch ganz im Bann ihrer Kapitalismuskritik und können kaum als tragfähiges Analyseinstrument heutiger Kommunikationsprozesse eingesetzt werden. Der Marxismus ließ daher gerade in Bereichen wie Kulturtheorie oder Kunstsoziologie der intellektuellen Praxis gewisse Entfaltungsmöglichkeiten, wie gerade aus den Werken zahlreicher

Autoren wie Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse, Ernesto Laclau oder den Theoretikern der britischen Cultural Studies hervorgeht. Raymond Williams hätte vermutlich kein Problem damit gehabt, Medien so dezidiert als *Produktivkräfte* einer Gesellschaft aufzufassen, wie Smudits es tut. In einer wichtigen Denkfigur seiner Überlegungen weist er auf die Analogien zwischen den Dimensionen des Medien-Begriffs und der Begrifflichkeit des Produktivkraft-Ansatzes hin (74):

Die Produktionsverhältnisse in ihrer allgemeinen Bedeutung sind jene Verhältnisse, die Menschen als gesellschaftliche Wesen notwendigerweise eingehen müssen und die die Arbeit und die Verteilung der Arbeitsergebnisse regeln. Auf den Prozeß der gesellschaftlichen Kommunikation bezogen beschreiben kommunikative Produktionsverhältnisse dementsprechend die Strukturen sozialer und kultureller Ungleichheit, die bezüglich der Verbreitung der und des Zugangs zu historisch gegebenen Kommunikationstechnologien und deren Produkten existieren.

Die *Mediamorphosen*, die dem Buch den Titel geben, meinen jene Umwälzungen im Bereich menschlicher Kommunikationsformen, die etwa mit der Entwicklung der Schrift (der ersten graphischen Mediamorphose) einher gingen. Die zweite graphische Mediamorphose setzte mit der Erfindung des Buchdrucks ein und fiel in eine Ära, in der das Bürgertum und der Merkantilismus einen Aufschwung erlebten, was der raschen Verbreitung gedruckter Erzeugnisse maßgeblich zugute kam. Der Anteil der lesefähigen Bevölkerung wuchs bald über das Bürgertum hinaus. Die Erfindung einer druckfähigen Notenschrift trug wiederum viel zur Verbreitung populärer Klassiker bei. Erstmals begannen sich Kommunikationsmärkte zu formieren, in denen allerdings das „kreative Potential“ – nämlich die Künstler und Künstlerinnen – noch nahezu rechtlos erscheinen gegenüber den Buch- und Musikverlegern.

Die graphische Mediamorphose erfordert vom Rezipienten Schreib- und Lesekompetenz, wodurch sie sich wesentlich von der verbalen (oder auch non-verbalen) Kommunikation unterscheidet. Der Rezipient graphischer Medien muss in der Lage sein, ihre Codes dekodieren zu können.

Als chemisch-mechanische Mediamorphose bezeichnet Smudits die Erfindungen der Fotografie und des Grammophons, mit ihnen beginnt

sich auch der Kunstmarkt zu verändern. Die Fotografie sollte die Malerei ebenso gründlich revolutionieren wie die Erfindung der Tonaufzeichnung den Bereich der Musik. Damit sind gleichzeitig Speichermedien geschaffen, die es ermöglichen, kulturelle Produkte beliebig zu vervielfältigen. Diesem Umstand musste schließlich auch das Urheberrecht Rechnung tragen – Smudits beleuchtet diesen rechts- und berufssoziologischen Aspekt eingehend.

Ein wichtiges Charakteristikum der elektronischen Mediamorphose ist die Notwendigkeit eines technischen Apparats zur Dekodierung auf seiten des Rezipienten, in einfachen Worten der Bedarf eines Radios, eines CD-Players, eines Fernsehers etc., um das, was auf dem Medium (ein Begriff, der auch bei Smudits seine relative Unschärfe nicht ganz abstreift) gespeichert ist – ob Seifenoper, Musikdarbietung oder Text – rezipieren zu können. Dieses Kennzeichen teilt die elektronische Mediamorphose mit der digitalen Mediamorphose, an deren Anfang wir jetzt stehen.

Wie im Titel angekündigt, behandelt der Autor die aufeinanderfolgenden Mediamorphosen immer im Hinblick auf die sozialen und rechtlichen Auswirkungen für die Kulturschaffenden (ein zugegeben auch nicht ganz unproblematischer Begriff), wie MusikerInnen, KomponistInnen, SchriftstellerInnen, sowie die Vielzahl neuer Berufe, die sich mit dem Aufkommen der elektronischen Medien etablierten, wie Art Director, Web Designer etc. Dabei geht Smudits auch auf die Rolle und Funktion künstlerischer Randbereiche, etwa gegenkulturelle Strömungen und Avantgarden ein, die – wie die Erfahrung zeigt – einen kreativen und innovativen Pool für den (populär-)kulturellen Mainstream darstellen.

Mit der digitalen Mediamorphose wird eine Entwicklung, die sich bereits in der elektronischen Mediamorphose zu formieren begann, weiter vorangetrieben. Allerdings weist sie Tendenzen zur Deregulierung auf und könnte potentiell gerade auch kleinen, unabhängigen künstlerischen Produktionen zugute kommen. Aktuell verzeichnen die großen Konzerne der Musikindustrie seit dem Aufkommen der digitalen Mediamorphose starke Rückgänge. Allerdings ist die Musikindustrie längst mit den großen Fernsehkanälen, Radiosendern und Printmedien so verflochten, dass das Überleben der Konzerne der Kulturindustrie gesichert scheint.

Smudits ist gewiss nicht unter die Kulturpessimisten adornitischer Prägung zu reihen, trotzdem

warnt er vor verfrühtem Optimismus, was das gesellschaftliche Potential der digitalen Mediamorphose betrifft:

Digitale Kultur ist technik- und kompetenzintensiv, sie verlangt entsprechende Kompetenzen beim Umgang nicht nur mit den Produktionsmitteln sondern auch mit den „Rezeptionsmitteln“ des Kulturschaffens. Der angemessene Zugang zur digitalen Kultur wird nur jenen möglich sein, die sowohl in Geräte (Geld) wie in die Aneignung der Kompetenzen (Zeit) investieren können. Das Entstehen einer wachsenden Kluft zwischen denen, die an der digitalen Kultur aktiv teilnehmen und jenen, die bestenfalls passiv rezipieren können, ist absehbar. (225)

Carina Sulzer

PEER HEINELT: „PR-Päpste“. *Die kontinuierlichen Karrieren von Carl Hundhausen, Albert Oeckl und Franz Ronneberger.* (= Rosa-Luxemburg-Stiftung, Manuskripte 37). Berlin: Karl Dietz Verlag 2003. (= zugleich Diss. Univ. Marburg 2002), 234 Seiten.

Peer Heinelt knüpft mit der vorliegenden Dissertation an frühere Arbeiten an, in denen er sich mit Werk und Wirken von Franz Ronneberger beschäftigte (dies sind seine Diplomarbeit und zwei Beiträge in *medien & zeit*). Er reiht sich damit auch in die wenigen Werke ein, die sich im Sinne einer Selbstbetrachtung des Faches mit Kontinuitäten und Brüchen nationalsozialistischer Propaganda- und Werbelehre beschäftigen. Heinelt weitet sein Erkenntnisinteresse in der 2003 publizierte Arbeit auf die Geschichte der PR aus. (8ff.) Der aus den USA kommende Begriff der „Public Relations“ erschien zum ersten Mal während des Nationalsozialismus in der deutschen Wirtschafts- und Werbeliteratur. (11) Die PR-Geschichtsschreibung zeigte laut Heinelt trotzdem bislang kaum Interesse an der Erforschung der PR im „Dritten Reich“. Dieses Desinteresse sei dem Bestreben geschuldet, den Berufsstand nicht zu schädigen, indem die Karrieren der Gründerväter der PR-Schule und ihre führenden Positionen in Wirtschaft, Staat und Wissenschaft Nazideutschlands bekannt würden.

In der Forschungspraxis der „gängigen“ PR-Historiographie führte die angemahnte „Ideologiefreiheit“ bisher stets zu einer apolitischen und rein technischen Betrachtung der deutschen PR-Geschichte. [...] Indirekt wird auf diese Weise die [...] These von der „Stunde Null“ gestützt, derzufolge PR erst nach 1945 auf deutschem Boden heimisch wurde. (16-17)

Im Mittelpunkt der Betrachtungen Heinelt stehen in Anknüpfung an diese Desiderata die „Gründerväter“ der PR. Erforscht werden drei Personen und ihre Karrieren in der NS-Zeit und danach: Carl Hundhausen, Albert Oeckl und Franz Ronneberger stehen in der Fachgeschichte als Wegbereiter dieses sich spätestens ab 1945 von der Werbung und Propaganda emanzipierenden Berufsfeldes; sie stehen für eine frühe Beschäftigung mit Public Relations, wenn nicht gar für deren Implementierung in die deutsche Publizistik- und Kommunikationswissenschaft.

Die Probleme, die sich bei der Beschäftigung mit PR ergeben, beginnen bei der Begrifflichkeit: Die Abgrenzung von Public Relations zu Werbung, insbesondere aber zu (politischer) Propaganda, scheint oftmals willkürlich vorgenommen zu sein. (11, 12-14) PR isoliert zu betrachten, scheint zu eng gefasst. Heinelt stellt daher als Einleitung zu seiner Arbeit in komprimierter Form die Begriffsgeschichte und die Entwicklung der je damit bezeichneten Bereiche persuasiver Kommunikation vor.

Wenn auch etwas knapp bemessen (die biographischen Skizzen nehmen etwa 80 % des Werkes ein, theoretische Hinleitung und Schlussfolgerungen teilen sich auf den Rest auf, Anm. BS), ist diese Hinleitung das theoretische Unterfutter, um vor dem Hintergrund dreier biographischer Skizzen PR im „Dritten Reich“ und danach zu betrachten. Hundhausen, Oeckl und Ronneberger werden vor allem hinsichtlich ihrer Tätigkeiten im und für das NS-Regime, als propagandistisch tätige Funktionäre in Staat, Partei und Industrie, betrachtet und stellen das Forschungsvorhaben in einen größeren (theoretischen) Kontext. Dieser Kontext ist der Wandel von politischer Propaganda und ihrer Theorie zu „PR“ in ihrer noch heute bekannten Ausformung.

Notwendige Vorbedingung für eine biographische Erforschung der PR im „Dritten Reich“ ist die Klärung theoretischer wie institutioneller

Grundlagen. (12) Aufbauend auf diesen formuliert Heinelt seine Forschungsfragen, die vor allem um Kontinuitäten in Karriere und Denken der drei Exponenten deutscher PR-Praxis und -Lehre kreisen. (18) Die zentrale Hypothese ist daher auch die der kontinuierlichen Denkmuster und der Tradierung autoritär (oder gar nationalsozialistisch) gefärbter PR-Lehre nach 1945. Heinelt postuliert, dass „die Entwicklung der PR in Deutschland vor und nach 1945 überwiegend kontinuierlich verlief und zwar sowohl in personeller als auch in theoretischer Hinsicht“. (17) Heinelt montiert die bis ins Detail recherchierten Biographien von Hundhausen, Oeckl und Ronneberger vor dem Hintergrund dieser vorderhand kriegswichtigen totalitären Kommunikationsform in ihrer Aktualisierung in der wiedergewonnenen Demokratie. (Zu Problemen in Recherche und Materialsuche geht Heinelt ab Seite 18 ein.) Es sollte in dieser Arbeit im Anschluss an Peter Szyszka (er formulierte 1997 offene Fragen in der PR- und Werbegeschichtsforschung. Siehe *PR-Geschichte als Theoriebaustein*. In: ders. (Hg.): *Auf der Suche nach Identität. PR-Geschichte als Theoriebaustein*. Berlin 1997, 10-13) geklärt werden, „inwieweit konzeptionelle Erkenntnisse und praktische Erfahrungen aus dem Dritten Reich in der Bundesrepublik bei der weiteren Etablierung von PR als Berufsfeld und später als wissenschaftliche Disziplin zum Tragen kamen“. (18)

Die biographischen „Skizzen“ umfassen 167 Seiten. Diese zeichnen sich vor allem durch folgendes Merkmal aus: es handelt sich dabei um eine Pionierleistung, nämlich das Erkennen und Verknüpfen von Zusammenhängen zwischen Hitlers Propagandisten und ihrer Nachkriegskarrieren; Heinelt zeichnet auf eindrucksvolle Weise die kontinuierlichen Karrieren und ihre theoretischen Implikationen nach. Wie in seiner Diplomarbeit begonnen, stellt Heinelt das Werk und Wirken von Exponenten nationalsozialistischer Propagandalehre in den Kontext der Geschichte der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Die Dogmengeschichte der Werbung und der PR ist als Teil dieser Fachgeschichte zu betrachten.

Die Rückführung der Erkenntnisse aus der biographischen Forschung in einen theoretischen Gesamtzusammenhang gerät jedoch etwas zu kurz. (189ff.) Dieser Zusammenhang sollte die Frage nach einer etwaigen Kontinuität in der PR-Lehre vom Nationalsozialismus in die Zeit nach 1945 sein (Diese Schlüsse sind auf lediglich neun

Seiten dargelegt und geraten daher zu knapp; 201ff.) Nicht immer lassen sich die Schlüsse Heinelt aus der Biographie der Betreffenden herleiten: „Die Frage, ob die Entwicklung der PR-Theorie in Deutschland vor und nach 1945 eher kontinuierlich oder diskontinuierlich verlief, läßt sich im engeren Sinne lediglich in bezug auf Carl Hundhausen beantworten.“ (201) Dies vor allem deshalb, da nur von Hundhausen explizite Kontinuitäten in theoretischen Vorstellungen feststellbar sind. Wenngleich implizit auch bei Oeckl und Ronneberger ähnliches feststellbar wäre, unterschlägt Heinelt die Beweisführung, da von letzteren keine theoretischen Auseinandersetzungen mit PR vor 1945 überliefert sind. (204)

Zusammenfassend versucht Heinelt, die Geschichte der PR in der Bundesrepublik Deutschland anhand seiner Erkenntnisse nachzuzeichnen und theoretische Entwicklungslinien festzumachen – kontinuierliche wie diskontinuierliche. Er resümiert: „Viele seiner (Hundhausens; Anm. BS) im Zusammenhang mit PR entwickelten Überlegungen konnte er allerdings problemlos in seine theoretischen Arbeiten über Wirtschaftswerbung integrieren. Für Hundhausen ergab sich daher nach 1945 sowohl die Möglichkeit, an seine Forschungsergebnisse aus der Zeit des Dritten Reichs anzuknüpfen, als auch die Gelegenheit, sich im Rahmen der werbetheoretischen Diskussion in der Bundesrepublik mit der Vorstellung vermeintlich neuer Forschungsansätze zu profilieren, die aufgrund des politischen Drucks des NS-Regimes vor 1945 nicht hatten entwickelt werden können.“ Für Oeckl und Ronneberger „bot die theoretische Beschäftigung mit PR in der Bundesrepublik die Möglichkeit zur Konzeptualisierung und Systematisierung ihrer praktischen Erfahrungen aus der Zeit des Dritten Reichs. Es gelang ihnen, wesentliche Elemente ihres vom Nationalsozialismus geprägten politischen und wissenschaftlichen Denkens in ihre nach 1945 entstandenen PR-Theorien zu

integrieren. Zentrale Bestandteile der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsideologie wie der Antikommunismus, das Führerprinzip und das Streben nach gesellschaftlicher Harmonie und ‚Gemeinwohl‘ erwiesen sich als ebenso kompatibel mit der PR-Theorie wie der Wunsch nach einer korporativistisch formierten Gesellschaft überhaupt.“ (209)

Die Beantwortung der theoretischen Implikationen im Sinne der Ausgangshypothese (17) – sprich der Kontinuitäten von kapitalismusgeschichtlicher Bedingtheit der PR wie auch der PR als „Auftragstätigkeit für die Eliten“ – wird (wie an den eben genannten Resümees abgelesen werden kann) aus den Biographien heraus nicht hinreichend erläutert.

Dennoch ist die Arbeit (vor allem hinsichtlich ihrer biographischen Erkenntnisse) ein großer Gewinn – schon allein deshalb, weil sie Forschungslücken schließt, was aufgrund der teils schwierigen Quellenlage (vgl. die beschönigten Biographien und Selbstdarstellungen von Ronneberger; dargestellt auf den Seiten 179-187) ein Meisterstück ist. Heinelt's Ausblick „Auf dem Weg zur Big Communication“ bietet als Abschluss der Dissertation noch Desiderata für die kommunikationswissenschaftliche Forschung und beinhaltet implizit die provokante These einer Integrationsfunktion der PR – wie sie etwa auch von Ronneberger vorstellbar wäre.

Heinelt's Dissertation kann unschwer als Aufforderung erkannt werden, das Thema der inhaltlichen und theoretischen Entwicklung persuasiver Kommunikation aus dem (NS-)Totalitarismus her zu beleuchten. Schon alleine aufgrund der gebotenen Fachhygiene.

Bernd Semrad

NEUERSCHEINUNG



Die Spirale des Schweigens.

Zum Umgang mit der nationalsozialistischen Zeitungswissenschaft.

Der Band will erhellen, wie nach 1945 mit dem Erbe der NS-Zeitungswissenschaft in Deutschland und Österreich umgegangen wurde. Wie in anderen wissenschaftlichen Disziplinen verdeckten Jahrzehnte des Schweigens folgenreich personelle und inhaltliche Kontinuitäten, verhinderten die Remigration vertriebener ForscherInnen und behinderten die Modernisierung des Faches. Das noch junge Fach wurde durch die NS-Herrschaft in seiner vielfältigen Entwicklung jäh gebrochen, ab 1933 zunächst zu einer politischen Führungswissenschaft degradiert, danach zur Kriegswissenschaft. Willfähige Vollstrecker, junge Aufsteiger, angepasste Mitläufer und still Duldende benötigte dieses System.

Noch immer zeigen sich weiße Flecken in der Erkundung der „braunen“ Vergangenheit. Renommierete AutorInnen aus Deutschland, der Schweiz und Österreich stellen sich in diesem Buch brennenden Fragen nach Wurzeln der heutigen Kommunikationswissenschaft.

Bei Unzustellbarkeit
bitte zurück an:

ZN: 02Z033628 M

medien & zeit

A-1180 Wien, Postfach 442

P.b.b.,
Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1180 Wien,
2. Aufgabepostamt 1010 Wien