

Musikwissenschaft und Musikvermittlung

Musik | Kontexte | Perspektiven

Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie
an der Universität zu Köln

Band 12

Musikwissenschaft und Musikvermittlung

Festschrift für Andreas Eichhorn

Herausgegeben von Helmke Jan Keden, Stefanie Rogg,
Christian Rolle und Reinhard Schneider

Allitera Verlag

Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH München
© 2023 Buch&media GmbH München
© der Einzelbeiträge bei den Autor*innen
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-415-4

Allitera Verlag
Merianstraße 24 · 80637 München
Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de

Inhalt

Vorwort	9
Mobilität und Positionalität – die Musikmäzenin Emmy Rubensohn (1884–1961) und ihr Kreis oder: »Vertriebensein als Antrieb«	11
<i>Matthias Henke</i>	
Leonard Bernstein – ein »Latter-day Mendelssohn«?	22
<i>Gregor Herzfeld</i>	
Der aufrechte Tobias. Anmerkungen zu einem fiktionalen Dokumentarfilm über den Jazzmusiker Tobby (BRD 1961, Pohland)	36
<i>Bernd Hoffmann</i>	
Begeistert und gemeinsam offene Fragen stellen. Leonard Bernsteins <i>Konzerte für junge Leute</i> als Inspiration	61
<i>Sara Hubrich</i>	
Die Musik ermutigen, die Sonne zu überstrahlen. Sonic Fictioning als Möglichkeit einer kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit Musik	72
<i>Chris Kattenbeck</i>	
Collage über P-Ä-R-T. Quellen zu <i>Cantus in Memory of Benjamin Britten</i> – aus musik- und filmwissenschaftlicher sowie musikpädagogischer Perspektive	91
<i>Oliver Kautny</i>	
Von »langbärtigen Barden« und »Schmachtlappen der gefährlichsten Sorte« – Ein Beitrag zur Rezeption Mendelssohn Bartholdys im Deutschen Sängerbund	112
<i>Helmke Jan Keden</i>	
Der Mozart-Effekt und die Frage nach Transfereffekten in der Musikpädagogik	129
<i>Ludger Kowal-Summek</i>	

Straßenmusik in Belarus	144
<i>Klaus Näumann</i>	
Musikästhetik und Erkenntnistheorie. Zu Kurt Hübners Theorie des Wirklichen in der Musik	181
<i>Adolf Nowak</i>	
Das Grammophon im Urwald – (Transkulturelles) Hören als Haltung	195
<i>Eckehard Pistrick</i>	
Musikvermittlung im Museum	206
<i>Stefanie Rogg</i>	
Musikalität in der Diskussion	226
<i>Reinhard Schneider</i>	
Der Cantus Gregorianus als ›Chant Grégorien‹ und als ›Gregorianischer Choral‹. Über den Einfluss der französischen und der deutschen Muttersprache auf die Singweise des Gregorianischen Chorals	239
<i>Krystian Skoczowski</i>	
Ein Echo Mahlers in Donaueschingen	259
<i>Stefan Weiss</i>	
Anhang: Publikationsverzeichnis von Andreas Eichhorn	276



Vorwort

Der vorliegende Sammelband erscheint zum 65. Geburtstag und Eintritt in den Ruhestand von Andreas Eichhorn. Die Beiträge stammen aus der Feder von Kolleginnen und Kollegen unterschiedlicher Disziplinen, mit denen er in verschiedenen Stationen seines beruflichen Lebens zusammengearbeitet hat. Sie sind den Themen gewidmet, mit denen er sich im Laufe seiner wissenschaftlichen Tätigkeit beschäftigt hat.

Andreas Eichhorn hat Musik und Latein studiert und war einige Jahre als Lehrer tätig, bevor er 1995 als Assistent an das musikwissenschaftliche Institut der Goethe-Universität Frankfurt wechselte, wo er sich 2001 mit einer Arbeit zu Paul Bekker habilitierte. Das Lehramt und die Verbindung zur Musikpädagogik haben seine Arbeit als Hochschullehrer und Musikwissenschaftler geprägt. Das zeigt sich in dem Engagement, mit dem er sich an der Universität zu Köln, an der er seit 2002 als Professor für Musikwissenschaft und in verschiedenen Leitungsfunktionen tätig war, für die Studiengänge Lehramt Musik und Musikvermittlung eingesetzt hat. Das Institut für Musikpädagogik an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität hat er maßgeblich mitgestaltet und weiterentwickelt.

Wir bedanken uns bei allen Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen diese Festschrift ermöglicht haben. Besonderer Dank gilt außerdem Sonja Baulecke und Felix Helpenstein, die uns bei Lektorat und Erstellung der Druckvorlage geholfen haben.

Köln und Wuppertal, im Mai 2023

Helmke Jan Keden
Stefanie Rogg
Christian Rolle
Reinhard Schneider

Mobilität und Positionalität – die Musikmäzenin Emmy Rubensohn (1884–1961) und ihr Kreis oder: »Vertriebensein als Antrieb«

In seiner Mahler-Biografie beschrieb Adorno den Komponisten als einen, der »nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstraße« greift und es so gegen die Sonne hält, »dass alle Farben sich darin brechen.«¹ Emmy Rubensohn schwärmte wenige Wochen vor ihrem Tod, dass derjenige gesegnet sei, der bei Mahlers 3. Sinfonie stirbt – so in einem Brief vom 13. März 1961 an Leonard Bernstein. Die Musikmäzenin hatte eben einem Abschiedskonzert beigewohnt, das der Maestro zum Gedenken an seinen Vorgänger Dimitri Mitropoulos dirigierte. Letzterer, ein Vertrauter Rubensohns, war Anfang November 1960 tot kollabiert, als er in Mailand eine Probe der 3. Sinfonie leitete.²

Die Mahler attestierte Zuversicht, selbst auf steinigem Gelände, unterwegs auf der Landstraße, Leuchtkraft zu entwickeln, darf man auch der Musikmäzenin Emmy Rubensohn bescheinigen. Als sie 1940 mit ihrem Gatten Ernst vor den Nazis aus Deutschland nach Shanghai flüchten musste, gab sie nicht auf, sondern offenbarte eine bewundernswerte Resilienz. Sie, die einst in Kassel in einer Villa mit Hausangestellten samt Chauffeur residiert und einen faszinierenden Salon betrieben hatte, lebte nun an oder sogar jenseits der Armutsgrenze. Im Vorhof des Alters erlernte sie erstmals in ihrem Leben einen konkreten Beruf, das Handwerk des Perlenknüpfens, um sich und ihren deutlich älteren Mann über die Runden zu bringen. Wenn es winters in ihrer prekären Einraum-Wohnung warm sein sollte, galt es für die zierliche Frau, Kohlen zu schleppen – das alles in der Angst, jederzeit nach Hongkou, ins desaströse Ghetto von Shanghai, abgeschoben werden zu können. Trotz ihres Drangsals begeisterten sich die kulturaffinen Rubensohns für chinesische Kunst und handwerkliche Tradition; immer wieder besuchten sie entsprechende Vorträge

¹ Adorno, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt am Main 1960, S. 54.

² Vgl. Henke, Matthias: Emmy Rubensohn. Musikmäzenin/Music Patron (1884–1961), Leipzig 2022, S. 344 ff. (Dort auch ein Faksimile des erwähnten Briefes.) Aus dieser Biografie stammen, auch wenn nicht immer eigens vermerkt, alle weiteren Angaben zu Emmy Rubensohn.

und Ausstellungen. Ja, die kommunikative Emmy baute sich wieder einmal einen neuen, aus Musiker*innen bestehenden Freundeskreis auf, zu dem etwa Ferdinand Adler gehörte, der gleichfalls geflüchtete Geiger und nunmehrige Konzertmeister des Shanghai Municipal Orchestre.

Vertriebene, kommentierte der selbst betroffene Philosoph Vilém Flusser einmal, »dürfen sich nicht treiben lassen, sonst werden sie zu Strandgut. Sondern sie müssen versuchen, ihr Vertriebenesein als Antrieb zu erleben, zu erkennen und zu werten. Gelingt ihnen dies, wandelt sich Entsetzen in Vorsatz. Und so können sie Menschen im vollsten Sinn dieses Wortes werden (...).«³

Dass Emmy Rubensohn dem beinahe übermäßigen Anspruch Flussers nachzukommen in der Lage war, wenn auch vermutlich eher instinktiv als reflektiert, zeigt schon ihre Haltung im Exil vor dem Exil: als sie zwar noch in ihrem Kasseler Wohnhaus lebte, sie und ihre Schicksalsgefährte*innen aber von den Nazis und deren willigen Vollstrecker*innen Schritt für Schritt aus dem öffentlich-kulturellen Leben verdrängt wurden. Die gleich nach dem 31. Januar 1933 einsetzende Vertreibung aus den ihr angestammten sozialen Milieus, etwa dem Umfeld des Preußischen Staatstheaters Kassel, wandelte sie in einem emotional wie organisatorisch aufwendigen Prozess um, indem sie gemeinsam mit anderen Betroffenen Strukturen aufbaute, die ihnen die kulturelle Teilhabe weiterhin ermöglichte. Gemeint ist einerseits der Reichsverband Jüdischer Kulturbund, an dessen Gründungsveranstaltung (Berlin, 27. April 1935) sie mitwirkte, vor allem aber der Jüdische Kulturbund Kassel, dessen Musiksektion sie zwischen 1934 und 1937 leitete.⁴ Ziel dieser Institutionen war es vornehmlich, dem am 7. April 1933 besiegelten Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums entgegenzuwirken, das zunächst alle jüdischen Beamt*innen aus dem Dienst entließ, dann aber »sinngemäß« in Kultur und Wirtschaft Anwendung fand. Nach dem Erlass der Knebelvorschrift stellten die Veranstaltungen der Kulturbünde bekanntlich die einzige Möglichkeit für jüdische Künstler*innen dar, in professionellem Zusammenhang aufzutreten – gegen ein meist sehr schmales, vorzugsweise auf Spenden und Mitgliedsbeiträgen basierendem Honorar. Emmy Rubensohn war bis dahin als geistvolle Salonista in Erscheinung getreten, wie man ihrem auf wunderbare Weise erhaltenen Gästebuch⁵ entnehmen kann, sowie als großzügige Gastgeberin, in deren Heim der junge Ernst Krenek zwischen 1925

³ Flusser, Vilém: Um entsetzt zu sein, muss man vorher sitzen, in: Flusser, Vilém (Hg.): Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus, Hamburg 2021, S. 35 ff., hier S. 36 f.

⁴ Vgl. Henke 2022, S. 216 bzw. S. 192–215.

⁵ Vgl. Henke, Matthias: Das Buch eines Lebens oder: ein Buch des Lebens. Anmerkungen zum Gästebuch der Rubensohns, in: Henke, Matthias: Emmy Rubensohn, Leipzig 2022, S. 32.

und 1927 bar jeglicher Alltagssorgen leben konnte, einschließlich der Benutzung des Blüthner-Flügels. Jetzt aber, beim Jüdischen Kulturbund Kassel, erwies sich die Dame des Hauses als gewiefte Konzert- und Veranstaltungsmanagerin. Als Leiterin der Musiksektion organisierte sie mehr als 30 meist hochkarätig besetzte Konzerte und beinahe 20 Vorträge von beeindruckender Spannweite. Einige der hier auftretenden Schlüsselgestalten, die für Rubensohns letzte Station »on the road« Bedeutung erlangen sollten, für ihre letzten, in New York verbrachten Lebensjahre, seien hier kurz vorgestellt.⁶

Die durch den Jüdischen Kulturbund Kassel gefestigte, aber nicht begründete Beziehung zu Joseph Rosenstock (1895–1985) war mehr als ein Knotenpunkt im weit gespannten Netzwerk von Emmy Rubensohn. Fast möchte man ihn eine Art Lebensgefährten nennen. Kennengelernt hatte sie ihn, als Ernst Krenek bei ihr wohnte und unter ihrem Dach seine Erfolgsoper *Jonny spielt auf* und anderes schrieb. Rosenstock, gleichermaßen hochrangiger Pianist wie Dirigent, teilte mit dem fünf Jahre jüngeren Komponisten den jeweils entscheidenden Lehrer: Franz Schreker, dem beide, Rosenstock als Dozent, Krenek als Student, 1920 von Wien nach Berlin folgten, an die Hochschule für Musik.⁷ Sieben Jahre später trafen die Kombattanten erneut zusammen – nun bei den Rubensohns in Kassel. Anlass dürfte die Uraufführung von Kreneks Einakter-Triptychon gewesen sein (*Der Diktator, Das geheime Königreich, Schwergewicht oder Die Ehre der Nation*), die für den 6. Mai 1928 anstand, in Wiesbaden, im Rahmen der Maifestspiele – unter der Leitung von Rosenstock, der 1927 zum Generalmusikdirektor des dortigen Staatstheaters berufen worden war. Sein Eintrag ins Gästebuch der Rubensohns nennt das konkrete Datum seines Besuchs, den 2. Dezember 1927 – einen Termin, den er und Krenek sicher mit Blick auf die Uraufführung nutzten.⁸ Rund sechs Jahre später verwandelte sich die Gastgeberin in die Konzertmanagerin Emmy Rubensohn. Bereits für den 4. März 1934 konnte sie ein erstes Konzert des Jüdischen Kulturbundes Kassel auf den Weg bringen: mit dem Neuen Streichquartett Berlin (Willy Frey, Hans Prager, Rudolf Meyer, Hermann Weil) und Joseph Rosenstock am Klavier, dem früheren Generalmusikdirektor Wiesbadens und später Mannheims, der jetzt – aufgrund der Nazi-Schikanen und seiner Entlassung – in gleicher Funktion dem Kulturbund deutscher Juden diene. Schnell entwickelte er sich zu einem der Hauptakteure Emmy Rubensohns. Allein in den Jahren 1934 und 1935 gab er unter ihrer Ägide fünf weitere Konzerte in Kassel:

⁶ Vgl. ebd., S. 208–211.

⁷ Vgl. Irene Suchy: Joseph Rosenstock, in: Maurer Zenck, Claudia; Petersen, Peter (Hg.): Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Hamburg 2007. URL: https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002420 [Datum des Zugriffs: 28.1.2023].

⁸ Vgl. Henke 2022, S. 162.

mit wechselnden Programmen und Mitstreitern, so am 20. Mai 1935 als Klavierduo-partner von Wilhelm (William) Steinberg, der ein Jahr später das Palestine Orchestra mitbegründen sollte, das nachmalige Israel Philharmonic Orchestra. 1936 galt es auch für Rosenstock, die lebensrettende Flucht vor den Nazis anzutreten. Seinem Kollegen Steinberg an musikalischer Kompetenz in nichts nachstehend, gelang es ihm gleichermaßen, eine angemessene Position zu finden: als Chefdirigent des NHK Symphonie Orchestra Tokyo, des japanischen Rundfunksinfonieorchesters. Außerdem reüssierte er dort als erfolgreicher Pädagoge, aus dessen Schule so bedeutende Orchesterleiter wie Roh Ogura oder Hideo Saitō hervorgingen.⁹

Ebenfalls über Krenek dürfte Emmy Rubensohn auch die Pianistin Grete Sultan (1906–2005) kennen gelernt haben. Gerade einmal 15-jährig hatte die hochbegabte Musikerin, eine gebürtige Berlinerin, die in einer wohlhabenden jüdischen Familie aufgewachsen war, ihr Klavierstudium an der Musikhochschule ihrer Heimatstadt aufgenommen, in der Klasse Leonid Kreutzers.¹⁰ Und eben hier begegnete sie ihrem Kommilitonen, dem 22-jährigen Krenek, für dessen Werk sie sich fortan einsetzte. Sie studierte seine Doppelfuge op. 1 a ein, seine Klaviersonate op. 2, seine vier Sonatinen op. 5, wagte sich auch an sein technisch herausforderndes op. 13, *Toccata und Chaconne*, und die mit diesen verbundene *Kleine Suite* op. 13 a. Später nahm sie noch die beiden 1924 entstandenen Suiten Kreneks hinzu, so in einem Programm, das sie 1930 unter anderem in Frankfurt vorstellte – im Publikum, der regelrecht entflammte Theodor W. Adorno: «Von Solisten notiere ich die hochbegabte Grete Sultan, eine merkwürdig expressive, rebellische Pianistin, die in jedem Betracht vom herkömmlichen Klavierspiel sich unterscheidet, obwohl sie über dessen Mittel sicher verfügt. Die beiden Suiten von Krenek, in denen noch der Impetus von dessen Frühwerken nachzittert, liegen ihr besonders. Aber auch ältere Musik vermag sie spezifisch zu durchdringen.»¹¹ Der Karrierelauf der jüdischen Pianistin fand ebenfalls nach 1933 ein jähes Ende, als die nationalsozialistischen Bürokraten sie aus dem öffentlichen Konzertleben verdrängten und ihre Auftritte auf den Bannkreis der jüdischen Kulturbünde reduzierten. Infolgedessen musste die aufstrebende Musikerin ein gutes Jahr lang aller Auftritte entsagen. Am 14. März 1934 nahm sie jedoch ihre Konzerttätigkeit wieder auf: in einer Veranstaltung des Kulturbundes Berlin, bei der sie unter der Leitung Joseph Rosenstocks Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 darbot. Wenige

⁹ Vgl. Artikel Joseph Rosenstock. URL: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Joseph_Rosenstock [Datum des Zugriffs: 28.1.2023].

¹⁰ Die Angaben zu Grete Sultan folgen, wenn nicht anders angegeben: von Bredow, Moritz: *Rebellische Pianistin. Das Leben der Grete Sultan zwischen Berlin und New York, Mainz* 2014.

¹¹ Adorno, Theodor W.: *Musikleben – Konzert*, in: *Die Musik* 23 1930/31, Nr. 3, S. 213. Auch in: Bredow 2014, S. 101.

Monate später, am 11. November, gastierte sie beim Kulturbund Kassel mit einer Art Doppelprogramm. Es bestand einerseits aus Bachs D-Dur-Toccata BWV 912, Schumanns *Kreisleriana* und Beethovens op. 111, andererseits aus gemeinsam mit der Altistin Susanne Stein gestalteten Beiträgen, Werken von Händel, Benedetto Marcello, Dvořák und Schubert.¹² Das Duo trat vermutlich im Haus der Rubensohns auf (Terrasse 13, so die Adresse) – eine gängige Praxis der Kulturbündler, die ihre Künstler*innen überdies meist privat unterbrachten, galt es doch zu deren Gunsten Geld zu sparen. Erst im Mai 1941, sozusagen in letzter Minute, gelang es ihr, den deutschen Schergen zu entkommen: Nach einer strapaziösen Flucht erreichte Sultan Portugal, um sich dort am 3. Juni an Bord der *Nyassa* zu begeben und zehn Tage später in New York wieder an Land zu gehen.

Hier kreuzte sich ihre Lebenslinie wieder mit der von Krenek: Die Philologin und Lyrikerin Vera Lachmann, eine langjährige Freundin der Pianistin, unterrichtete seinerzeit im rund 140 Kilometer von New York entfernten Poughkeepsie am Vassar College, einer recht erfolgreichen Hochschule, die angehenden Akademikerinnen eine weite Palette künstlerischer und wissenschaftlicher Fächer bot. Ohne zu zögern stellte sie die eben erste immigrierte, des Englischen noch kaum mächtige Pianistin E. Harold Geer vor, dem Chorleiter des College. Er und seine Frau Edna, eine Sängerin, zeigten sich spontan von Sultan fasziniert und verschafften ihr Schüler*innen sowie Auftrittsmöglichkeiten. Am Vassar College lehrte seit 1939 auch Krenek, sodass eine Begegnung zwischen ihm und seiner »rebellischen« Interpretin unvermeidbar blieb. Unvermutete Begegnungen sollte es aber auch bald nach Ende des Zweiten Weltkriegs geben. Nach einer langen Schiffs- und Bahnreise erreichten Emmy und Ernst Rubensohn Ende März 1947 New York, die letzte Etappe ihres Lebens. Hier fanden sie die lange vermisste familiäre Geborgenheit wieder, lebten doch zahlreiche ihrer Verwandten in der Millionenstadt. Am 26. November des Jahres trug sich Krenek nach langer Zeit ein weiteres Mal in das Gästebuch der Rubensohns ein, das sie bereits in ihrer Kasseler Zeit geführt hatten und über die Nazi-Zeit sowie das Exil hinweg retten konnten: »a new beginning after 15 (!) years, New York, Ernst Krenek.« 1948 ließ sich auch Rosenstock in New York nieder, um das im alten Europa entstandene und nun verpflanzte Beziehungsgeflecht zu ergänzen.

Norbert Franz und Rüdiger Kunow, die Herausgeber des Sammelbandes *Kulturelle Mobilitätsforschung. Themen, Theorien, Tendenzen*, stellen in ihrer Einleitung fest, »dass (freiwillig oder unfreiwillig) mobile Menschen, nicht nur ihre Kulturen mit sich nehmen, sondern diese auch zur Bewältigung der emotionalen und kognitiven Dissonanzen ihrer eigenen Mobilitätserfahrung nutzen und damit in einem polemi-

¹² Vgl. Bredow 2014, S. 125.

schen Sinn ›mobilisieren‹.¹³ Wie verhält es sich mit dieser Praktik bei Emmy Rubensohn und ihrem Kreis? Da die erwähnten Akteure einem gleichen oder zumindest ähnlichen sozialen Milieu entstammten, dürfte gerade die Frage interessieren, ob sie neben den anzunehmenden Gemeinsamkeiten auch unterschiedliche Weisen des ›Mobilisierens‹ ihrer kulturellen Kräfte verfolgten.

Emmy Rubensohn hatte nach ihrer glücklichen Übersiedlung in die USA an verschiedenen Fronten zu kämpfen. Zunächst galt es, den komplexen Verwaltungsprozess auf den Weg zu bringen, der ihr und ihrem Gatten die dringend benötigte Entschädigung einbringen sollte – ein Vorgang, der umfangreiche Briefwechsel etwa mit der Jute-Spinnerei Kassel, die den Rubensohns vormals gehört hatte, und der zuständigen Behörde in Berlin nötig machte. 1951, noch bevor die (Teil-)Entschädigung zur Auszahlung kam, starb Ernst Rubensohn. Seine Witwe war nun, nach einer mehr als vier Jahrzehnte dauernden Ehe, auf sich allein gestellt. Die Nachwehen des Exils, die Auseinandersetzung mit den deutschen Behörden, der Verlust des Ehepartners – all dies bewältigte Emmy Rubensohn, indem sie weiterhin ihre alten, in aller Regel musikkaffinen Freund- und Bekanntschaften pflegte, gleichzeitig aber ihr Netzwerk auch erweiterte. So setzte sie ihr Mäzenatentum gegenüber Ernst Krenek fort, indem sie ihn – wenn auch mit dezimierten Möglichkeiten – finanziell unterstützte und ihm, wenn er in New York zu tun hatte, dauerhaft ihr Gästezimmer anbot: In den Jahren von 1947 bis 1960, also bis kurz vor Rubensohns Tod, sind rund 20 oft mehrtägige Aufenthalte des Komponisten bei ihr nachzuweisen. Ein vertieftes Näheverhältnis entwickelte die Mäzenin nun auch zu Joseph Rosenstock und seiner Lebensgefährtin, der Sängerin Herta Glaz. Als Ernst Rubensohn verstorben war, hatte Emmy ihren Freund Ernst Krenek gebeten, eine Art Requiem zu schreiben. Er kam ihrem Wunsch nach, indem er die umfangreichen *Sacred Songs* op. 132 für Stimme und Klavier komponierte, deren textliche Grundlage der Psalm 104 bildet. Sie gelangten am 4. Januar 1953 in der New Yorker Town Hall zur Uraufführung, mit Herta Glaz und dem Komponisten am Klavier.

Die Sängerin konnte den Erfolg allerdings wohl kaum genießen. Denn in ihrer Ehe kriselte es seinerzeit, ja es sollte bald zur Scheidung kommen – eine Entwicklung, die Emmy Rubensohn mit großer Empathie begleitete. »Die betrübende Nachricht über unsere Freunde«, schrieb sie am 20. August 1953 an Krenek, »war mir schon vor Ihrem Brief mitgeteilt worden. Das hätte ich nie gedacht u. es hat mich sehr bewegt. Ich denke noch immer, das Gewitter geht vorbei. Sie werden ja Anfang

¹³ Franz, Norbert; Kunow, Rüdiger: Mobilität und Reflexion. Zur Entkoppelung von territorialer und kultureller Identität, in: Franz, Norbert; Kunow, Rüdiger (Hg.): Kulturelle Mobilitätsforschung. Themen, Theorien, Tendenzen, Potsdam 2011, S. 7–13, hier S. 8.

September hierher zurückkehren u. da wird man sehen.«¹⁴ Die eheliche Zerrüttung dürfte die Arbeitsbelastung Rosenstocks mitverursacht haben. 1946 von Japan in die USA übersiedelt, war es ihm hier dank seiner weit gefächerten Tätigkeiten binnen weniger Jahre gelungen Fuß zu fassen.¹⁵ 1948 stieg er als Dirigent bei der New York City Opera ein, um 1952 deren Direktion zu übernehmen. Parallel dazu leitete er das renommierte Aspen Music Festival. Nicht zuletzt kostete ihn auch seine Bereitschaft, für erkrankte oder anderweitig verhinderte Kollegen einzuspringen, Zeit und Kraft, wie Emmy Rubensohn bezeugt: »Ich war im City Center zu Rossinis Cenerentola«, teilte sie Krenek am 30. März 1953 mit, »Rosenstock hat dirigiert. 2 italienische Dirigenten, die es haben wollten, wurden beide krank – so ist er eingesprungen u. hatte einen durchschlagenden Erfolg. Selbst O. Downes, sein Erzfeind«¹⁶ – hat diesmal den Mund halten müssen. Ich habe mich für ihn (R.) u. Herta gefreut.«¹⁷ Die Güte ihrer Freundschaft, von Rubensohn, Glaz und Rosenstock, kommt auch im lebenspraktischen Miteinander zum Tragen. Denn als der Dirigent und die Sängerin 1953 aus ihrer relativ kleinen aber herrlich am Hudson River gelegenen Wohnung ausziehen, richten sie es so ein, dass ihre Freundin Emmy nachrücken darf. »Lieber Ernst«, freut sich die Glückliche in einem Brief vom 27. Mai 1953 an Krenek, »in der Idee, unsere Briefe werden sich kreuzen, will ich doch nicht warten, um Ihnen zu sagen, dass ich Rosenstocks Wohnung bekommen u. gemietet habe u. von 10. Juni, spätestens 15. Juni (sie wissen noch nicht den Abreisetermin genau), dort wohnen werde: 549 Riverside Drive (corner Tieman Place) Apt 4f. Hoffentlich finde ich dort die Ruhe, nach der ich mich so sehr sehne. [...] Vorläufig wohne ich in R.'s Möbeln, die dann am 1. Okt. in ihre neue Wohnung kommen werden.«¹⁸

Bereits die wenigen hier angeführten Fakten zum Leben der nach New York exilierten Musikmäzenin reichen aus, um den dialektischen Charakter kultureller Mobilität zu erkennen. Will man sie nämlich erfolgreich performen, bedarf es auch der Positionalität, der Verankerung in der neuen Umgebung.¹⁹ Demnach ist die kulturelle Mobilität keineswegs bloß eine räumliche Bewegung, sondern erzwingt ein permanentes Oszillieren zwischen Standort und Standortunabhängigkeit, zwischen den

¹⁴ Emmy Rubensohn, Brief vom 20.8.1953 an Ernst Krenek, Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems.

¹⁵ Vgl. Suchy 2007.

¹⁶ Vgl. Edward Olin Downes (1911–2001), Musikwissenschaftler, Hochschullehrer und Musikkritiker der New York Times.

¹⁷ Emmy Rubensohn, Brief vom 30.3.1952 an Ernst Krenek, Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems.

¹⁸ Emmy Rubensohn, Brief vom 27.5.1953 an Ernst Krenek, Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems.

¹⁹ Vgl. Franz; Kunow 2011, S. 9.

Konditionen einer neu zu vermessenden Gesellschaft wie ihrer Strukturen und den im ›Reisegepäck‹ mitgebrachten Erfahrungen – ein Oszillieren, für dessen Funkzionieren Knotenpunkte unabdingbare Voraussetzungen sind, wie Rob Shields erläutert (allerdings mit Bezug auf das World Wide Web): »the status of individual elements is determined by their connections. These make some elements into nodal point through which the network itself may be argued to flow onward.«²⁰ Knotenpunkte, wie Rubensohns gefestigte Beziehungen zu Rosenstock oder auch Krenek, Anknüpfungspunkte, die eine ständige, modulhafte Erweiterung des Netzwerks ermöglichten. Über Krenek, der in den 1920er-Jahren (wenn auch nur kurz) mit der Mahler-Tochter Anna verheiratet gewesen war, kam die Musikenthusiastin in Kontakt mit der 1951 nach New York gezogenen Alma Mahler. Aus der Begegnung entwickelte sich mit den Jahren eine tiefe Freundschaft. Ja, man könnte Emmy als Almas letzte Intima bezeichnen. Die beiden besuchten gemeinsam Konzerte und andere Veranstaltungen.²¹ Sie tauschten sich über ihre altersbedingten Leiden aus. Nicht zuletzt aber agierten sie in Tateinheit auch hinter den Kulissen, etwa als sie Ernst Krenek an der University of California als Nachfolger des 1951 verstorbenen Arnold Schönberg etablieren wollten. Doch blieb ihr Unterfangen erfolglos, obwohl sie die Klaviatur ihrer gesellschaftlichen Beziehungen recht virtuos spielten, nicht zuletzt, indem sie Gertrud Schönberg, die Witwe des Komponisten, zu ihrer Verbündeten machten.²² Über Alma Mahler und auch Krenek kam Emmy Rubensohn wiederum in Kontakt zu Dimitri Mitropoulos, dem Chefdirigenten der New Yorker Philharmoniker.

Einmal mehr zeigt es sich, dass kulturelle Mobilität weit mehr als eine lediglich räumliche ist, sondern sie auch soziale Komponenten hat. Letztere manifestieren sich im Fall von Emmy Rubensohn besonders deutlich in ihrer Tätigkeit an der New Yorker Riverside Church, einem überkonfessionellen Begegnungszentrum. Hier half sie nicht nur bei der Organisation von Konzerten, ihrem erprobten Metier, sondern sie war sich bei Bedarf auch nicht zu schade, einfache Arbeiten wie Kellnern oder ähnliche Dienstleistungen zu übernehmen.

²⁰ Shields, Rob: Hypertext Links, in: Herman, Andrew; Swiss, Thomas (Hg.): *The Ethic of the Index and Its Space-Time Effects. The World-Wide Web and Contemporary Cultural Theory*, New York 2000, S. 145–160, hier zitiert nach Franz, Norbert; Kunow, Rüdiger: *Mobilität und Reflexion*, S. 9.

²¹ »Ich war mit Alma zur Generalprobe vom Maskenball. Sensation: Marian Anderson als Ulrica. Warum hat man ihr diese Ehre nicht 20 Jahre früher erwiesen? Mitropoulos war grossartig«, Emmy Rubensohn, Brief vom 8.1.1955 an Ernst Krenek, Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems. Marian Anderson war die erste afroamerikanische Sängerin in der Rolle der Ulrica.

²² Vgl. Emmy Rubensohn, Briefe vom 31.1.1955, 5.2.1955, 6.2.1955, 12.2.1955, 27.2.1955, 13.3.1955 an Ernst Krenek, Ernst Krenek Institut Privatstiftung, Krems.

Das erwähnte Oszillieren lässt sich auch bei Grete Sultan beobachten. Nach ihrer Ankunft in den USA mobilisierte sie zunächst ihr standortunabhängiges ›Reisegepäck‹, die ihr einverlebte Kultur, um sich existentiell abzusichern, das heißt, sie wählte für ihre Vorspiele und Konzerte Beethoven (op. 111) und Bach (Goldberg-Variationen). Außerdem suchte sie den Kontakt zu alten Bekannten und Freunden, zu solchen, die das Schicksal des Exils mit ihr teilten, zu Richard Buhlig, ihrem Klavierlehrer und Mentor aus Berliner Tagen; zu Curt Sachs, dem Musikethnologen, der ihr Lehrer gewesen war, als sie an der Berliner Musikhochschule studierte; oder zu dem Geiger Roman Totenberg und dem Pianisten Claudio Arrau – auch sie kannte sie seit ihrer Jugend. Jeder der Genannten unterstützte Grete Sultan auf seine Weise. Buhlig stärkte ihr den Rücken, indem er mit ihr tiefgehende Gespräche über Musik und Vermarktung führte; Sachs brachte 1942 ihren ersten offiziellen Klavierabend in New York auf den Weg; Totenberg lud sie ein, mit ihm Brahms' Klavierquintett f-Moll aufzuführen; und Arrau half ihr finanziell, nicht zuletzt aber durch seelische Fürsorge, ebenso wie seine Frau Ruth, die der Pianistin am 3. November 1941 einen aufmunternden Brief zukommen ließ: »Mein geliebtes, goldiges Gretelein, [...], wir müssen tapfer sein, wir müssen mit der Zeit die Kraft finden, um das Alte mit dem Neuen zu verbinden.«²³ Die Zeilen muten beinahe an, als wollten sie das Prinzip von Mobilität und Positionalität beschwören. Wie auch immer, Grete Sultan folgte dem empfohlenen ›Rezept‹. Nach dem Zweiten Weltkrieg, jetzt in New York lebend, lernte sie durch die planvolle Vermittlung Buhligs John Cage kennen, so geschehen 1946. Beide, die Pianistin und der Komponist, empfanden sich sogleich als Wesensverwandte. Bereitwillig ließ Sultan sich von Cage in die New Yorker Avantgarde einführen, innerhalb derer sie bald zu einer Art Ikone aufstieg. Sie begegnete Merce Cunningham, dem Tänzer und späteren Lebensgefährten von Cage. Wenig später traf sie Ben Weber, dessen Kompositionen sie in ihr Repertoire aufnahm. Umgekehrt vermittelte sie ihm Christian Wolff als Schüler, einen ihrer Klaviereleven, der sich mehr und mehr zur Komposition hingezogen fühlte. Es sollte aber bis 1956 dauern, bis Sultan erstmals mit Werken von Cage an die Öffentlichkeit trat. Im Mai des Jahres brachte sie die ihr gewidmeten Nummern 53 bis 68 aus dessen *Music for Piano* zur Uraufführung. Dass die Beziehung zwischen dem Komponisten und der Pianistin letztlich aber eine Art künstlerischer Lebenspartnerschaft war (und keine Lebensabschnittpartnerschaft), belegen Cages 1975 vollendeten *Etudes Australes*, die er Sultan zueignete – ein höchst anspruchsvoller Zyklus, der zu dem zentralen Werk ihrer ›Alterskarriere‹ avancierte.

Zwischen den Polen Mobilität und Positionalität schwankte seinerzeit auch Krenek. Standortunabhängig entwickelte er exakt das Kompositionsverfahren weiter,

²³ Zitiert nach Bredow 2014, S. 190.

zu dem er sich bereits in den 1930er-Jahren und noch in Europa bekannt hatte: seine anfangs von der Wiener Schule inspirierte Zwölftontechnik, die er großflächig in seinem 1938 uraufgeführten Bühnenwerk *Karl V.* verwendete. Das dort Praktizierte entfaltete er in dem 1941 entstandenen Chorwerk *Lamentatio Jeremiae Prophetae*. In dem als Reaktion auf den japanischen Überfall von Pearl Harbor entstandenen Werk verschmolz er mittelalterlich-modales Denken mit dodekafonen Strukturen.²⁴ Wie stark er sich in den USA bemühte, seine kompositorische Kontinuität zu wahren, zeigte er auch durch seine Mitwirkung an den 1946 gegründeten Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, bei denen er von 1950 bis 1958 als Dozent auftrat. Kreneks Furcht, den Anschluss zu verlieren, äußerte sich ferner in seiner Adaption des Serialismus, jener Weiterentwicklung des Zwölftonverfahrens, die von Kreneks jüngeren Kollegen, vor allem von Pierre Boulez und Luigi Nono, betrieben worden war. Ja, er blieb dem Serialismus auch noch verbunden, als die nachfolgende Generation sich schon längst von ihm verabschiedet hatte. Der von Krenek geübte Spagat, in den USA zu wohnen, aber jährlich mehrere Wochen oder gar Monate in Europa zu verbringen, erforderte als Gegengewicht eine abgesicherte Positionalität. Sie erreichte der Komponist nicht zuletzt, indem er in dem Land, in das er geflohen war, als Hochschullehrer reüssierte (so von 1942 bis 1946 an der Hamline University, Minnesota). Zu seiner Schüler*innenschar gehörten unter anderen Robert Erickson, Virginia Seay, Wilbur Ogdon oder Gladys Nordenstrom, die er später heiratete. Kreneks mehr oder weniger freiwillige Anpassungsleistungen an die umgebende amerikanische Gesellschaft lassen sich deutlich an seinen Kompositionen ablesen, die schon in den frühen 1940er-Jahren mehr und mehr mit der Kultur des Gastlandes verlinkten, dessen Staatsbürgerschaft er 1945 annehmen sollte. So schrieb er 1942 seine Orchestervariationen op. 94 über das populäre, christlich inspirierte Lied *I Wonder as I Wander*, das der Songwriter John Jacob Miles geschaffen hatte. Das im Werkverzeichnis folgende, 1943 vollendete Stück, die *Cantata of Wartime*, basiert auf der textlichen Vorlage von Hermann Melville. Mit *Five Prayers for Women's Voices over the Pater noster as cantus firmus* op. 97, Mitte 1944 entstanden, legte er sein erstes geistliches Werk in englischer Sprache vor, in dem er Verse des Renaissancedichters John Donne vertonte. Im selben Jahr debütierte er als englischsprachiger Textautor seines Liederzyklus *The Ballad of Railroads* op. 98. Und sein siebtes, während der Jahreswende 1943/44 vollendetes Streichquartett op. 96 bedachte er mit der enthusiastischen Widmung »In gratitude to the vivifying spirit of my

²⁴ Vgl. Maurer Zenck, Claudia: Ernst Krenek – ein Komponist im Exil, Wien 1980, S. 194–205.

American students«.²⁵ Kurz, Krenek begann sich erstaunlich schnell in seiner neuen Umgebung zu verwurzeln.

Emmy Rubensohn, Joseph Rosenstock, Grete Sultan, Ernst Krenek – eine Mäzenin, ein Dirigent, eine Pianistin, ein Komponist, drei jüdische Menschen und ein katholischer Christ: Sie hatten allesamt die Kraft, den Bogen zwischen Mobilität und Positionalität zu überbrücken, die Spannung zwischen Vormal und Jetzt nicht nur auszuhalten, sondern sie kreativ zu nutzen. Allerdings ergaben sich auch Unterschiede in ihren Überlebensstrategien. Krenek stellte sich einer Art Doppelbelastung. Bis in die 1950er- und 1960er-Jahre nahm er recht große Anstrengungen auf sich, um seine europäische Identität zu bewahren und sich simultan eine amerikanische zu kreieren, gewissermaßen als eine Parallelwelt. Sein Schwanken in dieser Frage kommentierte Emmy Rubensohn, als Krenek sich 1956 in Tujunga, einem Vorort von Los Angeles²⁶, ein Haus kaufte: »So werden Sie bodenständig – ein Haus ist immer eine gute Anlage. Und Ihre Zweifel, ob Europa oder Amerika, werden, dadurch dass Sie Hausbesitzer sind, gelöst zu Gunsten Americas.«²⁷ Rubensohn, Rosenstock und Sultan waren zwar ebenso wie Krenek »entsetzt«, wenn man das recht spezielle Vokabular Flussers verwenden will.²⁸ Aber sie hatten zusätzlich zu ihrer Vertreibung noch die Traumata des Holocaust zu überwinden, nicht zuletzt, weil sie nahestehende Verwandte und Freund*innen verloren hatten. Vielleicht war es eben dies, das sie weniger doppelbödig agieren ließ. Sie hingen zwar noch an der geistigen Welt des »alten« Europa, in der sie sich musikalisch sozialisiert hatten, aber für sie hatten die nationalsozialistischen Verbrechen zu einem unwiderruflichen Bruch geführt. Als Adorno Grete Sultan in der Nachkriegszeit überreden wollte, nach Deutschland zurückzukehren, fiel ihre Absage, wie sie sich in einem Interview erinnerte, denn auch entsprechend deutlich aus: »Erst hat man mich rausgeschmissen aus Deutschland, und dann habe ich in Amerika gespielt! Warum soll ich wieder nach Deutschland! Nein! Wenn man mich erst rausschmeißt, nachdem meine Familie tausend Jahre in Deutschland war oder mehr sogar! No!«²⁹

²⁵ Bowles, Garret H.: Ernst Krenek. A Bio-Bibliography, New York u. a., S. 56.

²⁶ Vgl. Stewart, John L.: Ernst Krenek. Eine kritische Biographie, Tutzing 1990, S. 354.

²⁷ Emmy Rubensohn, Brief vom 17.9.1956 an Ernst Krenek.

²⁸ Flusser 2021, passim.

²⁹ Grete Sultan in Interviews mit Moritz von Bredow am 25.9.2002 und 13./14.1.2003, in: Ders.: *Rebellische Pianistin*, S. 237 f.

Leonard Bernstein – ein »Latter-day Mendelssohn«?

Die Bezeichnung Leonard Bernsteins als »Latter-day Mendelssohn« stammt aus der Ankündigung eines Vortrags mit dem Titel »The Rehabilitation of Mendelssohn« des Musikpublizisten Christopher Grier, die folgendermaßen lautet: »Leonard Bernstein liked to think of himself as latter-day Mendelssohn and yet it seems Mendelssohn is in need of rehabilitation«.¹ Die Bemerkung kommt leider ohne Verweis auf eine Quelle aus und kann daher nicht überprüft oder evaluiert werden. Sie entspricht allerdings dem wiederum nicht weiter belegten, allgemeineren Hinweis im *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*: »As a fellow composer, conductor, and pianist, Bernstein was often compared to Mendelssohn«.² Solche Aussagen sind anregend, um nicht zu sagen verführerisch, denn die Annahme einer engen Verbindung Bernsteins zu Felix Mendelssohn kann sich zunächst auf zahlreiche Daten aus der Biografie stützen. Meine Überlegungen werden allerdings notgedrungen in manchen Passagen unpräzise und spekulativ bleiben, da Bernstein selbst, anders als im Falle Ludwig van Beethovens, Gustav Mahlers u. v. m., kaum Äußerungen über Mendelssohn hinterlassen hat und er selbst daher nicht als Wortzeuge fungieren kann; es handelt sich um das Zusammentragen und Abwägen von Indizien, was (so die Hoffnung) nicht ohne Plausibilität geschehen wird.

Der Mendelssohn-Dirigent

Eine enge Verbindung Bernsteins zu Mendelssohn liegt nahe, weil seine dirigentische Beschäftigung mit dessen Werken prominent und offensichtlich ist. Der Aussage: »Mendelssohn was not one of Bernstein's specialties as a conductor [...] but was too popular to be avoided«³ ist nur bedingt zuzustimmen. Erstens war Mendelssohn

¹ Grier, Christopher: The Rehabilitation of Mendelssohn, in: *RSA Journal* 142 1994, Nr. 5455, S. 43–48.

² Laird, Paul R.; Lin, Hsun (Hg.): *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, Lanham 2019, S. 174.

³ Ebd.

im 20. Jahrhundert nur teilweise »popular«, insbesondere wenn man die Lage global betrachtet. Zweitens zeigen allein die Daten zu Bernsteins Mendelssohn-Dirigaten mit dem New York Philharmonic Orchestra (NYP), die in den Digital Archives des Orchesters zu recherchieren sind⁴, eine anhaltende, sich ausweitende Beschäftigung mit dem älteren Kollegen. Von einer bloßen Unvermeidbarkeit aufgrund der Beliebtheit kann insofern nicht gesprochen werden. Im Gegenteil setzte Bernstein Mendelssohns Musik nicht selten auf Programme, die eine (politische) Strahlkraft besaßen (dazu v. a. Abschnitt 2) oder auch in die Gesellschaft von Stücken, die ihm persönlich am Herzen lagen. Demnach begann die Serie im März 1944, als Bernstein, der vor Kurzem erst sein Debüt mit dem Orchester gefeiert hatte, die erste New Yorker Aufführung seiner eigenen 1. Sinfonie *Jeremiah* in der Carnegie Hall mit einer Sinfonie Mendelssohns, nämlich der *Italienischen*, flankierte. Auf dem Programm standen außerdem zwei weitere von ihm favorisierte Komponisten. Gemeint sind Pjotr Iljitsch Tschaikowski (*Romeo und Julia*) und Aaron Copland (*El Salón México*), wobei auch diese Stücke keine geringe Bedeutung für den späteren Komponisten der *West Side Story* besessen haben dürften. Die *Italienische* wird 20 Jahre lang die einzige Mendelssohn-Sinfonie in Bernsteins Repertoire bleiben und mit dem Violinkonzert ein vielfach aufgeführtes Kernstück bilden. So interpretierte er zusammen mit Nathan Milstein im Juli 1944 das Violinkonzert im Lewisohn Stadion in Manhattan (neben William Schumans *American Overture* und Jean Sibelius' 1. Sinfonie). Im Juni 1953 wiederholte er am selben Ort das Violinkonzert und gab noch die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre bei. Im Januar 1958 erklangen wiederum Sinfonie und Konzert bei mehreren Abonnementskonzerten des NYP und der daran anschließenden Tour durch Lateinamerika. Dazu setzte Bernstein häufig Stücke Coplands ins Programm, der sich schon längere Zeit für Lateinamerika interessierte und sich für die Musik der südlichen Nachbarn einsetzte.⁵ Die Begeisterung für das Violinkonzert riss damit aber nicht ab, sondern genügte noch für ein weiteres Abo-Konzert, und zwar schon im Dezember 1958. Bereits im zweiten Jahr der *Young People's Concerts* im März 1959 steht abermals das Violinkonzert auf dem Programm, um die Frage: »What is a Concerto?« zu beantworten. Bernstein nennt es bei dieser Gelegenheit: »a perfect combination of the »violinistic« element, the flash and all the rest, and serious, great, music.«⁶

⁴ <https://archives.nyphil.org> [Datum des Zugriffs: 03.03.2023]. Suchbegriffe: Bernstein-Mendelssohn.

⁵ Hess, Carol A.: Aaron Copland in Latin America. Music and Cultural Politics, Champaign 2023.

⁶ Bernstein, Leonard: What is a Concerto? URL: <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-is-a-concerto> [Datum des Zugriffs: 03.03.2023].

Auffällig ist außerdem, dass Bernstein Stücke von Mendelssohn so programmiert, dass sie sich in einen bestimmten thematischen Rahmen fügen. Im April 1960 veranstaltet ein Pension Fund ein Benefizkonzert »on an Italian theme«⁷, wozu der Dirigent entsprechende Vokalmusik sowie Tschaikowskis *Capriccio* und Mendelssohns *Italienische* beisteuert. Im Mai dann kombiniert er für das Spring Festival of Theatre Music zum Thema Schauspiel-/Filmmusik (»incidental music«⁸) seine eigene Musik zum Film *Waterfront* mit der Musik Mendelssohns zum *Sommernachtstraum*. Das Jahr 1960 zeitigt darüber hinaus die beginnende Erweiterung des Repertoires. Im Oktober wird der Uraufführung von *Time Cycle* des eng befreundeten Lukas Foss Mendelssohns als Schauspielmusik entstandene Ouvertüre *Ruy Blas* (Victor Hugo) zur Seite gestellt. Unterdessen war die *Italienische* bereits zu einem solchen Signaturstück des Dirigenten und »seines« Orchesters geworden, dass sie im Sommer 1963 auf der Transcontinental Tour u. a. im Hollywood Bowl aufgeführt wurde, um die New Yorker Weltausstellung musikalisch zu bewerben. Die Repertoireerweiterung betraf in den folgenden Jahren die *Schottische Sinfonie* (Abo-Konzert 1964) gefolgt von der programmatisch verwandten *Hebriden-Ouvertüre* (Abo-Konzert 1966) und schließlich die bis heute seltener aufgeführte *Reformationssinfonie* in der Saison 1966/67, nun bereits in der neuen Philharmonic Hall und gekoppelt mit einem eigenen geistlichen Stück, nämlich den *Chichester Psalms*.

Verbindung durch gemeinsame jüdische Kultur

Das Thema Religion öffnet einen Komplex der Verbindung, der sich ebenfalls auf Daten stützen kann, zugleich aber auch Fragen aufwirft, deren Beantwortung spekulative Anteile besitzt. Gemeint ist Bernsteins Bezug zu Mendelssohn, der durch den gemeinsamen Hintergrund in der jüdischen Kultur zustande kommt. Der Frage, ob Bernstein sich über die Begeisterung für die Musik hinaus auch deshalb als »Latter-day Mendelssohn« identifiziert haben mag, weil beide Komponisten-Dirigenten jüdischer Herkunft waren – ähnlich wie es bei der Identifikation mit Gustav Mahler der Fall war –, seien zunächst wieder einschlägige Daten vorangestellt.

1947 unternahm Bernstein, ein bekennender Zionist, seine erste Reise in das damalige Palästina, wo er das Palestine Symphony Orchestra (das spätere Israel Philharmonic Orchestra (IPO)) dirigierte. Auf dem Programm stand seine eige-

⁷ <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/b5e8bb25-5de5-4c75-98c2-5043af348fc8-0.1/fullview#page/1/mode/2up> [Datum des Zugriffs: 19.04.2023].

⁸ <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/cea40adc-4fa1-4281-9431-47c822704e-4e-0.1/fullview#page/1/mode/2up> [Datum des Zugriffs: 19.04.2023].

ne 1. Sinfonie *Jeremiah*, die im dritten Satz *Lamentation* traditionellen jüdischen Kirchengesang und den hebräischen Text der *Lamentationes Jeremiae* verarbeitet. Anlass und Umstände dieses Konzerts stellen die Aufführung als deutliches Bekenntnis zu Israel dar, das sich als Staat erst im Jahr darauf, am 14. Mai 1948, gründen sollte. Im Herbst 1948, also während einer der schärfsten Konfrontationen des Unabhängigkeitskrieges, dirigierte Bernstein mehrere Konzerte mit dem IPO. Darunter waren eine Vorführung im strategisch wichtigen Ort Beer Sheva in der Negev-Wüste mit George Gershwins *Rhapsody in Blue*, eine in Tel-Aviv mit der gerade fertig orchestrierten *Dirge* aus seiner 2. Sinfonie *The Age of Anxiety* und eine in Jerusalem mit Mahlers 2. Sinfonie *Auferstehung*, deren Texte er dafür ins Hebräische hatte übersetzen lassen.⁹ Das Jerusalemer Mahler-Konzert besitzt eine spezielle religiös-patriotische Aufladung, denn:

»Bernstein seems to have had the good fortune to inaugurate a new tradition in the Israelis' perception of Mahler. Thanks to the historical context and Bernstein's emphasis of Jewish elements of Mahler's music, the Israeli attitude toward Mahler took on a new, patriotic flavor. In those circumstances, Mahler – converted, seemingly rootless, and previously excluded to some extent – became an Israeli symbol.«¹⁰

Diese Aufführung von Mahlers Stück war »der Auferstehung Palästinas« gewidmet.¹¹ In diesem Lichte ist das fast zwei Jahrzehnte später 1967 – einen knappen Monat nach dem Sechstagekrieg – auf dem Mount Scopus Campus der Hebrew University stattfindende Konzert zu sehen, bei dem neben der so bereits politisierten 2. Sinfonie Mahlers nun auch Mendelssohns Violinkonzert mit Isaac Stern erklang. Mit demselben Stück und Solisten hatte Bernstein im Oktober 1957 den neuen Konzertsaal (Frederic R. Mann Auditorium) des IPO in Tel Aviv eingeweiht. Sah also Bernstein in Mendelssohn den jüdischen Komponisten wie in Mahler? Zumindest ist es sehr unwahrscheinlich, dass es für ihn als Musiker, der für den Umgang mit jüdischer Kultur hoch sensibilisiert war und sich selbst als »politischen Musiker« bezeichnete¹², keine

⁹ Moormann, Peter: Musizieren an geschichtlichen Brennpunkten, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 264.

¹⁰ Kreinin, Yulia: On Gustav Mahler's Reception in Israel: The Fourth Homeland?, in: Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online 16, 2019, S. 66.

¹¹ Celestini, Federico: Zur Begegnung zweier nomadischer Subjekte: Leonard Bernstein und Gustav Mahler, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 221.

¹² Eichhorn, Andreas: Prolog, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 9.

Rolle spielte. Interessant ist auch, dass Bernstein stets Solisten jüdischer Herkunft wie Milstein oder Stern und im Februar 1969 den bereits in Israel geborenen Pinchas Zukerman¹³ auswählte, um das Violinkonzert zu interpretieren. Dagegen ließe sich einwenden, dass es nichts mit Mendelssohns jüdischem Hintergrund zu tun haben muss, sondern Bernstein eben in einem sehr stark von jüdischen Künstlern geprägten Umfeld arbeitete und Milstein, Stern und Zukerman einfach zu den großen Violinisten seiner Zeit gehörten. Mit Stern verband ihn zusätzlich eine enge Freundschaft.

Weiter ersetzte das Violinkonzert im Februar 1973 das ursprünglich geplante *Schelomo* von Ernest Bloch, eine *Hebräische Rhapsodie für Violoncello und Orchester, nach dem altisraelischen König Salomo*, die ausfallen musste, weil die Solistin Jacqueline du Pré erkrankte; wiederum übernahm Stern den Solopart. Es scheint also, als ob Mendelssohn über die Präsenz einiger weniger seiner Stücke im allgemeinen Konzertrepertoire hinaus von Bernstein grundsätzlich auch für jüdisch oder im nationalen Sinne israelisch ausgerichtete Programme und Konzerte als geeignet erachtet wurde. Diese Hypothese kann freilich nicht bewiesen werden, doch um die Umstände zu würdigen, ist es hilfreich, sich die Stellung Mendelssohns im Musikleben der 1960er- und frühen 1970er-Jahre zu vergegenwärtigen. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts war die Geschichte der Mendelssohn-Interpretation von einer zunehmenden Verengung auf wenige Kernstücke geprägt¹⁴: Oktett, 1. Klaviertrio, einzelne *Lieder ohne Worte*, *Elias*, die Ouvertüren zum *Sommernachtstraum* und *Hebriden*, die Sinfonien *Italienische* und *Schottische* sowie das Violinkonzert. Zwischen 1933 und 1945 war seine Musik von den Nationalsozialisten indiziert; so bemühten sie sich etwa bei verschiedenen Komponisten um eine neue Musik zum *Sommernachtstraum*, um die »jüdische« von Mendelssohn zu ersetzen (Ergebnisse lieferten bekanntlich etwa Carl Orff, Winfried Zillig, Rudolf Wagner-Regény). In den USA hingegen wurde am kleinen Kernbestand der Mendelssohn'schen Repertoirestücke festgehalten. Doch auch dort und in den Jahrzehnten nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs wurde die meiste Musik Mendelssohns nicht zum Standardrepertoire des klassischen Musiklebens. Erst seit den 1970er-Jahren – zeitlich parallel zur Mahler-Renaissance und in einem Klima der Neu- oder Wiederentdeckung auch entlegeneren Repertoires abseits des bisherigen Mainstreams – konnte nach und nach Mendelssohns weitere Musik (alle Sinfonien, das erste Oratorium *Paulus*, das 2. Klaviertrio, die Cellosonaten, Streichquartette, die Schauspielmusik etc.) in Gesamtaufnahmen und -ausgaben sowie bei Konzerten ihren Platz finden.

¹³ Es handelte sich um Zukermans Debüt in New York, das von der philanthropischen Leon Levy Foundation gefördert wurde.

¹⁴ Lösch, Heinz von: Interpretationen: Geschichte und Wandel, in: Wiesenfeldt, Christiane (Hg): Mendelssohn-Handbuch, Kassel 2020, S. 454.

Blickt man weiter auf die wissenschaftliche Würdigung seines Schaffens, so fällt der heute, da wir ihn »doch selbstverständlich als großen Komponisten«¹⁵ wahrnehmen, fast schon skurril wirkende Umstand auf, dass bis in die jüngere Zeit hinein, Mendelssohns Musik oft als »Problem« chiffriert wurde.¹⁶ Gemeint war damit eine ästhetische Einschätzung, die vor dem Hintergrund von Prämissen des späteren 19. und 20. Jahrhunderts als problematisch erscheint, da Mendelssohns Musik angeblich »zu gefällig«, »geschmäcklerisch« und »glatt« wirke. Um es paradox zu formulieren, wurde das »Problem« des Kompositionsstils vor allem darin gesehen, dass er – etwa und stetig im Vergleich zu dem Beethovens – als unproblematisch, d. h. nicht-problematisierend, sondern »einfach« auftritt. Stimmen gegen diese von Mendelssohns direkten Zeitgenossen in der Regel nicht geteilten Bewertungen weisen darauf hin, dass »das Problem« weder allein »im Werk noch in dessen Rezeption begründet [liegt], sondern im Gebiet, wo Werk und Rezeption ineinandergreifen«¹⁷ bzw. es »in Wirklichkeit [...] kein Problem [ist], das die Musik, genauer gesagt Mendelssohns Musik betrifft, sondern unsere Vorstellungen von ihr und unser Sprechen über sie. Man könnte deshalb auch sagen: Es ist ein Scheinproblem, eine Projektion, eine schöne oder, wie sich herausstellen wird, weniger schöne Einbildung«.¹⁸

Und diese Projektion, die »weniger schöne Einbildung«, speist sich zu einem beträchtlichen Teil aus den Quellen des Antisemitismus bzw. der von ihm abgeleiteten Klischees:

»Nicht alles Despektierliche und Diffamierende, nicht jedes Klischee, das über Mendelssohn geschüttet wurde, ist antisemitisch, wohl aber ist auffällig, wie

¹⁵ Wiesenfeldt, Christiane: Vorwort, in: Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Mendelssohn-Handbuch, Kassel 2020, S. XI.

¹⁶ Dahlhaus, Carl (Hg.): Das Problem Mendelssohn, Regensburg 1974; Krummacher, Friedhelm: Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher, München 1978; Ringer, Alexander: Mendelssohn, ein Problem?, in: Gewandhaus zu Leipzig (Hg.): Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt, Wiesbaden 1996, S. 97–103; kritisch dazu: Riethmüller, Albrecht: Das »Problem Mendelssohn«, in: Archiv für Musikwissenschaft 59, 2002, Nr. 3, S. 210–221; Herzfeld-Schild, Marie Louise: Die Renaissance nach 1945, in: Wiesenfeldt, Christiana (Hg.): Mendelssohn-Handbuch, Kassel 2020, S. 434–443.

¹⁷ Webster, James: Ambivalenzen um Mendelssohn. Zwischen Werk und Rezeption, in: Schmidt, Christian Martin (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy Kongress-Bericht Berlin 1994, Wiesbaden u. a. 1997, S. 278.

¹⁸ Riethmüller, Albrecht: Das »Problem Mendelssohn«, in: Archiv für Musikwissenschaft 59 2002, Nr. 3, S. 210.

viele handfest antisemitische Elemente in den Klischees stecken, die über ihn verbreitet worden sind».¹⁹

Es ist also weniger eine Entdeckung des ganzen Mendelssohn oder eine andere quantitativ besonders hervorstechende Arbeit an seinem Werk, die Bernsteins Engagement auffällig machen. Denn im Grunde bleibt er beim Kernrepertoire wie viele seiner Kollegen auch. Es ist vielmehr seine hier in den Raum gestellte, affirmativ jüdisch eingestellte Lesart Mendelssohns, die vor dem Hintergrund der allgemeinen Mendelssohn-Rezeption Aufmerksamkeit verdient.

Damit öffnet sich der dritte Themenkomplex, bei dem es um die Bewertung – oder genauer: Abwertung des künstlerischen Schaffens geht, in deren zugrundeliegenden Klischees bezogen auf beide, Bernstein und Mendelssohn, »handfest viele antisemitische Elemente« stecken. Dadurch konnte möglicherweise bei Bernstein das Gefühl näherer ästhetischer Verwandtschaft gestiftet werden.

Vom Antisemitismus abhängige Abwertungen des Schaffens

Zunächst sind die offenkundigen Unterschiede zu nennen: Mendelssohn wurde als Jude geboren (1809), wurde im Kindesalter getauft (1816) und trat der evangelischen Kirche bei, war mithin dem Glaubensbekenntnis nach Protestant. Bernstein wurde ebenfalls als Jude geboren (1918). Im Gegensatz zu Mendelssohn wurde er jüdisch erzogen und blieb Mitglied dieser Glaubensgemeinschaft, wenn auch nicht im orthodoxen, sondern seinem Charakter entsprechend eher liberalen Sinne. Während die vorhandene jüdische Identität Mendelssohns ein viel diskutiertes und sehr unterschiedlich ausgelegtes Thema ist, »ein heißes Eisen«²⁰, gibt es bei Bernstein keinen Zweifel an seiner Zugehörigkeit zu dieser Kultur. Mendelssohn muss – wenn er religiöse Themen verarbeitete – in erster Linie als bekennender protestantischer Komponist mit Konversionsgeschichte gesehen werden; eine Form der Identität, die er mit vielen Menschen seines Umfelds teilte, in dem es kein unbedingter Widerspruch war, zugleich jüdisch und christlich zu sein, sondern in gemeinsamen Werten der Aufklärung und dem Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Kultur zusammenzukommen. Bernstein hingegen war – wenn er von Glauben sprach und religiöse Themen bearbeitete – ein Musiker und Komponist mit einem aktiven jüdischen Hintergrund. Doch auch bei ihm überwiegt ein aufklärerisch-humanistisches Ideal jede Form der

¹⁹ Ebd., S. 218.

²⁰ Gülke, Peter: Felix Mendelssohn Bartholdy. »Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut«, Kassel 2017, S. 10.

religiösen Orthodoxie. Beide Musiker schließlich hielten trotz gegenteiliger Empfehlungen des Umfelds an ihrem jüdischen Namen fest. Mendelssohn widersetzte sich dem väterlichen Befehl »Du musst dich also Felix Bartholdy nennen«²¹ und führte beide Namen. Bernstein ignorierte den Rat Serge Koussevitzkys, aus karriereförderlichen Gründen »Bernstein« gegen »Burns« auszutauschen.

Die oben angedeutete Rezeption Mendelssohns allerdings hat sein Bekenntnis zum Christentum kaum akzeptiert und in ihm, und zwar in antisemitischer Weise, immer einen »jüdischen Komponisten« (was auch immer das sein soll) gesehen, der Maxime folgend, dass die »blutsmäßige« Herkunft jede mentale und seelische Verfassung überwiege und aussteche. Die von Albrecht Riethmüller dafür haftbar gemachten Invektiven Richard Wagners gegen Mendelssohn im Speziellen und *Das Judentum in der Musik* (1850 in erster Auflage) im Allgemeinen können sich auf viele ältere Quellen berufen (was Wagner und seine geistigen Nachkommen nicht erklären und schon gar nicht entschuldigen kann und soll). So führt Melanie Kleinschmidt die topologischen Bestandteile der Kritik eines »hebräische[n] Kunstgeschmack[s]« auf antike, frühchristliche Schriftsteller (Platon, Aristoteles, Augustinus) zurück.²² Zur Zeit der Reformation hätten diese an Schärfe gewonnen und sich spätestens mit dem 17. Jahrhundert auf das Musikschrifttum (Michael Praetorius, Athanasius Kircher) ausgewirkt. Das Dickicht an Abwertungen ordnet sie um die vier sich überlappenden Begriffsfelder (fehlende) Authentizität, Epigonalität, (fehlende) Originalität und (fehlende) Wahrhaftigkeit. Davon abgeleitet werden können weitere häufig anzutreffende Abwertungen wie der als Vorwurf gemeinte Sachverhalt des Eklektizismus, der Oberflächlichkeit, der Effekthascherei, der Virtuosität, des Technizismus etc. Sowohl gegen die Musik Mendelssohns als auch diejenige Bernsteins wurden diese oder weitere in den Begriffsfeldern anzusiedelnde Bedenken und Einsprüche erhoben – freilich ohne immer gleich eine dezidiert antisemitische Absicht zu verfolgen. Stellvertretend für viele andere Einschätzungen kann hier auf Alfred Einstein verwiesen werden, selbst Jude und einem heftigen Antisemitismus seiner Zeit ausgesetzt, der Mendelssohn in seiner *Geschichte der Musik* (1920) »Glattheit«, »Oberflächlichkeit«, »Sentimentalität« und fehlende »historische Authentizität« sowie leeren »Klassizismus« attestiert.²³ Hierbei handelt es sich um Stereotype, die hartnäckig und unhinterfragt, wenn

²¹ Zitiert nach Eichhorn, Andreas: Felix Mendelssohn Bartholdy, München 2008, S. 14.

²² Kleinschmidt, Melanie: Der »hebräische Kunstgeschmack«. Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur, Köln 2015.

²³ Vgl. Wasserloos, Yvonne: Die Rezeption 1918 bis 1945, in: Wiesenfeldt, Christiana (Hg.): Mendelssohn-Handbuch, Kassel 2020, S. 427.

auch ohne direkte rassistische Implikationen, in der Mendelssohn-Rezeption nach 1945 fortgeschrieben wurden.²⁴

In besonders deutlicher Form zeigt sich dies bei der kritischen Einordnung der im weitesten Sinne religiösen Stücke der beiden Komponisten; Stücke, die ein eindeutiges Glaubensbekenntnis vermeiden und insofern wie prädestiniert sind für ›identitätspolitische‹ Zurechtweisungen. Exemplarisch für Mendelssohn seien hier Aussagen eines publizistischen Schwergewichts angeführt: Hans Mayer, der es als Marxist, Homosexueller und Jude, als jemand, dem es ein Anliegen war, für die »Außenseiter« (1975) einzutreten, eigentlich hätte besser wissen müssen. Für Mayer aber scheitert Mendelssohn, und zwar da, wo seine Musik eine »unproblematische Glätte« und »Oberflächlichkeit« verlasse, »am Eklektizismus, an einer allzu gebildeten Hypertrophie der Kenntnisse«.²⁵ Mayer macht es ihm also zum Vorwurf, zu viel zu kennen und dies alles auch einbringen zu wollen. Dies exemplifiziert er, eine Traditionslinie seit Adolph Bernhard Marx aufgreifend²⁶, an der Sinfoniekantate *Lobgesang*, also einem programmatisch religiösen Stück, das aus Anlass des Gutenberg-Jubiläums 1840 etliche Bibel- und Kirchenliedzitate verwendet. In diesem Stück fand der Komponist – wie Andreas Eichhorn argumentiert – ein Konzept, die »Vielfalt und Fülle der Mittel und Formen der Musik in den Dienst einer universellen Darstellung der grundlegenden Psalmworte ›Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‹ zu stellen«.²⁷ Mayer hingegen tadelt genau dies. Im Gegensatz zu Brahms' *Deutschem Requiem* entbehre »das Deutsche TeDeum [sic!] Felix Mendelssohns [...] einer [biografischen] Legitimation, weshalb es sowohl in eklektischer wie superlativischer Weise danach strebt, möglichst viele Legitimationen zusammenzukoppeln«.²⁸ An die Stelle der wahrhaften, inneren, authentischen Notwendigkeit müsse Mendelssohn also äußere Motive rücken. Doch nach Mayer, der Mendelssohn offenbar auch seine Konversion verübelte, geht die Glätte der Koppelung nicht auf, sondern ruft eine sich rächende Musik auf den Plan:

»Mendelssohn machte sich in der Tat zum Protestanten: *auch in seiner Musik*. Allein die Musik rächte sich an dieser Unverfrorenheit. Es ging alles zu

²⁴ Vgl. Eichhorn, Andreas: Felix Mendelssohn Bartholdy, München 2008, S. 111.

²⁵ Mayer, Hans: Emanzipation und Eklektizismus. Gedanken über den »Lobgesang« opus 52 von Mendelssohn Bartholdy, in: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy (Musik-Konzepte Bd. 14/15), München 1980, S. 30.

²⁶ Eichhorn, Andreas: Groß besetzte geistliche Vokalwerke, in: Wiesenfeldt, Christiana (Hg.): Mendelssohn-Handbuch, Kassel 2020, S. 145.

²⁷ Ebd.

²⁸ Mayer, Hans: Emanzipation und Eklektizismus, in: Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (Hg.): Felix Mendelssohn-Bartholdy, Erscheinungsort nicht ermittelbar 1980, S. 31.

glatt auf zwischen Bach und Beethoven und Buchdruckerkunst, Choralkantate und Beethovenscher Sinfonik, zwischen Altem und Neuem Testament, katholischer Dreieinigkeit und protestantischer Verantwortungsethik. Man musste sich entscheiden«. ²⁹

Nur »Entweder – Oder«, kein »Sowohl – Als auch«. Auch Bernstein wurde hinlänglich für seine offen eklektische Kompositionsweise gerügt oder gar deswegen abgelehnt. Wie bei Mendelssohn steht dabei im religiösen Zusammenhang eine gefährliche Gleichung im Raum: Jüdische Kultur sei unauthentisch, epigonal und eklektisch. Daher sei die Musik jüdischer Komponisten, insbesondere wenn sie sich christlichen Themen zuwendet, wo sie doch »wahrhaftig« und »tief« sein müsste, aber nicht kann, ebenso epigonal, eklektisch und zudem nicht wahrhaftig. Ein geeignetes Studienobjekt für solche Kritik finden wir in Bernsteins musiktheatraler *Mass*, einem Stück über Möglichkeit und Unmöglichkeit des Zelebrierens einer katholischen Messe. Das 1971 uraufgeführte Stück steht in einer langen Reihe von Kompositionen Bernsteins, in denen er religiöse Themen verarbeitet, insbesondere die von ihm oft beschworene »Crisis of Faith« im 20. Jahrhundert. Die dem Andenken des (katholischen) John F. Kennedy gewidmete und 1963 mit dem IPO in Tel Aviv uraufgeführte 3. Sinfonie *Kaddish* etwa verarbeitet das gleichnamige traditionelle jüdische Gebet, vertraut es allerdings unorthodox einer Frauenstimme an und setzt ihm eigene Texte gegenüber, die von der Abwendung Gottes handeln. Der Verlust Gottes wird auch in jener Komposition thematisiert, die »am unproblematischsten der geistlichen Musik zugerechnet werden darf« ³⁰, in den *Chichester Psalms* von 1965, wenn auch äußerst subtil, indem letztlich die irdisch-humanistische Botschaft vor einer transzendenzorientierten überwiegt. ³¹ *Mass* schließlich bringt die Zweifel, den Zusammenbruch und die vorsichtige Wiedergewinnung von Glauben unverhohlen auf die Bühne. An ihrem dramaturgischen Höhepunkt schleudert der Zelebrant Monstranz mit Hostie und Kelch in einer Art nervösem Wutanfall zu Boden, was – wie schon die Verlegung des Kaddish-Gebets in die Frauenstimme – eine Provokation für die kirchliche Orthodoxie darstellen musste. Alle diese Werke, wie auch andere aus Bernsteins Feder, etwa *Candide* (1956/73), *Songfest* (1977) oder die Sinfonien, zeichnen sich durch einen Stilpluralismus, eine affirmativ eklektische Schreibeweise aus. Für *Mass* beschreibt Bernsteins Homepage Entstehung und Anlage wie folgt:

²⁹ Ebd., S. 32.

³⁰ Loos, Hartmut: *Chichester Psalms*, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): *Leonard Bernstein und seine Zeit*, Laaber 2017, S. 326.

³¹ Ebd., S. 327 f.

»The son of Russian-Jewish parents, a social liberal, and lifelong activist, Bernstein made a surprising choice: the Roman Catholic Mass. But instead of a straightforward, purely musical setting of the Latin liturgy, he created a broadly eclectic theatrical event by placing the 400-year-old religious rite into a tense, dramatic dialog with music and lyrics of the 20th century vernacular, using this dialectic to explore the crisis in faith and cultural breakdown of the post-Kennedy era [...]. The eclecticism of MASS's music reflects the multifaceted nature of Bernstein's career, with blues, rock, gospel, folk, Broadway and jazz idioms appearing side by side with 12-tone serialism, symphonic marches, solemn hymns, Middle Eastern dances, orchestral meditations, and lush chorales, all united in a single dramatic event with recurring musical motifs.«³²

Das Stück stößt seit seiner Uraufführung, die Teil der Feierlichkeiten zur Einweihung des John F. Kennedy Centers in Washington D.C. war und aufgrund ihres kriegsgegnerischen oder pazifistischen Inhalts vom FBI und der Nixon-Administration kritisch beäugt wurde, auf geteilte Kritiken. Dabei überwiegt bei den negativen Beurteilungen der Vorwurf der Oberflächlichkeit, Uneinheitlichkeit und der broadwaymäßigen Behandlung des ernstesten religiösen Sujets. Der bewusste oder »programmatische«³³ Eklektizismus, den Bernstein als seinen Weg aus den musikalischen und religiösen Krisen des 20. Jahrhunderts gewählt und am Ende seiner Harvard Lectures (1973) auch argumentativ untermauert hat, wird als etwas, das nicht sein dürfe, zurückgewiesen. Stellvertretend für die Front von Bernstein-Kritikern sei hier Harold Schonberg angeführt, als Kritiker der New York Times sicherlich einer der einflussreichsten Meinungsmacher in Sachen Musik seiner Zeit. In seiner Besprechung der Uraufführung von *Mass*, die sich ähnlich liest, wie die oben gestreiften negativen Mendelssohn-Kritiken, lässt er vieles argumentativ im Vagen, aber umso deutlicher treten die stereotypen Parameter hervor, die sein Geschmacksurteil leiten:

»Leonard Bernstein's Mass [...] is a very chic affair. It offers a sentimental response to great problems of our time. Musically, it is a stylistic phantasmagoria that uses the fashionable techniques [...]. The fashionable elements include orchestrations by Hershy Kay and Jonathan Tunick. The musical ideas all are Bernstein, but as is customary in Broadway musicals, other hands have hel-

³² <https://leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> [Datum des Zugriffs: 03.03.2023].

³³ Lessing, Wolfgang: The Unanswered Question, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 216.

ped dress them up. By far, the best sections of the Mass are the Broadway-like numbers— the jazzy, super-rhythmic sections. Bernstein at his best always has been a sophisticate, a composer of skillful lightweight music who can turn out a snappy tune or a sweet-flowing ballad. That is what has made his work on Broadway so superior. And, fortunately, about two-thirds of the Mass is gay and light hearted. But in his more serious music Bernstein has tended to sound derivative. When Bernstein struggles with the infinite, he has generally been thrown for a loss, as in his »Jeremiah« or »Kaddish« symphonies. And so it is in the Mass. The serious musical content is pretentious and thin, as thin as the watery liberalism that dominates the message of the work. At the end, both music and text descend into a slick kind of bathos. [...] At times the Mass is little more than fashionable kitsch. It is a pseudo-serious effort at rethinking the Mass that basically is, I think, cheap and vulgar. It is a show-biz Mass, the work of a musician who desperately wants to be with it.«³⁴

Hier wird das Bild eines Komponisten gezeichnet, der mehr möchte, als er vermag, der sich also übernommen hat und daher fehlgeleitet wurde. Eröffnet wird die Reihe von Abwertungen mit den schon im Falle Mendelssohns begegnenden Begriffen des »Sentimentalen«, das hier der Größe der gestellten Fragen nicht angemessen sei. Die »stilistic phantasmagoria« verweist ebenso wie die mehrfache Einordnung als »modisch« (»fashionable«) auf den Vorwurf des Oberflächlichen, Geschmäcklerischen und Eklektischen.

Die Tatsache, dass Schonberg 1971 gerade die Worte »fashionable« und »chic« zur Kennzeichnung einer dem Ernst der Sache nicht gerecht werdenden Oberflächlichkeit verwendet, ist der Affäre um eine Fundraising Party in Bernsteins New Yorker Appartement im Jahr 1970 geschuldet, zu der auch Black Panther Aktivisten geladen waren, und die ein ebenfalls anwesender journalistischer Kollege Schonbergs, Tom Wolfe, im Magazin New York als »radical chic«³⁵ charakterisiert hatte. Damit war die vermeintlich »schicke« Pose gemeint, die er der weißen High Society unterstellte, wenn sie sich auf Luxus-Partys mit radikalen schwarzen Aktivisten bei Roquefort-Hors d'Œuvres umgaben. In seiner Satire allerdings spielt es keine geringe Rolle, dass es ein jüdisches Umfeld war, das hier bei Bernstein zusammenkam. Nach

³⁴ Schonberg, Harold: Bernstein's New Work Reflects His Background on Broadway, in: The New York Times, 09. Sept. 1971, S. 51. URL: <https://www.nytimes.com/1971/09/09/archives/bernsteins-new-work-reflects-his-background-on-broadway.html> [Datum des Zugriffs: 03.03.2023].

³⁵ Wolfe, Tom: Radical Chic: That Party at Lenny's, in: New York Magazine, 8. Juni 1970. URL: <http://nymag.com/news/features/46170/index15.html> [Datum des Zugriffs: 19.04.2023].

Michael Staub »exploited [Wolfe] for humorous effect the historic phenomenon of close affinities and profound tensions between blacks and Jews while also working to fuel those hostilities«.³⁶ Des Weiteren leitet Wolfe den Hang zum »radical chic« aus der prekären gesellschaftlichen Situation der Juden in Europa und den USA sowie dem Druck des Antisemitismus seit der Aufklärung ab:

»The interesting thing about Wolfe's piece is that there are countless coded references to Jews as well, the strategic deployment of obviously Jewish names, references to gas chambers, to famously exploitative ghetto merchants, to Occupation Zone commandants, and so on. But these veiled references are juxtaposed with extensive analytic passages explicitly elaborating on the complexities of anti-Semitism and the ways it might induce wealthy Jews to partake of radical chic.«³⁷

Die oberflächliche Pose wird also ursächlich mit der Geschichte des Judentums bzw. als eine »jüdische« Reaktion auf Antisemitismus verbunden. Der so konnotierten Anknüpfung an Wolfes Diagnose des »radical chic« folgt bei Schonberg die Feststellung der Tatsache, dass Bernstein sich bei der Orchestrierung hat helfen lassen, was fehlende Authentizität oder Originalität suggeriert. Diese sei normal für den Broadway, wo Bernstein schließlich reüssieren konnte, aber hier, in »serious music«, fehl am Platze. So lobt denn Schonberg auch die gelungenen, broadwayartigen, leichten Passagen von *Mass*, spricht den »ernsteren« Abschnitten allerdings ihren Wert ab.³⁸ Bernstein sei immer dort, wo er den »ernsten Ton« anschlage (er nennt die hebräisch ausgerichteten Sinfonien 1 und 3), epigonal (»derivative«), hochgestochen, also unecht (»pretentious«), dabei dünn, billig, vulgär, pseudo-ernst, mit einem Wort modischer Kitsch (»fashionable kitsch«). Hoher Anspruch und billige Umsetzung stünden zueinander im Verhältnis eines glatten (»slick«) »bathos«, also jener rhetorischen Figur, die Höchstes und Niederstes vermischt. Mehr antisemitisch konnotierte Stereotype können vermutlich auf solch knappem Raum kaum versammelt werden. Und auch wenn Schonberg im Text Worte wie »jüdisch«, »hebräisch« o. ä. nicht verwendet, waren erstens Bernsteins jüdischer Glaubens- und Familienhintergrund sowie seine zionistische Gesinnung immer schon Teil seiner öffentlichen Persona, und zweitens war Wolfes Artikel derzeit in aller Munde. Die Stoßrichtung war also offensichtlich.

³⁶ Staub, Michael E.: Black Panthers, New Journalism, and the Rewriting of the Sixties, in: *Representations* 57, 1997, Nr. 57, S. 52–72.

³⁷ Ebd., S. 68.

³⁸ Vgl. Schonberg 1971, S. 51.

Resümee

Die zusammengetragenen und kontextualisierten Daten von Bernsteins Beschäftigung mit Mendelssohn legen den Schluss nahe, dass hier weit mehr als nur eine »routinierte«, der Marktstellung des Romantikers geschuldete Arbeit stattgefunden hat. Wie das Verhältnis des jüngeren Musikers zu seinem älteren Kollegen genau beschaffen war, lässt sich aufgrund fehlender Einlassungen und Aussagen Bernsteins oder seines direkten Umfelds, was immerhin eine solide Basis für die Interpretation geboten hätte, nicht mit letzter Gewissheit bestimmen. Doch weisen diverse Indizien auf ein gewisses Näheverhältnis hin. Es scheint weniger in quantitativ belastbaren Werten nachweisbar zu sein, denn hierin unterscheidet sich Bernsteins Engagement für Mendelssohn nicht von jenem für viele andere Komponisten und unterschreitet sicherlich das Ausmaß in Bezug auf Beethoven, Mahler, Tschaikowski, Sibelius u. v. m. Es sind vielmehr qualitative Aspekte, die die Betätigung hervorheben. Da wäre zunächst die Tatsache zu nennen, dass es zu einer Bildung von wenigen offenkundigen Lieblingsstücken kommt (*Italienische*, Violinkonzert), die Bernstein sehr häufig zu prominenten Gelegenheiten, in diversen programmatischen Zusammenhängen und nicht selten in Verbindung zu eigenen Werken (1. Sinfonie, Incidental Music) wiedergibt. Das Musizieren »an geschichtlichen Brennpunkten« wie den Gebieten der jüngeren, konfliktreichen Geschichte Israels legt darüber hinaus die Fährte für die Vorstellung, dass Mendelssohn für Bernstein ein Musiker mit demselben, nämlich jüdischen Hintergrund war, der als Instrument seiner unverkennbar politischen Missionen und Botschaften in Frage kam. Diese Vermutung motiviert schließlich den Gedanken, dass Bernstein über das Dirigieren hinaus eine Art ästhetische Verwandtschaft mit Mendelssohn – als »Latter-day Mendelssohn« – verspürte, die auch in gemeinsamen stilistischen Merkmalen zutage tritt und bei Kritikern aus dem feindlichen Lager die Verwendung derselben anti-semitischen Elemente der Abwertung von kompositorischer Qualität bedingte. Hierin ähneln sich also nicht nur die Kompositionsweisen, sondern auch die kritischen Reflexe in der Rezeption.

Wenn auch Mendelssohn sicherlich nicht als Parallellfall zu Bernsteins Vorgänger in New York, Mahler, zu sehen ist, da eine Identifikation mit ersterem nicht im gleichen Maß stattfand, war Mendelssohns Musik offenkundig dazu geeignet, bestimmte Facetten von Stilistik, Ästhetik und Religiosität sowie vor allem die Problematik ihrer Ablehnung durch eine althergebrachte, Stereotype reproduzierende Musikkritik im eigenen Schaffen zu spiegeln und dabei in den Vordergrund zu rücken. Mendelssohn ist daher dem Reigen an Vorbildern, die bei der Ausprägung von Bernsteins künstlerischer Identität wirksam waren, hinzuzufügen. Wie weit die Identifikation allerdings über die hier gesammelten Indizien hinaus ging und wo sie aufhörte, wäre durch weitere rezeptions- und interpretationsgeschichtliche Untersuchungen genauer zu klären.

Bernd Hoffmann

Der aufrechte Tobias. Anmerkungen zu einem fiktionalen Dokumentarfilm über den Jazzmusiker Tobby (BRD 1961, Pohland)

Einleitung

- Strandkorbwärter: Ich habe noch nie etwas gehört von Ihnen als Musiker.
Aber Sie machen nur so eine schräge Musik?
- Tobias: Ich liebe meine Musik!
- Strandkorbwärter: Ah ja, aber davon können Sie nicht leben!
Haben Sie kein Handwerk, keinen Beruf?

Am menschenleeren Strand einer Badeanstalt zu früher Morgenstund: Nach ›durchjazzter‹ Nacht erfrischt sich Tobias, genannt Tobby¹ (Tobby, BRD 1961a), und trifft – aus dem Wasser des Wannsees steigend – auf den dort arbeitenden Strandkorbwärter (Tobby bei 41:04 min). Mit der Hauptfigur, gespielt von Bongo-Spieler und Sänger Toby Fichelscher, tauchen wir ein in den urbanen Jazz Westberlins der frühen 1960er-Jahre: in den Alltag des Improvisierens, der Nächte zahlreicher Club-Konzerte und pikanter ›Fan‹-Begegnungen. Die fiktionale Documentary *Tobby* ist der erste umfangreiche Film des jungen Regisseurs Hansjürgen Pohland, inszeniert im Stile des »cinéma-vérité« (Hurley 2010, S. 193), einer Tradition des ursprünglich französischen Dokumentarfilms. Pohlands Film beobachtet einen Jazzmusiker, der mit spielerischer Virtuosität und improvisatorischem Geschick verschiedene jazz-musikalische Szenen bereichert und dabei auch Einblicke in seine Gedankenwelt, bis hin zu Überlegungen zu musikalischen Prozessen, erlaubt. Auf den ersten Blick wirkt der Film wie die Fortführung der *Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club* (BRD 1958/59), auch dies ein fiktionaler Dokumentarfilm über die Düsseldorf Amateurjazz-Szene Ende der 1950er-Jahre, produziert von Regisseur Bodo

¹ Schreibweise des Musikers Tobias Fichelscher: Zur Unterscheidung von Film- und Schallplatten-Aufnahmen, in denen Fichelscher mitwirkt, werden die entsprechenden Schreibweisen *Tobby* (im Film) und *Toby* (auf Schallplatte und im Fernsehen) verwendet.

Ulrich (vgl. Hoffmann 2021).² In *Tobby* geben die ausführlichen musikalischen Passagen und die verschiedenen Jazz-Stilistiken voller »Rohheit und Raffinesse, von scheinbarer Spontaneität und bewußter, kontrollierter, zuweilen virtuoser filmischer Gestaltung« (Heldt 2014, S. 196) dieser Documentary eine ganz eigene Klang- und Bildsprache. Pohland ist es in *Tobby* geglückt, neben den improvisatorischen, musikalischen Prozessen die Mentalität des Instrumentalisten und Sängers zugänglich und sichtbar werden zu lassen – ein Zugang, der über Strecken improvisatorisch-dokumentarisch wirkt. Ihm gelingt »ein Musiker- und Genreporträt, aber auch ein Dokument Berlins kurz vor dem Mauerbau«, ein Film, der »das latente Brodeln der frühen Sechziger einfängt« (Uthoff 2018, o. S.). Diese Kombination einer urbanen mit einer jazzmusikalischen Szenerie schafft einen authentisch wirkenden Plot, der – einer Hülle gleich – alle improvisatorischen Momente in sich bindet. »It is not difficult to see why jazz, celebrated by its champions for its ›authenticity‹, formed the ideal subject matter for this improvisatory, more ›authentic‹ approach to film« (Hurley 2010, S. 200). Trotzdem wirkt der Film-Jazzmusiker über weite Strecken wie eine Kunstfigur. Seine Statements, wie sein Monolog zur »Jazz-Kunst« (siehe weiter unten), erscheinen im Kontext des gezeigten Alltags überhöht und wenig eingepasst in das Leben des Jazzmusikers Toby Fichelscher. Deshalb ist es überaus reizvoll, neben dem »künstlichen« *Tobby* den realen Musiker mit all seiner spielerischen Kompetenz im Jazz und in verschiedenen Genres der populären Musik nachzuzeichnen.

Pohlands filmische Beobachtungen dieser musikalischen und mentalen Prozesse greifen auf ein ausgefächertes und in den 1950er-Jahren entwickeltes Repertoire des »Jazz Sehens« (Tieber 2014, S. 32/33) zurück: die Darstellung instrumentaler oder vokaler Spieltechniken, die Sequenzierung musikalischer Phrasen im Film, die Dokumentation von Kommunikation im spielenden Ensemble oder die Bebilderung arrangierter Ensembleklänge (vgl. Hoffmann 2020a, S. 16 f). Dies sind einzelne Möglichkeiten des »Jazz Sehens«, die in diesem fiktionalen Dokumentarfilm zur Anwendung kommen und in die Handlung integriert werden.

² Der fiktionale Dokumentarfilm *Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club* berichtet Ende der 1950er-Jahre vom Aufbau eines Musik-Überraus unter einer Düsseldorfer Bäckerei. Parallel zur Einrichtung des Raumes finden Beobachtungen eines sozio-musikalischen Findungsprozesses statt, in dem sich ein improvisierendes Ensemble von Jazz-Amateuren in eine »Jazz-Band« verwandelt. Die von Regisseur Bodo Ulrich bevorzugte starke Kontrastierung der Filmbilder sowie die häufige Verwendung von Nahaufnahmen schaffen eine dichte Atmosphäre, die den gruppenspezifischen Weg des Ensembles spiegeln. Im zweiten Film-Teil, eine Konzertfolge auf einem Rheinschiff, treten regionale und internationale Dixieland-Bands als Vorbilder der »Jazzbanditen« auf. Das gespielte traditionelle Jazz-Repertoire wird um populäre Skiffle-Stücke erweitert (vgl. Hoffmann 2021).

Im zentralen Moment des Films, beim zweiten Blick auf das frühmorgendliche Wannsee-Strandbad (nach dem Gespräch mit dem Strandkorbwärter), begleitet Toby die Szenerie mit einem längeren Monolog:

»Der Jazzmusiker darf also nicht mit dem Berufsmusiker verglichen werden, der nur eine nachschöpfende Funktion einnimmt und bemüht ist, die Musik im Sinne der Komponisten zu interpretieren. Für den Jazzmusiker sind vorhandene Melodien nur Anregung zur Improvisation. Das wesentliche Element des Jazz ist Neuschöpfung. Während beim interpretierenden Künstler also die Ausführung und die Beherrschung der künstlerischen Mittel im Vordergrund steht, ist es beim Jazzmusiker die Idee. Erst an zweiter Stelle steht die Ausführung, die natürlich adäquat sein muss. Die Verwandtschaft mit schöpferischen Künstlern wie Malern und Dichtern zum Beispiel ist also sehr groß. Genauso wie sie schöpft er aus der Inspiration, aus der Eingebung des Augenblicks nicht Wiederholbares: ein musikalisches Unikat, das nicht komponiert, nicht konstruiert ist, sondern reiner Ausdruck des Gefühls.« (*Tobby* bei 39:56 min)

Die hier eingesetzte, ansonsten fehlende Kommentarfunktion steht im krassen Gegensatz zur Situation des Badens und der Erfrischung nach durchzechter Nacht. Die Abgrenzung zu anderen musikalischen Szenen, die Hinweise auf die Kunstfertigkeit musikalischer Kreativität im Jazz sowie die Authentizität von Improvisation geben dem »Manifest« eine Botschaft, die über den Film hinaus wirken soll. Dieser Monolog hat wenig zu tun mit den gezeigten zwei Tagen des musikalischen Alltags unseres Protagonisten. Auf die schlichte Formel »Geld versus Künstlerethos« (Uthoff 2018, o. S.) kann man den Kern der *Tobby*-Story reduzieren; »the film depicts two days in the unusual life of the jazz musician. Tobby's music pushes the plot forward, reflecting experiences, moods, even noise« (Fleischhammer 2013, S. 2). Der Virtuosität des Instrumentalisten, dem die Performance in verschiedenen Jazz-Stilistiken (Dixieland: Firestone Dixie Jazzband; Cool Jazz: Ensemble des Vibraphonisten Manfred Burzlaff) meisterhaft gelingt, steht ein wankelmütiger Egozentriker gegenüber, der seine musikalische Kreativität als Schutzschild – auch gegenüber der eigenen Familie – vor sich herträgt, und der seine improvisatorischen und vokalen Eigenschaften nicht einer minderen »Qualität« von Schlagerpräsentation unterordnen möchte: Die letztlich ablehnende Entscheidung eines gut bezahlten Schlagertournee-Angebotes wird zum eigentlichen Zielkonflikt in *Tobby* (vgl. hierzu Hoffmann 2019).

Für die Rezeption von *Tobby* identifiziert der Filmkritiker und Regisseur Christoph Hochhäusler zwei künstlerische Pole, die die Pohland'sche Filmarbeit markieren: »Jazz Filmen« und »Film Jazzen« (Hochhäusler o. A., o. S.). Während der Schwerpunkt des »Jazz Filmens« 1961 schon auf eine westdeutsche (im folgenden

Abschnitt dargestellte) Produktionsgeschichte zurückgreifen kann, entwickelt das »Film Jazzen« eine erstaunliche Zugkraft für diesen fiktionalen Dokumentarfilm. Nach Hochhäusler versteht Pohland *Tobby* »als Film wie Jazz sein will: improvisatorisch, provisorisch, jenseits der starren Noten des UFA-Kinos, das damals noch den Ton angab« (Hochhäusler o. A., o. S.). Damit verortet Hochhäusler den Regisseur Hansjürgen Pohland in der Filmemacher-Szene des »Oberhausener Manifestes«, das dieser 1962 – nur ein Jahr nach der *Tobby*-Produktion – bei den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen unterzeichnet.

2. Jazz im medialen Kontext der 1950er- und 1960er-Jahre

Wie der enorme Zuwachs der Jazz-Sendungen im Bereich des Westdeutschen Rundfunks verdeutlicht (vgl. Hoffmann 2020a, S. 8 f.), wächst ab der Mitte der 1950er-Jahre zunehmend die Anzahl filmischer Dokumentationen zum Jazz. Ästhetische und technische Voraussetzungen verlangen dabei heute eine Unterscheidung von Filmformaten und Fernsehsendungen, die schon zu Beginn der 1960er-Jahre jeweils eigene Perspektiven entwickelt haben. Produktionen wie der Film *Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club* (BRD 1958, Ulrich) sind im dargestellten Zeitraum sowohl im Vorfilmprogramm eines Kinos als auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen selten. Gleichwohl durchlaufen beide Formate, Filme wie Fernsehsendungen, inhaltlich eine Rezeptionshaltung, die zunächst bestimmt wird von Abgrenzungsstrategien der Jazz-Publika untereinander (Hoffmann 2008, S. 191 f.), erkennbar an spezieller Bevorzugung einzelner Stilistiken, bei gleichzeitiger Ablehnung der übrigen Jazzmusik. Dieser »Generationenkonflikt« (Hoffmann 2021, S. 2664 f.) mit seiner jeweils einseitigen stilistischen Orientierung gegenüber Hot-Jazz, Swing oder Bebop spiegelt stark das Nachkriegsgeschehen des Jazz im Nordwestdeutschen Rundfunk. Ein Beispiel: 1948 wird das *Jazz-Studio*, eine an aktueller Bebop-Stilistik orientierte Nachtsendung im Sendegebiet des NWDR, vom Hamburger Sender abgesetzt.³ Kommentiert wird diese Programmänderung von der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* im Text *Baisse in Bebop. Montagabend gestrichen* (N. N. 1948) mit dem Hinweis, dass der vom Kölner Sender beigebrachte *Jazz-Almanach* (Autor: Dietrich Schulz-Köhn) auf jenem Sendeplatz einmal im Monat nur alten Jazz ausstrahlt und somit keine Informationen über moderne Jazzformen und Spielweisen beinhaltet.

³ Der Text löste einen Disput zwischen dem Spiegel und Schulz-Köhn aus. In Bezug auf die auf traditionelle Jazzformen ausgerichtete Sendereihe heißt es: »Es ist für sie [die jazzinteressierten Rundfunkhörer] auch kein Trost, dass Köln seinen Jazz-Almanach weitersenden wird. Die neuesten Schallplatten des Kölner Archivs stammten aus dem Jahre 1935, sagen sie.« (N. N. 1948, S. 26).

Schulz-Köhn reagiert in Form eines Leserbriefes: »Be-Bop können Sie beinah 24 Stunden am Tag vom AFN, BFN usw. hören. Der ›Jazz-Almanach‹ Köln unterscheidet sich wohltuend davon« (Schulz-Köhn 1948, S. 51).

Nach dem ›Jazz Hören‹, also dem Sammeln von Schallplatten und der ausführlichen Radionutzung wie beispielsweise in der NWDR-Hörfunksendereihe *Jazz-Almanach* (1948–1952), gewinnt gegen Ende der 1950er-Jahre der Aspekt des ›Jazz-Sehens‹ an Bedeutung. »Der sich in den fünfziger Jahren vollziehende Wandel im allgemeinen Verständnis und in der Wertung des Jazz spiegelt sich also, wenngleich weniger deutlich als im Hörfunk, auch im Fernsehen wider« (Fark 1971, S. 190). Dort gilt es, im Kontext einer authentischen Wiedergabe (und Dokumentation) von Improvisation(en) und Band-Konzepten, einen möglichst »präzisen Bezug zwischen Musik und Bild herzustellen«, wie es später der SWF-Redakteur Joachim E. Berendt (Berendt 1970, o. S.) für seine Fernseh-Sendereihe beschreibt.

Die ersten Kurz- und Sachfilme der 1950er-Jahre – mit einem eher definitorischen Ansatz im Sinne von ›Was ist Jazz?‹ – betonen jenen vermittelnden Aspekt und führen teilweise in die Idiomatik des Jazz ein.⁴ In jenem Jahrzehnt entstehen, als zweiter Schwerpunkt westdeutscher Jazz-Visualisierung, Jazz-Fernseh-Sendereihen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkstationen (SWF, NDR, HR) – meist Mischungen aus Information, Reportage, Studiogespräch und Livedarbietung, teilweise mit Bezügen zu Szenen der regionalen Sendegebiets.⁵ Regelmäßig überträgt der SWF das jährlich stattfindende Amateur Jazz Festival in Düsseldorf und porträtiert die Gewinnerinnen und Gewinner in den Kategorien ›modern‹ und ›traditionell‹. In Ergänzung zu den jazzmusikalischen Ergebnissen informieren kurze Reportagen über die eigentlichen Berufe der Amateure (vgl. Hoffmann 2023b). Die stilistische Überbetonung eines spezifischen Repertoires verliert sich im Fernsehen gegen Ende der Dekade – ganz im Gegensatz zu den Autoren-Sendungen im Radio, die diese Trennung auch in den Hörfunk-Redaktionen pflegen. Im Vergleich von jeweils 29 Fernseh-sendungen der SWF-Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* (BRD 1955–1974) im

⁴ Siehe dazu die Kurzfilme *Jazz – Gestern und Heute* (BRD 1953, Berendt), *Jazz – Rhythmus der Zeit* (BRD 1956, Thies) und *Präludium in Jazz* (BRD 1957, Schiller/von Bonin). Die Jazz-Thematik der westdeutschen und österreichischen Schlagerfilme wird hier nicht berücksichtigt (vgl. hierzu Jahn 2016, S. 126 f; Hoffmann 2002).

⁵ Die ausgedehnte SWF-Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* (BRD 1955–1974), von J. E. Berendt begründet, orientiert sich stark am US-amerikanischen Tourneeangebot für Europa und spezialisiert sich auf den Transfer von in Europa wenig bekannten Künstlerinnen und Künstlern. Die HR-Reihe *Jazz für junge Leute* (1958–1966), moderiert von Olaf Hudtwalker, stellt im Nachmittagsprogramm die regionalen Jazzthemen und verschiedenen lokalen Amateurszenen in den Vordergrund, und schließlich die NDR-Reihe *Notizen aus der Jazz-Werkstatt* (1961–1966) gibt Einblicke in die Produktionen der überaus aktiven NDR-Hörfunk-Jazzredaktion unter Hans Gertberg.

Zeitraum 1955–1962 und der HR-Sendereihe *Jazz für junge Leute* (BRD 1958–1966) im Zeitraum 1960–1966 zeigen die jeweils drei bis fünf Ausgaben pro Jahr eine erstaunliche Programmbalance zwischen traditionellen, mainstream-orientierten und modern-experimentellen Spielweisen. Dies gilt sowohl für *Jazz – Gehört und Gesehen* als auch für *Jazz für junge Leute*.⁶ Die Dehnung des Profils Jazz an einem definierten Sendeplatz ermöglicht es der Fernseh-Redaktion, Themensendungen zu Miles Davis, den Spree City Stompers oder der Quincy Jones Big Band nacheinander auszustrahlen. Im Rahmen dieser medialen Perspektive wird also die Jazz-Rezeption immer komplexer und letztlich stilistisch weniger greifbar. Für dieses gewandelte Profil spricht auch die Entscheidung der jährlichen Poll-Jury in der Fachzeitschrift *Jazzpodium*, Musiker*innen nicht mehr in stilistische Schubfächer zu sortieren. Die Entscheidung kommentiert Juror Siegfried Schmidt-Joos: »Sehr einverstanden bin ich mit der Lösung, keine Stiltrennung mehr vorzunehmen. Wir haben lange genug über Stilfragen diskutiert, um nun endlich einmal allein über Qualität und künstlerisches Niveau reden zu können« (N. N. 1961, S. 6). Dem unterhaltenden Gestus der Jazz-Sendereihe *Jazz für junge Leute*, platziert im Kinderprogramm des Hessischen Rundfunks (HR), steht beim SWF eine eher werkorientierte Informationssendung gegenüber, mit Porträts US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker und – in deren Rezeptionsschatten – der Präsentation der Deutschen All Stars. Beim NDR liegt der Schwerpunkt auf musikalischen Begegnungen, auf überraschenden Kombinationen von Musiker*innen, die bei solchen Produktionen improvisatorisches Neuland betreten. Dass es – Ende der 1950er-Jahre – in fast allen ARD-Anstalten interessante (Fernseh)Konzepte gegeben hat, beispielsweise Produktionen wie die vom Musical-Short-Format abgeleitete Bebilderung von Arrangements, aufgeführt vom Kurt Edelhagen Orchester im Jahr 1957⁷, lässt eine Sichtung und Aufarbeitung

⁶ Die beiden Jazz-Sendereihen lassen sich stilistisch wie folgt aufgliedern:
29 Ausgaben von *Jazz – Gehört und Gesehen* (SWF) [ausgewerteter Zeitraum: 1955–1962]:

- a) Amateur Jazz Festival Düsseldorf (1955–1961) mit sieben Sendungen, weitere sechs traditionelle Sendungen u. a. zu George Lewis und Albert Nicholas.
- b) Sechs Modern-Jazz-Sendungen u. a. zu John Coltrane, Miles Davis und Hans Koller.
- c) Neun Mainstream-Jazz-Sendungen u. a. zu Kurt Edelhagen, Quincy Jones und Duke Ellington.

29 Ausgaben von *Jazz für Junge Leute* (HR) [ausgewerteter Zeitraum: 1960–1966]:

- a) Neun traditionelle Sendungen.
- b) Zehn Modern-Jazz-Sendungen.
- c) Zehn Mainstream-Jazz-Sendungen.

Siehe in diesem Zusammenhang auch die Fernsehsendungen von »Jazz 625« der BBC (Pillai 2017).

⁷ Siehe die Produktion *Das Orchester Kurt Edelhagen* (BRD 1957, Hassert).

dieses Materials für notwendig erscheinen. Die bildliche Darstellung von Ensemble-Leistung und individueller improvisatorischer Qualität, aus dem »Handwerk« der Musical Shorts Clipformate gewonnen und durch Regisseure wie Hansjürgen Pohland und Bodo Ulrich (vgl. Hoffmann 2021, S. 2671) thematisch im Dokumentarfilm übernommen, bietet einen fließenden Übergang zwischen Konzertdokumentation und Biopic, also eines Dokumentarfilms über eine reale Person. Beide Produktionen in Spielfilm-Länge, *Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club* (BRD 1958/59) und *Tobby* (BRD 1961a), markieren einen wesentlichen Aspekt in der filmischen Jazz-Historiografie der Bundesrepublik Deutschland: den Übergang vom swingenden Heimatfilm zum biografisch orientierten Dokumentarfilm. Eine weitere Gemeinsamkeit sind die geringen Budget-Ansätze beider Produktionen.

3. Zur Person: Der Musiker Toby Fichelscher (1927–1992)

Gegen Ende der 1950er-Jahre lässt sich ein mannigfaltiges Jazzleben in Westdeutschland beobachten: Zahlreiche Städte entwickeln urbane Jazz-Aktivitäten, die Club- und Festival-Szene entfaltet sich, hinzu kommt die starke »Massenbewegung« (Nass 1959, S. 88) der Amateure mit ihrem traditionellen Dixieland- wie Skiffle-Repertoire, die religiöse Singbewegung der Spiritual- und Gospel-Chöre sowie die Präsentation weiterer afroamerikanischer Genres – bis zum Rhythm and Blues. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkstationen geben diesem Jazzleben eine umfangreiche mediale Öffentlichkeit. So etabliert beispielsweise das Jazz-Orchester von Bandleader Kurt Edelhagen 1958 die Anfänge eines Jazz-Studienganges an der Kölner Musikhochschule und produziert für den Westdeutschen Rundfunk vertraglich festgelegte 400 Jazz-Titel pro Jahr (Hoffmann 2020b).

In diesem skizzierten Szenario bietet die Spurensuche nach Toby Fichelscher Überraschendes: In mehreren jährlichen Kritiker-Bewertungen, insbesondere den Polls von *Jazzpodium* und *Jazz Echo* (Beiblatt des Magazins *Gondel*), ist vor allem der Sänger Toby Fichelscher vertreten (siehe hierzu auch weiter unten). Als Blues- und Jazz-Sänger, Perkussionist (Bongo) und Pianist erlangt er eine gewisse Szene-Bedeutung, wird 1957 im Gondel-Poll auf die 33. Stelle des »Musiker des Jahres« (N. N. 1957, S. 94, 44) gewählt. Seine Bekanntheit in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre verdankt er gleich mehreren Westberliner Szenen: Da ist seine Zusammenarbeit mit der national bekannten Dixieland-Formation Spree City Stompers als Sänger, die eigene Blues Band sowie das zwischen Cool Jazz und Hard Bop changierende Manfred-Burzlauff-Ensemble, in dem er vor allem Bongo spielt. Über die Band des Vibraphonisten Burzlauff entsteht dann der Kontakt zum *Tobby*-Regisseur Hansjürgen Pohland. Gemeinsam (im Septett) vertonen sie den später preisgekrön-

ten, abstrakten Film *Schatten* (BRD 1960, Pohland) und für Werbezwecke die Kurzfilme *Fashion Trip* (BRD 1961b, Pohland) sowie *Mannequins* (BRD 1961c, Pohland). Diese Produktionen entfalten mit ihren zahlreichen Nah- und Außenaufnahmen eine dokumentarische Stimmung, die, verstärkt durch die unterlegte Cool-Jazz-Farbe, ihre handwerkliche Nähe zu *Tobby* offen darlegen. Perkussive Bongo-Einschübe halten oft die linear gestaltete, kontrapunktische Improvisation der ›Filmmusik‹ an und brechen den imitatorischen Prozess auf. In Pohlands erfolgreichem Film *Katz und Maus* (BRD 1967, Pohland), nach einer Novelle von Günther Grass, wird der Jazz-Gitarrist Attila Zoller für die Musik eingesetzt.

Die stilistische Bandbreite des Fichelscher'schen Musizierens ist beachtlich und lässt sich mit Schallplatten-Aufnahmen gut demonstrieren: Aus dem Umfeld der Jazz- und Blues-Aufnahmen fällt der Little-Richard-Hit *Tutti Frutti* heraus, den Toby Fichelscher mit Macky Kasper und seiner Band für Bertelsmann eingespielt hat (1956b). Diese Rock-'n'-Roll-Aufnahme belegt eine vitale Gesangspräsentation, die sich im Duktus wenig von den Vokalparts seiner Blues-Einspielungen (Toby Fichelscher and his Combo, 1956a) unterscheidet: Formal ist der Formverlauf des *Boogie Woogie Man* ein 12-taktiger Blues. Dass Toby Fichelscher bis zum Bau der Mauer von westdeutschen (Brunswick oder Bertelsmann) wie ostdeutschen Schallplattenfirmen (Amiga: Toby Fichelscher Blues Combo, 1961a–d) produziert wird, belegt den engen künstlerischen Austausch der Berliner Szenen (Rauhut 2016, S. 89). *Blues on Amiga* (Toby Fichelscher Blues Combo, 1961c) verläuft ebenfalls in einer 12-taktigen Form.

Ein traditionelles Jazz-Repertoire, aufgefüllt mit Blues, dokumentiert die langjährige Zusammenarbeit mit der Berliner Dixieland-Formation Spree City Stompers. Ihr gemeinsamer Auftritt beim 3. Deutschen Jazz Festival in Frankfurt (1955) mag die beginnende nationale Bedeutung des Sängers ankündigen. Im Schlagschatten des Frankfurter Jazz Festivals produziert SWF-Jazzredakteur Joachim E. Berendt zwei Jahre später (1957) eine Ausgabe seiner Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen*, u. a. wieder mit den Spree City Stompers und dem Sänger Toby Fichelscher (siehe Abb. S. 44).

Für den Redakteur und Moderator der Sendung ist der Sänger »ein authentischer Bluesmann in einer Zeit, in der es kaum weiße Musiker, die echten Blues spielen konnten, gab. Wenn die deutsche Szene so lebendig gewesen wäre wie die englische, dann hätte sich Toby in Deutschland ähnlich entwickeln können, wie sich Alexis Korner in England entwickelt hat« (Berendt, zitiert nach Rauhut 2016, S. 90). Fichelschers Auftritt mit den Spree City Stompers wirkt durchaus bescheiden. Seine mangelhafte englische Aussprache lässt die Textstruktur der Blueslyrik eher errahnen; gleichwohl unterstützt Berendt den Sänger durch diesen Fernsehauftritt. In dieser 8. Ausgabe von *Jazz – Gehört und Gesehen* (Ausstrahlung 9.8.1957, ARD) folgen nach den Spree City Stompers u. a. die Deutschen All Stars, eine infolge des *Jazzpodium-*



Abb.: Toby Fichelscher (voc) und die Spree City Stompers (Screenshot) in *Jazz – Gehört und Gesehen*, Folge 8 (Sendung: 9.8.1957, 16.00–17.30 Uhr, ARD). Funkausstellung in Frankfurt am Main.

Polls im Jahr 1956 zusammengestellte Workshop-Band mit den besten westdeutschen Instrumentalist*innen.⁸ Später tritt noch ein Perkussionstrio mit Fichelscher (bgo), dem kubanischen Conga-Spieler Donaldo sowie mit Thomas Keck (d) auf.

Diese wenigen Hinweise mögen die Vielfältigkeit Fichelschers demonstrieren, so wie sie sich auch in den Poll-Wertungen der Jahre 1954–1961 niederschlägt.⁹ Sowohl

⁸ Vor der 20. Funk- und Fernsehausstellung in Frankfurt, dem Produktionsort der Sendung, waren die Deutschen All Stars und die Spree City Stompers Ende Juli 1957 für einen ersten Austausch zum II. Polnischen Jazzfestival nach Sopot gereist, jedoch ohne Tobias Fichelscher (siehe Ritter; Brodacki; Knauer, S. 78 [Dokument 39]).

⁹ Die aufgeführten Poll-Bewertungen sind sowohl innerhalb der einzelnen Zeitschriften *Jazzpodium* und *Jazz Echo* (Beilage zu Magazin *Gondel*) also auch im direkten Vergleich wenig aussagekräftig. Die unterschiedlichen redaktionellen Ausrichtungen der Polls (teilweise Stimmungsbilder der *Deutschen Jazz Föderation*), die alles überlagernde Potenz und Präsenz des US-amerikanischen Marktes sowie die teils fehlende Bewer-

Jazz- als auch Blues-Gesang sowie Beherrschung perkussiver Instrumente (bis hin zum Waschbrett) umfasst seine Bandbreite, über die auch der Film *Tobby* ausgiebig Auskunft gibt. Dass er mit seinen Blues-Interpretationen über die Jahre dauernd zweite Poll-Plätze hinter dem blinden Sänger Wolfgang Sauer belegt, mag in Anbetracht der nationalen Schlager-Popularität Sauers ungerecht erscheinen. Dabei hat auch Toby Fichelscher bei seinen Schallplattenaufnahmen auf »populäres« Repertoire gesetzt, ist aber stets »nur« eine regionale (Westberliner) Jazz-Größe geblieben (N. N. 1957/58, S. 6).

4. Tobbys Musizieren im Film

Knapp zwei Tage und Nächte lang begleiten die Kameras den musizierenden Tobby, in der räumlichen Enge der Jazzclubs, bei Aufnahmen im Ton-Studio, im Areal eines zerbombten Hauses. Tobby, der »wandernde« und wandelbare Jazzmusikant, flitzt mit seinem Fahrrad am Vorabend des Mauerbaus von Aufführungsort zu Aufführungsort. Im Grunde bietet diese kurze, in Szene gesetzte Zeitspanne formal das Konzept eines Biopics, auch wenn die Auflösung des *Tobby*-Films eigentümlich offenbleibt.

»Der Jazzmusiker ist in dem kleinen Genre der Jazzer-Biopics fast immer als Figur gekennzeichnet, die sich um ein höchstes Maß an Ausdrucksfreiheit bemüht und diese – dem narrativen Schema der meisten Filme folgend – am Ende auch tatsächlich erlangt« (Wulff 2011, o. S.).

Tobby ist tatsächlich ständig auf der Suche nach seiner »Ausdrucksfreiheit«; er sieht den kommerziellen Erfolg, der sich mit der angebotenen Tournee anbahnt, als Beschränkung seiner Musik. Sein fortwährendes Ringen um künstlerische Freiheit deutet den ideologischen Rahmen des Biopics an: Tobbys frei improvisierte Klangmalerei in der Häuserruine, im perkussiven Spiel auf schartigen Blechen, verkohlten Holzbalken und Mauerresten, mag diese »Freiheit« demonstrieren und gleichzeitig

tung einer westdeutschen Jazzszene lassen keine seriöse künstlerische Vergleichbarkeit zwischen den USA und der Bundesrepublik Deutschland zu. Die Poll-Aufstellungen der Zeitschriften *Jazzpodium* und *Jazz Echo* (*Gondel*-Beilage) ergeben für Tobias Fichelscher folgende Auswertung:

- a) N. N. (1954/55): Sänger: 2. Stelle mit 489 Punkten.
- b) N. N. (1955): Sänger: 2. Stelle (von Hot Clubs ausgezeichnet).
- c) N. N. (1957) [Schreibweise: Tobby Fichelcher]: Sänger: 2. Stelle mit 1416 Punkten; Musiker des Jahres: 33. Stelle; Sonstiges: 18. Stelle Waschbrett.
- d) N. N. (1958): Vocal Jazz: 2. Platz; Vocal Folklore: 2. Platz.
- e) N. N. [Dieter Zimmerle] (1961): Vocal Jazz: 2. Platz; Vocal Folklore: 2. Platz.

das Verlassen harmonischer Ablaufformen und swingender Rhythmen andeuten. Musikhistorisch betrachtet ist diese kurze Ruinen-Collage (*Tobby* bei 69:53 min) ein frühes Beispiel freier Improvisation, aber noch eingelagert in die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander verschiedener anderer Jazz-Stilistiken. Die Suche nach künstlerischer Freiheit wird im Film eingebettet in den Entwurf einer (für die 1950er-Jahre stets erstrebten) Bürgerlichkeit des Jazzmilieus (vgl. Schulz-Köhn 1949).¹⁰ Hinweise im Film deuten auf ein soziales und familiäres Vakuum hin, in dem *Tobby* agiert. Die politische Lage kurz vor dem Mauerbau verstärkt diese Situation. Der offensichtliche Versuch der 1950er-Jahre, den Jazz durch Aufwertungsstrategien als »gesellschaftlich wertvoll« (Hoffmann 2020a, S. 5) zu positionieren, wird hier aufgegeben. Der etablierten Akzeptanz des Jazz in den öffentlich-rechtlichen Medien wird in *Tobby* eine »neue« Perspektive gegenübergestellt: Handwerkliches Können und improvisatorisches Geschick – also musikalische Parameter – bilden die Grundlage dieses Jazz-Konzeptes¹¹; sie allein bestimmen das künstlerische Profil des Protagonisten. Ein Profil, das sich weder dem Berufsmusikertum noch dem Amateurstatus zuordnen lässt. Denn Regisseur Pohland lässt es in seinem fiktionalen Dokumentarfilm völlig offen, ob *Tobby* ein Berufsmusiker oder ein musizierender Jazz-Liebhaber ist. Dass die (Anfang der 1950er-Jahre) sorgfältig gepflegten Grenzen zwischen Profi und Amateur (vgl. Hoffmann 2020a, S. 55) insbesondere bei Poll-Bewertungen eher hinderlich sind, betont Juror Joachim Ernst Berendt in seinem Kommentar zur Poll-Ausgabe 1960:

»Aus Fairness den Berufsmusikern gegenüber [...] habe ich Amateure nur in den Kategorien gewählt, die von ihnen beherrscht werden: Folklore und auch traditioneller Jazz. Andererseits sollte man nicht übersehen, daß es in fast allen Kategorien Amateure gibt, die im deutschen Jazzkonzert eine Rolle spielen« (N. N. 1961, S. 6).

¹⁰ Siehe auch die Sendung von Schulz-Köhn (1948, S. 1 [Sendedokument 39]: »Der Jazzfreund erwartet, daß man die Jazz-Musik gelten läßt und anerkennt. Wenn er selber aber ein Anhänger des Be-Bop ist, verdammt er den anderen Jazzfreund, der für Swing oder Dixieland schwärmt«.

¹¹ Den ideologischen Rahmen eines Biopics in Bezug auf den populären US-amerikanischen Swing beschreibt Jahn (S. 118–119) für Spielfilme wie *The Glenn Miller Story* (USA 1954, Anthony Mann) oder *The Benny Goodman Story* (USA 1956, Valentine Davies). Die moralische Aussage der folgenden Filmsequenz ergänzt die Wertevorstellungen des Biopics: »Swing wird als Essenz amerikanischer kultureller Überlegenheit präsentiert und legitimiert die amerikanische Hegemonie als Militär- und Unterhaltungsmacht. Wenn [Glenn] Miller [mit seinem Orchester] trotz eines Raketenangriffs unbeeindruckt weitermusiziert, während sich das Publikum ängstlich wegduckt, bekommt seine Musik sittlich-moralische Kraft« (Jahn 2016, S. 120).

Der ›Beherrschung‹ mehrerer musikalischer Stile sowie Instrumente begegnen wir hier in mehreren Filmsequenzen, ergänzt durch vokale ›Blues‹-Präsentationen, die im Sinne traditioneller Ablaufformen strukturell nicht zu diesem Formenkreis gehören (vgl. Hoffmann 1994, S. 1611). Dramaturgisch nutzt Pohland ein standardisiertes Verfahren, um die verschiedenen Jazz-Performances (auch in ihrer zeitlichen Ausdehnung) im Film zu platzieren. Mit diesem Faktor Musik-Zeit im Film spielt der Regisseur in *Tobby*: »Musik und Film entstehen nicht nur aus intensiver Wahrnehmung des Moments, sondern mindestens ebenso sehr aus der genauen Organisation in der Zeit« (Heldt 2014, S. 197). Das Wechselspiel zwischen »diegetischem Ton« (Wulff 2022a, S. 1) – beispielsweise der im Bild spielenden Ensembles – und der Fortführung des Films hinein in eine nichtdiegetische Situation (durch die Veränderung der Bildebenen) führt im Makrobereich zu »neuen visuellen Rhythmen«. Das ›Bild‹ der fortspinnenden Musik illustriert auch in der Nicht-Diegeese die jeweilige Filmsequenz; das Ein- und Ausblenden des diegetischen Tones (und der Musizierenden) wird an mehreren Stellen zu einem strukturellen Element: So wird die Abbildung des Percussion-Duos Fichelscher/Nay (*Tobby* bei 22:10 min) von einem Frauengesicht ›unterbrochen‹ oder das Burzlaff-Sextett im Tonstudio (*Tobby* bei 48:52 min) von einer Fahrradfahrt durch Berlin kontrastiert. Bei diesen Wechseln der diegetischen Ebenen wird keine tontechnische Manipulation hörbar, die entsprechenden Musiken erklingen offensichtlich wie dokumentiert.

Dieses Verfahren wird jedoch an einer stilistischen Grenze – zwischen Dixieland und Cool Jazz – aufgehoben. Zwei Live-Ensembles folgen, mit hartem Schnitt, direkt aufeinander: Nach der Firestone Dixieland Jazzband¹² spielt das Manfred Burzlaff Quintett¹³ im Westberliner Jazzclub Riverboat (*Tobby* bei 07:44–27:29 min). Neben atmosphärischen Duo-Jam-Sessions (u. a. *Tobby* bei 62:36 min) bietet *Musik 24, Take 3* (*Tobby* bei 46:54 min) ein interessantes Fundstück diegetischer Überlagerungstechnik.¹⁴ Die Sequenz schildert eine Tonaufnahme in einem Tonstudio und

¹² *Tobby* singt mit der Firestone Dixieland Band I (*Tobby* bei 07:44–10:11 min) im Jazzclub Riverboat: *My First Blues II* (siehe Toby Fichelscher 2013, Track 6). Besetzung: Peter Möhle (tp), Ewald Pagel (bj), Günther Praetzel (tb), Christoph Möhle (b), Wolfgang Kreft (cl), Wolfgang Schaeffler (d), Hansi Schmücking (p).

Tobby singt mit der Firestone Dixieland Band II (*Tobby* bei 10:24–18:04 min) im Jazzclub Riverboat. Besetzung wie oben; *Tobby* (blueblowing, voc) im Duo mit Peter Möhle (tp).

¹³ *Tobby* (bgo) mit dem Manfred Burzlaff Quintett I (*Tobby*, 18:18–21:04 min): *The Cool Szene I* (siehe Toby Fichelscher 2013, Track 4). Besetzung: Manfred Burzlaff (vib), Joe Nay (d), Herbert Putzler (b), Joseph Janik (g), Lothar Behr (tenor-hrn).

Tobby (bgo) mit dem Manfred Burzlaff Quintett II (*Tobby*, 24:30–27:29 min): *Shadows* (siehe Toby Fichelscher 2013, Track 5). Besetzung: Manfred Burzlaff (vib), Joe Nay (d), Herbert Putzler (b), Joseph Janik (g), Lothar Behr (tenor-hrn), Peter Reinke (as).

¹⁴ *Tobby* (bgo) mit dem Manfred Burzlaff Quintett III (*Tobby*, 46:54–48:52 min) im Tonstudio: *Musik 24, Take 3*. Beim Abhören der eingespielten Musik singt *Tobby* (Overvoice);

beginnt mit einem Blick aus dem Regieraum in den Aufnahmesaal. Dort packen gerade die Musiker der Manfred-Burzlauff-Band ihre Instrumente ein, während die von ihnen eingespielte Aufnahme zurückgespult wird. Der Hinweis »Musik 24, Take 3« verdeutlicht, dass das eben aufgezeichnete Tondokument jetzt vom Tonband abgespielt wird. Diesen nichtdiegetischen Prozess kommentiert kurze Zeit später eine Nahaufnahme Tobbys, der im Regieraum der Einspielung zuhört und plötzlich (vor Begeisterung) zur Musik der Burzlauff-Gruppe mitsingt. Dieser Wechsel der diegetischen Ebenen wird schließlich reduziert zur musikalischen Begleitung einer Fahrradtour, die *Tobby* vom Tonstudio zu einer neuen Klang-Station bringen wird.

Pohlunds Dokumentarfilm bezieht einen üppigen Materialbestand an verschiedenen Jazzformaten und Jazzklängen ein; spontane improvisatorische Ereignisse werden in diesem »Musikfilm« authentisch und live erlebt. Die mannigfaltigen Klänge, im beständigen Fluss des Ein- und Ausblendens von sichtbaren kreativen Musizierweisen und ihrer nichtdiegetischen Verwendung, schaffen ein durchgehendes Kontinuum der Jazz-Farben und illustrieren Tobbys handwerkliches Können wie improvisatorisches Geschick. Nach Jahren gegenseitiger Abgrenzung der unterschiedlichen Jazz-Repertoires – der musikalischen »Feindbeobachtung«, wie sie 1959 noch bei den *Jazzbanditen* (BRD 1959, Ulrich) betrieben wurde – verfügt Pohlunds Film über einen toleranten Zugang zum Jazz und demonstriert gekonnt die Vielfalt improvisierter Musik.

5. Tobbys fiktionales Spiegelbild

Während sich diese musikalischen Arbeiten gut mit der Idee des Films verknüpfen lassen, verlangt das Konzept der Dokumentation einen neuen filmtechnischen Ansatz. Bereits 1954 realisiert Regisseur Roger Tilton den US-amerikanischen Dokumentarfilm *Jazz Dance* (USA 1954) über einen Dixieland-Konzertabend mit der Formation des Kornettisten Jimmy McPartland. Tilton nutzt (nur) zwei mobile Kameras und bildet mit atmosphärisch dichten Bildern die Geschehnisse auf der Bühne sowie bei den Tanzenden im Saal ab. Dieses gern zitierte Beispiel für das Direct-Cinema-Konzept betont die Kunst filmischer Beobachtung; der deutsche Regisseur Ulrich folgte mit seinen *Jazzbanditen* (BRD 1958/59) dem Tilton-Beispiel. Die in Europa speziell vom französischen Kino ausgehende Konzeption des *Cinéma vérité* dagegen greift stärker in das zu dokumentierende Ereignis ein: Pohland inszeniert *Tobby* in all seiner musikalischen wie kommunikativen Beweglichkeit, wodurch die visuelle

bei 47:42 min); im Bild ist durchgängig seine Fahrradfahrt durch Westberlin. Besetzung: Manfred Burzlauff (vib), Joe Nay (d), Herbert Putzler (b), Joseph Janik (g), Lothar Behr (tenor-hrn), Peter Reinke (as).

Darstellung dieses Biopics mit einem enormen Produktionsaufwand verbunden ist. Das Erfassen improvisatorischer Momente, die Antizipation kreativer Spielkonzepte verlangt hier ein Vielfaches an Aufzeichnungsgeräten und Equipment. Vor allem die Vielzahl an Nahaufnahmen des Sängers *Tobby* – in der ›Live-Situation‹ des Westberliner Jazzclubs *Riverboat* – fordert eine dichte Staffelung mobiler Kameras:

»The team had to visit *Tobby* and his friends with the camera in their surroundings, which caused a number of problems for the director and his technicians: the sound had to be recorded with the pictures, in rooms that were not set up for it, so dubbing was impossible. The team often had to work with a hidden camera, or in case of music recordings with four cameras at the same time, because jazz as improvisation is not repeatable« (Fleischhammer 2013, S. 2–3).

Improvisatorische Prozesse des Jazz zu filmen, zu »[b]ewahren und [zu] [b]ezeugen« (Fahle 2020, S. 149) heißt, Spielsituationen mit mehreren Kameras einzufangen, vor allem die sorgsam inszenierten Jam-Sessions (siehe *Tobby* bei 18:22 min oder 62:36 min). »Auf der Suche nach der ›verité‹ von Ritualen, Situationen oder Gesten soll die Kamera zum gleichberechtigten Mitspieler in einem improvisierten Ballett werden« (Jahn 2016, S. 224).

Die Abbildungen jazzmusikalischer Begegnungen gestaltet Pohland als visuelle Einheiten und ›Rituale‹, d.h. er orientiert sich schnitttechnisch an den formgebenden Teilen der aufgeführten Kompositionen und überträgt deren bebilderten Verlauf mit wenigen Perspektivwechseln in das Abfilmen des Bühnengeschehens. Das handwerkliche Verständnis des Regisseurs bei der Umsetzung jazzmusikalischer Strukturen wird sichtbar und im Kontext von *Tobby* präsentiert – eine Bild-Musik-Kopplung, die bei der Formatierung US-amerikanischer Musical Shorts der 1930er-Jahre sinnstiftend war.

Auf der Makroebene des Filmes tritt eine andere Perspektive in den Vordergrund: die Rhythmisierung von Filmsequenzen. Im permanenten Wechselspiel der Musikaufführungen wird das Fahrrad (mit angeketteter Bongo) bei der Tour durch verschiedene Westberliner Stadtviertel zum Bindeglied der Aufführungsorte. Geklammert durch diegetische Improvisationen auf der Bühne begleiten die später unterlegten Klänge den fahrradfahrenden Musiker zu seiner nächsten Performance. Die Kopplung von dem Geschehen auf Bühnen und dem Bild der Straßen, von Improvisation und Bewegung rhythmisiert den Ablauf und schafft in *Tobby* einen wiederkehrenden Kontrast.

»Es ist durchaus üblich, einen kontinuierlichen Dialog (hier die Performances) mit einer diskontinuierlichen Folge von Straßenaufnahmen zu verbinden. Man kann das als rhetorische Formel lesen. Es sind linguistische Formen wie das Frage-Ant-

wort-Paar, die Kontinuität stiften, denen aber ein bildlicher Szenensprung/Hiatus korrespondiert. Was so entsteht, ist eine rein filmische Darstellung einer eigentlich umfassenderen Handlung« (Wulff 2022b, o. S.; vgl. *Tobby* bei 24:31 min).

Ein zentrales Element des Films ist die Situation am überfüllten Wannsee-Strand. Die Szenerie erinnert an den Monolog des Künstlers zur Morgenstunde; nun aber deutet ein grafischer Finger in das Gewühl, um *Tobby* überhaupt zu entdecken. Eingezwängt in diese Überfüllung entsteht ein intimes Gespräch zwischen zwei Menschen, die in eine scheu wirkende Begegnung mündet (*Tobby* bei 42:28 min). Unterlegt mit der Musik der Burzlaff-Gruppe wird diese Situation im Strandbad unvermittelt mit einer Farbfilm-Sequenz kontrastiert und teilweise durch den Blick auf eine Küste am Mittelmeer unterbrochen. Auch hier erscheinen wieder Bewegungsmotive, offensichtlich aus einem fahrenden Auto gefilmt. Pohlands Einsatz des Farbfilms unterscheidet sich von der üblichen Herangehensweise dieser Zeit, wie Hans Jürgen Wulff anmerkt:

»Farbfilm ist Anfang der 1960er natürlich ein Thema, weil Farbe viermal so teuer wie Schwarz-Weiß-Film ist. Farbfilm gilt als *production value* und wird darum primär dann eingesetzt, wenn die Stelle im Film eine Hervorhebung verdient. Das ist hier anders, das, was gezeigt wird, hat gerade keine Signifikanz.« (Wulff 2022b, o. S.; vgl. *Tobby* bei 45:20 min)

Alternativ kann deshalb die Produktion der Unterlegmusik des Farbfilms durch die Burzlaff-Band als Übergang zu den Tonstudio-Szenen gesehen werden. *Tobby* betritt später den Regieraum und hört die Einspielung ab.

Auch *Tobbys* letzte Station wird mit einer Fahrrad-Episode eröffnet: Er betritt einen großen, zerfallenen Gebäudekomplex, eine Ruine, die mit ihren geborstenen Mauern den Bildern des Kurzfilms *Schatten* (BRD 1960b, Pohland) ähnelt. Wie in einem Soundscape begeht der Musiker diese stark zerstörten Räume und erschafft dabei Stein- und Blech-Klänge, die an die Ideen der *Musique concrète* erinnern.

6. Alltagsspuren

Zur Historiografie des westdeutschen Jazz bietet der hier beschriebene fiktionale Dokumentarfilm einen wertvollen Beitrag. Nach den Kurzfilmen der 1950er-Jahre erreichen nun biografisch gehaltene Beschreibungen von Alltagssituationen im Jazz »eine neue Attraktivität [...], die es [das Dokumentieren] für [das Format] Spielfilm besonders anziehend macht« (Fahle 2020, S. 92). Filme wie *Tobby* oder *Jazzbanditen*

weisen – im Gegensatz zu den früheren Kurzfilmen – eine interessante neue, soziale Perspektive auf, die in beiden Filmen aber unterschiedlich ausgestaltet ist. Waren in den gruppendynamischen Prozess der ›Band‹-Werdung die weiblichen ›Jazzbanditen‹ (als Fans) eingebunden, so herrscht bei *Tobby* eine strikte Trennung zwischen Künstler*innen und Publikum.

Neben den musikalischen Aktivitäten sind vier Episoden zu nennen, die über den Beziehungsmenschen *Tobby* ›Auskunft‹ geben. Dem eher verkümmerten familiären Blickwinkel als Einstieg in den Film folgen auf der Ebene der Fan-Kommunikation fünf (begeisterte) weibliche und männliche Stimmen, interviewt im Jazzclub Riverboat (*Tobby* bei 11:06–14:02 min), die den Sänger und Perkussionisten unverhohlen verehren: Hier werden sowohl seine instrumentalen Fertigkeiten bewundernd geschildert als auch intime Wünsche verhalten artikuliert – die eigene Sehnsucht nach einer Begegnung mit diesem besonderen Menschen. Gleichzeitig wird aber auch die ›Person *Tobby*‹ sehr wohl kritisch betrachtet, die Lebenswirklichkeit des Protagonisten kommentiert und dessen finanziell stark eingegengtes Leben als Tribut eines ›genialen‹ Jazzmusikers verstanden. Ein romantischer Künstlerbegriff prägt diese Rezeption und stützt den eingangs zitierten Monolog des Jazzmusikers.

Zwei weitere Episoden schildern die Kontaktversuche zu einer Besucherin des Jazzclubs: Der nächtlichen intimen Begegnung nach einem Auftritt (*Tobby* bei 23:25–34:36 min) steht die stumm gehaltene, eher auf körperliche Nähe bedachte Situation in einem überfüllten Westberliner Strandbad gegenüber (*Tobby* bei 43:03 min).

Das Fahrrad, Tobbys Fortbewegungsmittel, klemmt im Kofferraum des Automobils; die geräumige Wohnung erinnert an die Pohland'schen Werbefilme jener Jahre (siehe *Mannequins* [BRD 1961c, Pohland]). Dem offensichtlichen Wunsch der neuen weiblichen Bekanntschaft, ihn kennenzulernen, verweigert er sich; ihre Fragen nach seinen Kindern, der Familie oder der Scheidung beantwortet er spröde; das intime Gespräch fehlt, Langeweile macht sich breit.

»Die von Erica Carter (1997, S. 234 f.) skizzierte neue Generation konsumorientierter junger Frauen gegen Ende der 1950er Jahre zeichnet sich durch einen bemerkenswerten ›Eigensinn‹ aus, hier ist die Jazzperspektive ein signifikanter Einfluss« (Hoffmann 2023a, S. 11).

Stattdessen schreitet *Tobby* – über Musik dozierend – durch die Wohnung und beantwortet indirekt die latent im Raum stehende Frage seiner Schlagertournee-Teilnahme:

»Er [*Tobby*] will, dass seine Musik von wenigstens einigen Leuten verstanden wird, gefühlsmäßig verstanden wird. Das ist ihm wesentlich mehr wert als

2000,– Mark Gage an einem Abend. Verstehst Du das? Wesentlich mehr wert!«
(*Tobby* bei 31:56 min)

In diesem »Dialog« tritt hier die persönliche Unsicherheit des Musikers deutlich hervor. Die gezeigten Episoden betonen die Einsamkeit des Künstlers in jeglicher Beziehung; auch im persönlichen Beziehungsgeflecht des Musikerverbundes bieten sich wenige Anhaltspunkte oder Reibungen. Das dargestellte Frauenbild findet außerhalb musikalischer Prozesse oder Aktivitäten statt, und läuft, im Gegensatz zu den *Jazz-banditen*, auf eine strikte Trennung vom Publikum hinaus.

Alsmann beschreibt die Filmfigur als einen »zwischen den Szenen mäandernde[n] Künstler« (Alsmann, o. S.), der seinen improvisatorischen Anspruch nicht durch die Bevorzugung einzelner Jazz-, R&B- oder Blues-Stile betont. Seine Akzeptanz einer Vielzahl von populären Genres lässt *Tobby* in Widerspruch stehen zu einer Annahme Mrozeks:

»Während das intellektuelle Publikum nach Cool Jazz verlangte, wandte sich die junge shuffle-Szene in den deutschen Jazz-Bunkern und britischen Mod-Clubs schnelleren Rhythmen zu: R&B und Skiffle-Beat« (Mrozek 2019, S. 481).

Auch Ekkehard Jost (1994, S. 235) ordnet die Fan-Strukturen nach Stilistiken sowie nach sozialen und regionalen Vorlieben. Von alledem wird der improvisatorische Ansatz *Tobbys* nicht berührt. Denn dem Regisseur Pohland ist mit diesem fiktionalen Dokumentarfilm über eine reale Szenefigur der Kunstgriff gelungen, die Authentizität des Jazz zu vermitteln.

Die letzte Einstellung (*Tobby* bei 74:26 min) gibt dem Film einen versöhnlichen Ausklang: Nach der telefonischen Absage der Tournee sitzt *Tobby* mit seinen beiden Kindern am Küchentisch und vollführt mit ihnen rhythmische Übungen. Begeistert »betrommeln« die Jungs Tischkante und Frühstücksgeschirr; präzise werden die Breaks eingehalten, die das Spiel des Trios organisieren. Gerade dieser spontan wirkende Moment der Jam-Session taucht als tragendes, spielerisches Element in verschiedenen musikalischen Sequenzen des Films auf und vermittelt die Natürlichkeit von Improvisation. Das freie Spiel wird nicht durch Stilfestlegung reglementiert – vielmehr wird die Akzeptanz improvisatorischer Kunst, über den Jazz hinaus, gesellschaftlich eingefordert. So wirkt dieser isolierte, »mäandernde Künstler« stabilisierend innerhalb verschiedener Westberliner Jazzszenen, die zum Teil bereits den Schritt ins freie Spiel (Free Jazz) vollziehen. Soweit aber entfernt sich die Hauptfigur nicht aus jazzmusikalischen Konventionen. Sein musikalischer Alltag hingegen bleibt der Funktionsharmonik und dem ternären Swing treu.

7. Ausblick

Eine abschließende Einordnung der verschiedenen Formate, die in den 1950er- und 1960er-Jahren Jazz präsentieren, zeigt die unterschiedlichen Ausrichtungen in Film- und Fernseh-Produktionen: Mitte der 1950er-Jahre handeln einige wenige westdeutsche Kurzfilme definitorische und stilkritische Beschreibungen zum Jazz ab¹⁵, während in der darauf folgenden Dekade eher Fernseh-Sendereihen (in der öffentlich-rechtlichen ARD) Jazz mit kurzen Musikdarbietungen und Interviews vermitteln. Eine zeitliche Ausnahme bildet die 1955 von Joachim E. Berendt produzierte SWF-Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen*. Zeitgleich beginnen Berichte in Wochenschauen (Hoffmann 2023c; Lehnert 2022, S. 343 f), das Thema Jazz anhand einzelner, gesellschaftlich interessanter Persönlichkeiten darzustellen.¹⁶ Die mit *Tobby* und *Jazzbanditen* geschaffenen fiktionalen Dokumentarfilme lassen gegen Ende des Jahrzehnts den definitorischen Ansatz auslaufen, betonen den stärker kommunikativen Aspekt zwischen Improvisierendem/n und Publikum und verschieben dabei die Fragestellung in Richtung eines musikbiografischen Profils. Nur wenige Filmproduktionen dieser Dekade werden als Fernsehbeitrag ausgestrahlt. Natürlich wiederholen sich Inhalte und Präsentationsformen der Filme im Medium Fernsehen vor allem in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre. Für eine thematische Aufarbeitung des Jazz im neuen Medium ist daher eine quantitative Trennung der Quellenlage Film/Fernsehen sinnvoll. Neben dem SWF-Sendeformat adressieren die Sendereihen des Hessischen Rundfunks (*Jazz für junge Leute*, 1958–1966) oder des Norddeutschen Rundfunks (*Notizen aus der Jazz-Werkstatt*, 1961–1966) unterschiedliche Publika. Gemein ist ihnen der didaktische Impuls der Vermittlung und Präsentation ungewöhnlicher Klangfarben. Bereits vor diesen Sendereihen, die mit etwa vier Ausgaben pro Jahr in der ARD ausgestrahlt werden, müssen einige Fernseh-Produktionen und ihre Regisseure benannt werden; sie adaptieren die filmische Repräsentanz des Jazz und entwickeln sie für das Fernsehen weiter.

¹⁵ Siehe Anmerkung 4.

¹⁶ Siehe beispielsweise die kurzen Beiträge mit Bezug zu Louis Armstrong in folgenden Wochenschauen: *Welt im Bild: Düsseldorfer Flughafen*, 1952/16, 00:46 min; *Blick in die Welt: Düsseldorfer Flughafen*, 1952/43, 00:27 min; *Ufa-Wochenschau: Idole der Jugend*, 1958/113, 01:10 min; *Blick in die Welt: Onkel Satchmo's Lullaby*, 1959/34, 01:44 min; *Ufa-Wochenschau: Europa Tournee*, 1959/148, 01:13 min; *Ufa-Wochenschau: Jazz Szene Paris, Trad. vs. Modern: Harlem in Paris*, 1961/236, 01:09 min; *Ufa-Wochenschau: Afrika Tournee* 1962/260, 01:12 min; *Der Augenzeuge: Tournee DDR*, 1965/13, 01:48 min; *Der Augenzeuge: Konzert Ost-Berlin*, 1965/15, 03:26 min; *Blick in die Welt: Konzertmitschnitt Friedrichstadtpalast*, 1965/16, 01:45 min.

Eine äußerst präzise gestaltete visuelle Umsetzung einiger Big-Band-Arrangements schafft Regisseur Günther Hassert, eigentlich Spezialist für größere Fernsehshows, in *Das Orchester Kurt Edelhagen* (BRD 1957). Lange Kamerafahrten, die zeitlich exakt und synchron spielende Instrumentalgruppen abbilden, ein dezentrales, auf mehrere Teil-Bühnen verteiltes Sitz- und Raum-Konzept sowie eine überdimensionierte Beleuchtung des Klangkörpers entwerfen ein neues Leitbild bei der Visualisierung des Jazz. Auch Michael Leckebusch nutzt diese Stilmittel Anfang der 1960er-Jahre bei der Radio-Bremen-Produktion *Roland Kirk Quartet* (BRD 1963). Bodo Ulrich, Schöpfer der *Jazzbanditen*, bevorzugt einen eher expressionistischen Zugang: Seine Protagonisten werden durch Lichtinseln hervorgehoben wie später auch die Musiker*innen einzelner Instrumentalgruppen in diversen Orchester- und Band-Porträts. Diese produktionstechnisch aufwendigen Studioproduktionen erhalten im Live-Kontext u. a. durch die Verwendung elektronisch eingespielter Verfremdungen eine neuartige Illustration, wie im Fall des Konzertes des Globe Unity Orchestra (*Globe Unity*, BRD 1966), eines Free-Jazz-Ensembles in der Berliner Philharmonie (vgl. Hoffmann 2020a, S. 45 f). Die Überfülle des Fernsehmaterials der 1960er, vor allem die drei Sendereihen im Nachmittags- und Abendprogramm der ARD, sind aus medienhistorischer Sicht ein wichtiger Aspekt bei der Rezeption des westdeutschen Jazz, harren aber ihrer Systematisierung und Aufarbeitung.

In der Reihe filmischer Wertschätzungen gegenüber Glenn Miller, Benny Goodman, Charlie Parker u. v. a. nimmt das Biopic *Tobby* gewiss eine Sonderstellung ein, denn hier erinnert ein Filmdokument an einen weitgehend unbekannten Jazzmusiker. Nur zwei Tage (und Nächte) im Leben des Tobby lassen die musikalischen und politischen Umbrüche hautnah miterleben – und sei es mit dem Bongo-bewehrten Fahrrad auf den Straßen Westberlins.¹⁷

Abkürzungen

as	Altsaxophon
b-tb	Bassposaune
b	Bass
bar-sax	Baritonsaxophon
bgo	Bongo

¹⁷ Ich möchte Elisabeth Kappel, Götz Alsmann, Stefan Hentz, Karsten Mützelfeldt und Hans Jürgen Wulff für Ihre Hinweise und Einlassungen herzlich danken! Die Deutsche Kinemathek Berlin hat mir freundlicherweise eine restaurierte Fassung des Films zur Verfügung gestellt. Alle entsprechenden Angaben und Filmzitate beziehen sich auf diese Fassung.

bj	Banjo
cl	Klarinette
d	Schlagzeug
g	Gitarre
p	Klavier
perc	Perkussion
sax	Saxophon
tb	Posaune
tenor-hrn	Tenorhorn
tp	Trompete
ts	Tenorsaxophon
vib	Vibraphon
voc	Gesang

Quellen

Wortsprachliche Quellen

- Alsmann, Götz: Ein paar Gedanken zum Film »Tobby«. Kommentar zu Hansjürgen Pohlands Film (BRD 1961), E-Mail an den Autor, 20.7.2022.
- Berendt, Joachim Ernst: Ansage in der Sendung »Noon in Tunisia, Part 01« aus der SWF-Sendereihe »Jazz – Gehört und Gesehen«, Kürzel JGG 59a, Sendedatum 1.2.1970.
- Carter, Erica: *How German Is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman*, Michigan 1997.
- Dreckmann, Kathrin; Heinze, Carsten; Hoffmann, Dagmar; Matejovski, Dirk (Hg.): *Jugend, Musik und Film*, Berlin 2022.
- Fahle, Oliver: *Theorien des Dokumentarfilms. Zur Einführung*, Hamburg 2020.
- Fark, Reinhard: *Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*, Berlin 1971.
- Fischer, Michael; Wulff, Hans J. (Hg.): *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit*, Münster 2019.
- Fleischhammer, Ekkehart: Covertext zu Toby Fichelscher (2013, rec. 1960/57), 6 S.
- Heldt, Guido: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Step Across the Border und die Konstruktion des romantischen Künstlers*, in: Strank, Willem; Tieber, Claus (Hg.): *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines internationalen Phänomens* (Filmwissenschaft Bd. 16), Wien/Münster 2014, S. 193–210.
- Hochhäusler, Christian: *Jazz Filmen, Film Jazzen* [Besprechung »Tobby«. BR Deutschland 1961, Spielfilm]. URL: <https://www.filmportal.de/node/46665/material/1459887> [Datum des Zugriffs: 12.3.2023].
- Hoffmann, Bernd (2023a): »Jazzbanditen« oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung, in: Niedermüller, Peter; Drees Ste-

- fan (Hg.): Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 17 [im Druck; überarbeitete Fassung von Hoffmann (2021)].
- Hoffmann, Bernd (2023b): Amateurs With Day-Jobs. The Shifting Portrayal of West German Jazz Musicians in the TV series *Jazz – Gehört und Gesehen* [Jazz – heard and seen], in: Jost, Christofer (Hg.): *Beyond Style and Genre. Aesthetic Concepts in Popular Culture*, Münster/New York 2023, S. 15–25 [im Druck].
- Hoffmann, Bernd (2023c): Louis Armstrong in Europa, Begegnungen in deutschen Wochen-schauen der 1950/60er-Jahre [Vortrag bei der 42. RadioJazzResearch-Tagung in Graz], in: *Jazz Research News* 60 2023 [im Druck].
- Hoffmann, Bernd (2021): »Jazzbanditen« oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung, in: *Jazz Research News* 58 2021, S. 2662–2688.
- Hoffmann, Bernd (2020a): Rhythmen der Zeit – Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik (Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete H. 5). URL: <https://bernd-hoffmann.de/publikationen/beitraege-zur-filmwissenschaft-heft-5-2020> [Datum des Zugriffs: 12.3.2023].
- Hoffmann, Bernd (2020b): Compilation/Liner Notes zu: Kurt Edelhagen & His Orchestra: 100. The Unreleased WDR Jazz Recordings, 1957–1974, 3 CDs, Jazzline D 77091, 2020.
- Hoffmann, Bernd (2019): Abfallprodukte des Jazzidioms. Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik, in: Fischer, Michael; Wulff, Hans J. (Hg.): *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit*, Münster 2019, S. 137–152.
- Hoffmann, Bernd (2008): »Spiegel unserer unruhigen Zeit«: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952), in: Kerschbaumer, Franz; Krieger, Franz (Hg.): *Aktuelle Tendenzen im Jazz. Lectures of the 8th Jazz Musicological Symposium (Jazzforschung/Jazz Research Bd. 40)*, Graz 2008, S. 175–239.
- Hoffmann, Bernd (2002): Liebe, Jazz und Übermut – Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre, in: Phleps, Thomas (Hg.): *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute (Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 29/30)*, Karben 2002, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (1994): Blues, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Sachteil Bd.1, A–Bog)*, Kassel ²1994, Sp. 1600–1635.
- Hurley, Andrew W.: Hansjürgen Pohland's *Tobby* (1961/62): Jazz, cinéma-vérité and the Beginnings of Young German Cinema, in: *Studies in European Cinema* 7 2010, Nr. 3, S. 193–207.
- Jahn, Konstantin: *Hipster, Gangster, Femmes Fatales: Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz*, München 2016.
- Jost, Christofer (Hg.): *Beyond Style and Genre. Aesthetic Concepts in Popular Culture*, Münster/New York 2023, S. 15–25 [in Druck].
- Jost, Ekkehard: Über das Europäische im europäischen Jazz, in: Knauer, Wolfram (Hg.): *Jazz in Europa (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3)*, Hofheim 1994, S. 233–249.
- Kerschbaumer, Franz; Krieger, Franz (Hg.): *Aktuelle Tendenzen im Jazz. Lectures of the 8th Jazz Musicological Symposium (Jazzforschung/Jazz Research Bd. 40)*, Graz 2008.
- Knauer, Wolfram (Hg.): *Jazz in Europa (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3)*, Hofheim 1994.

- Lehnert, Sigrun: Jazz oder Rock 'n' Roll: Musik und Jugend in der Kino-Wochenschau (Ost-West) 1950–1965, in: Dreckmann, Kathrin; Heinze, Carsten; Hoffmann, Dagmar; Matejovski, Dirk (Hg.): *Jugend, Musik und Film*, Berlin 2022, S. 343–363.
- Lippmann, Horst: *Deutsche Jazz Föderation: Programmheft 5. Deutsches Jazz-Festival 1957*, veranstaltet von Deutsche Jazz Föderation und Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main, Offenbach 1957.
- Mrozek, Bodo: *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Bd. 2237), Berlin 2019.
- Nass, Karl-Heinz: Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt, in: *Jazz Podium* 8 1959, Nr. 4, S. 87–90.
- N. N. [Dieter Zimmerle] (1961): Jazz Podium Kritiker Poll. Repräsentanten der Jazzszene. Zusammengefasstes Resultat der Kritikerumfrage. [1.] International [2.] Deutschland, in: *Internationales Jazzpodium* 10 1961, H. 1, S. 6–7.
- N. N.: Deutscher Kritiker Poll, in: *Internationales Jazzpodium* 7 1958, H. 10, S. 209–211.
- N. N.: Berlin-Jazz stellt vor: Tobias Fichelscher, in: *Berlin-Jazz. Mitteilungsblatt Jazz Club Berlin [West]*, Dezember/Januar 1957/58, S. 6.
- N. N.: Deutscher Jazz-Poll 1956/57, in: *Jazz Echo* (Beilage zu *Gondel* H. 94), 1.1.1957, S. 41–44.
- N. N.: Jazzfreunde urteilen im Podium-Poll [2 Teile], in: *Internationales Jazzpodium* 5 1956, Teil 1: H. 1, S. 5–6; Teil 2: H. 2, S. 5.
- N. N.: Kritiker-Jazz-Poll der Deutschen Jazz-Föderation. Hot-Clubs/Kritiker, in: *Internationales Jazzpodium* 4 1955, H. 1, S. 14–15.
- N. N.: Deutscher Jazz-Poll 1954/55, in: *Jazz Echo* (Beilage zu *Gondel*, H. N. N.), 1955, S. 41–44 (zitiert nach Rauhut, S. 88).
- N. N.: Baisse in Bebop. Montagabend gestrichen [Rundfunk], in: *Der Spiegel* 1948/49, 4.12.1948, S. 25–26. URL: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/44419971> [Datum des Zugriffs: 14.3.2023].
- Phleps, Thomas (Hg.): *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute* (Beiträge zur Populärmusikforschung Bd. 29/30), Karben 2002.
- Pillai, Nicolas: *Jazz as Visual Language. Film, Television and the Dissonant Image*, London/New York 2017.
- Rauhut, Michael: *Ein Klang – Zwei Welten: Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016.
- Ritter, Rüdiger; Brodacki, Krystian; Knauer, Wolfram: Sopot 1957: Wie Frankfurter Jazzmusiker das Publikum beim II. Jazzfestival in Sopot begeisterten und zugleich den Beginn des Kulturaustausches zwischen Polen und Deutschland anstießen, in: *JAZZspects*, Ausgabe 1 Juli 2017, S. 8–96.
- Schulz-Köhn, Dietrich: Appell an die Toleranz. Sendung: Jazz-Almanach, NWDR Köln, 12.2.1949, So. 01:00–02:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms., S. 1, Sendedokument 39.
- Schulz-Köhn, Dietrich: Roter Faden. Leserbrief, in: *Der Spiegel* 1948/51, 17.12.1948. URL: <https://www.spiegel.de/politik/roter-faden-a-755d850d-0002-0001-0000-000044420997> [Datum des Zugriffs: 14.3.2023].
- Strank, Willem; Tieber, Claus (Hg.): *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines internationalen Phänomens* (Filmwissenschaft Bd. 16), Wien/Münster 2014.

- Tieber, Claus: Improvisation/improvisieren. Anmerkungen zu einem missverständlichen Begriff und seiner Bedeutung in der filmischen Repräsentation von Jazz, in: Strank, Willem; Tieber, Claus (Hg.): Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens (Filmwissenschaft Bd. 16), Wien/Münster 2014, S. 27–38.
- Uthoff, Jens: Döpdidu in Nahaufnahme. Wiederentdeckung empfohlen: Hansjürgen Pohlands Jazzer-Porträt »Tobby« von 1961, in: TAZ, Nr. 11768 (29.10.2018), S. 24. URL: <https://taz.de/Doepdidu-in-Nahaufnahme/!5543566/> [Datum des Zugriffs: 14.3.2023].
- Wulff, Hans Jürgen (2022a): Diegetischer Ton, in: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:diegetischerton-1435> [Datum des Zugriffs: 12.3.2023].
- Wulff, Hans Jürgen (2022b): Gesprächskommentare zu Hansjürgen Pohlands Tobby (1961), 22.9.2022.
- Wulff, Hans Jürgen (2011): Jazz zwischen Unterhaltung und Kunst. Eine Tagung zu den Beziehungen von Jazz und Film [Bericht zur Tagung »Jazz im Film«, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 30.9.–1.10.2011]. URL: www.derwulff.de/9-53 [Datum des Zugriffs: 12.3.2023].
- Zylka, Jenni: Legende vom unheiligen Trinker. Jazz-Dokumentation. Immer schön Underground bleiben: An diesem Samstag läuft im Arsenal-Kino Hans-Jürgen Pohlands großartige Berliner Jazz-Dokumentation »Tobby«, in: Tagesspiegel Online, 18.5.2012. URL: www.tagesspiegel.de/kultur/legende-vom-unheiligen-trinker-2137204.html [Datum des Zugriffs: 26.04.2023].

Diskografie (chronologisch)

- Spree City Stompers/Toby Fichelscher (1955): St. James Infirmary, auf: 3. Deutsches Jazz Festival 1955, Brunswick 10020–10025 EPB. Aufnahme: 28.5.1955. Besetzung: Hans-Werner Schneider (tb), Werner Geisler (tp), Poldi Klein (cl), Eckhard Schmidt (p), Wolfgang Laade (b), Thomas Keck (d), Toby Fichelscher (voc). Wiederveröffentlichung: Bear Family BCD 15430-2 [847679-2], LC 5197.
- Toby Fichelscher and his Combo (1956a): Boogie Woogie Man [K: Rafi Lüderitz], auf: Blues 'n' Boogie, Brunswick EP 10661 EPB, 1956. Blueblowing Jazz Live. Aufnahme: 20.5.1956, Frankfurt/Main. Besetzung: Rafi Lüderitz (p), Toby Fichelscher (voc u. blueblowing), Karl Sanner (d), Harry Schell (b), www.discogs.com/de/artist/309303-Toby-Fichelscher.
- Toby Fichelscher und Macky Kasper mit seiner Rock and Roll-Band (1956b): Tutti Frutti [K: Little Richard]. Rock and Roll, Bertelsmann Schallplattenring 35221.
- Toby Fichelscher (1961a): Basin Street Blues, Amiga EP 550123/Jazz DDR 1961, www.discogs.com/de/artist/375198-Toby-Fichelscher-Blues-Combo.
- Toby Fichelscher mit Gustav Brom's Dixielandband (1961b): When the Saints Go Marchin' In, Amiga EP 550123/Jazz DDR 1961, www.discogs.com/de/artist/375198-Toby-Fichelscher-Blues-Combo.
- Toby Fichelscher mit seiner Combo (1961c): Blues on Amiga, Amiga EP 550123/Jazz DDR 1961, www.discogs.com/de/artist/375198-Toby-Fichelscher-Blues-Combo.
- Toby Fichelscher mit Rhythmusgruppe (1961d): On Chano's Track. Amiga EP 550123/Jazz DDR 1961, www.discogs.com/de/artist/375198-Toby-Fichelscher-Blues-Combo.
- Toby Fichelscher (2013, rec. 1960/57): Busting the Bongos. Aufnahme: 1960/1957. Covertext: Ekkehart Fleischhammer, 6 S. Sonorama Records, Berlin 2013, Sonorama C-78, LC 13415.

Filme (nach Produktionsjahren geordnet)

Jazz – Gestern und Heute (BRD 1953, Durban/Berendt): Regie: Horst Durban und Joachim Ernst Berendt. Mit den Two Beat Stompers und Hans Koller New Jazz Stars. Kurzfilm, s/w.

Jazz Dance (USA 1954, Tilton): Regie und Buch: Roger Tilton; Kamera: Richard Leacock, Robert Campbell. Kurzfilm, s/w.

Jazz – Rhythmus der Zeit (BRD 1956, Thiess): Regie: Georg Thiess; Musik: George Maycock und seine Chic-Combo. Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff. Kurzfilm, s/w.

Präludium in Jazz (BRD 1957, Schiller/von Bonin): Regie: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin; Idee und musikalische Beratung: Joachim Ernst Berendt; Bild: Gerd von Bonin; Musik: Wolfgang Lauth und Wolfgang Lauth Quartett/Septett; Gestaltung: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin. Mit Unterstützung von Teldec (Decca) »Telefunken-Decca-Schallplatten«. Kurzfilm, s/w.

Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club (BRD 1958, Ulrich): Regie: Bodo Ulrich; Titel des Drehbuches: Basin Street Club; Drehbuch: 1958; Drehjahr: 1958. Länge: 88 min. Bodo Ulrich Filmproduktion, Düsseldorf. Uraufführung: 14.4.1959, Düsseldorf (Wintergarten); weitere Aufführungen: 8. Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche 1959, Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1959. Nachweis: Filmmuseum Düsseldorf. Deutscher Jugendfilmpreis 1959, Prädikat: besonders wertvoll. Abendfüllender Dokumentarfilm, Prüfnummer: 5135.

Schatten (BRD 1960b, Pohland): Regie: Hansjürgen Pohland; Drehbuch: Leon G. Friedrich; Drehjahr: 1960; Schnitt: Christa Pohland; Musik: Manfred Burzlaff Septett; Produktion: Pohland Film. Länge: 09:22 min. Ausgezeichnet mit dem Berliner Kunstpreis.

Tobby (BRD 1961a, Pohland): Regie: Hansjürgen Pohland; Drehjahr: 1961; Musik: Manfred Burzlaff. Länge: 81 min. Modern Art Film, Berlin. Uraufführung: 20.10.1961, Kinostart: 27.11.1962, Berlin. Spielfilm, s/w, und Eastmancolor, Spielfilm. Eine restaurierte Fassung wurde von der »Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen« zur Verfügung gestellt.

Fashion Trip (BRD 1961b, Pohland): [Werbung für Max Knaak] Regie: Hansjürgen Pohland, Länge: 02:23 min. Bestand Deutsche Kinemathek Berlin, <https://youtu.be/-jBlyqcw9A8> (Zugriff: 12.3.2023). Musik: siehe Toby Fichelscher (2013, rec 1960/57), Track 11 (02:09 min). Besetzung: Toby Fichelscher (bgo, perc, voc), Manfred Burzlaff (vib), Lothar Behr (tenor-hrn), Herbert Putzler (b), Joseph Janik (g), Joe Nay (d).

Mannequins (BRD 1961c, Pohland): Regie: Hansjürgen Pohland; Musik: Tobias Fichelscher. Länge: 02:00 min. Retrospektive Pohland. Pohlandfilm: Beobachtungen, Reklame. Zeughauskino, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 17.12.2014.

Katz und Maus (BRD 1967, Pohland): Drehbuch u. Regie: Hansjürgen Pohland; Musik: Attila Zoller; Länge: 87:00 min. Produktion: Hansjürgen Pohland.

Fernseh-Sendungen (nach Produktionsjahren geordnet)

Jazz – Gehört und Gesehen (BRD 1955–1962, diverse Regisseure): SWF-Sendereihe. Konzeption: Joachim Ernst Berendt. Folgende Sendedaten liegen für den untersuchten Zeitraum vor: Folge 1: 11.5.1955, Folge 2: 16.3.1955, Folge 3: 6.12.1955, Folge 4: 21.6.1956, Folge 5: 16.11.1956, Folge 6: 18.1.1957, Folge 7: 1.6.1957, Folge 8: 9.8.1957, Folge 9: 25.10.1957, Folge 10: 11.2.1958, Folge 11: 10.11.1958, Folge 12: 13.12.1958, Folge 13: 2.3.1959, Folge 14:

- 30.10.1959, Folge 15: 8.1.1960, Folge 16: 30.4.1960, Folge 17: 12.9.1960, Folge 18: 5.12.1960, Folge 19: 9.1.1961, Folge 20: 17.4.1961, Folge 21: 15.5.1961, Folge 22: 18.9.1961, Folge 23: 9.10.1961, Folge 24: 30.8.1961, Folge 25: 1.12.1961, Folge 26: 27.6.1962, Folge 27: 15.8.1962, Folge 28: n. a., Folge 29: 26.10.1962, Folge 30: 11.12.1962.
- Jazz – Gehört und Gesehen* (BRD 1955–1962, diverse Regisseure): SWF-Sendereihe, Folge 8: 9.8.1957, 16.30 Uhr, ARD. Konzeption: Joachim Ernst Berendt. Länge: 45:48 min. 20. Funk- und Fernsehausstellung 1957 Frankfurt am Main [in Zusammenhang mit dem »5. Deutschen Jazz-Festival 1957« (5.–10.6.1957)]. Moderation: Joachim Ernst Berendt. Musik in der Sendung: Spree City Stompers mit Fichelscher (voc), Deutsche All Stars, Perkussionstrio Donaldo/Keck/Fichelscher. Die Sendung liegt nicht vollständig vor.
- Das Orchester Kurt Edelhagen: Das ist mein Steckenpferd* (BRD 1957, Hassert): Regie: Günther Hassert. Erstsendedatum: 13.6.1957, ARD. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0000501. Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posaunen: Helmut Hauk (b-tb), Christians Kellens, Ken Wray, Manfred Gätjens; Saxofone: Kurt »Bubi« Aderhold (2. ts), Jean-Louis Chautemps (1. ts), Derek Humble (1. as), Franz von Klenck (2. as), Eddie Busnello (bar-sax); Rhythmusgruppe: Francis Coppie-ters (p), Johnny Fischer (b), Stuff Combe (d). Fragmente, Kurzfilm, s/w.
- Jazz für junge Leute* (BRD 1958–1966, diverse Redakteure): HR-FS-Sendereihe in der ARD, moderiert von Olaf Hudtwalker. Vermutliche Sendetermine: Folge 1: 14.1.1960, Folge 2: 12.7.1960, Folge 3: 11.8.1960, Folge 4: 7.2.1961, Folge 5: 28.4.1961, Folge 6: 19.9.1961, Folge 7: 17.11.1961, Folge 8: 23.1.1962, Folge 9: 13.3.1962, Folge 10: 16.5.1962, Folge 11: 10.8.1962, Folge 12: 14.9.1962, Folge 13: 7.11.1962, Folge 14: 19.12.1962, Folge 15: 4.1.1963, Folge 16: 20.3.1963, Folge 17: 19.4.1963, Folge 18: 28.6.1963, Folge 19: 11.9.1963, Folge 20: 29.11.1963, Folge 21: 7.2.1964, Folge 22: 8.7.1964, Folge 23: 16.9.1964, Folge 24: 2.10.1964, Folge 25: 24.2.1965, Folge 26: 24.3.1965, Folge 27: 27.11.1965, Folge 28: 4.5.1966, Folge 29: 10.9.1966.
- Jazzbanditen – Die Story vom Basin Street Club* (BRD 1958, Ulrich): Titel des Drehbuches: Basin Street Club. Drehbuch: 1958. Drehjahr: 1958. Länge: 88 min. Bodo Ulrich Filmproduktion, Düsseldorf. ARD-Sendung, Fernsehen (WDR-Beitrag) 14.6.1963, 17:00–18:05 Uhr. Nachweis: Filmmuseum Düsseldorf. Deutscher Jugendfilmpreis 1959, Prädikat: besonders wertvoll. Abendfüllender Dokumentarfilm, Prüfnummer: 5135.
- Roland Kirk Quartet* (BRD 1963, Leckebusch): Regie: Michael Leckebusch. Produktionstage: TV-Studio 15./16.11.1963 Radio Bremen. 2 Filme à ca. 25 min, s/w. Fernsehen, ARD, Erstsendedatum: 30.9.1964/11.1.1965. Besetzung: Roland Kirk (sax), George Gruntz (p), Guy Pedersen (b), Daniel Humair (d).
- Globe Unity* (BRD 1966): Konzert des [Alexander] von Schlippenbach-Ensembles. Sendedatum: 27.01.1967 in der TV-Serie »Proszenium«, Reihe: Berliner Jazztage 1966. Länge: 69:08 min. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0161806. Diese WDR-Archivnummer ist eine Übernahme des ZDF (Produktionsnummer 860300) für das 3. Programm des Eigenprogramm WDR (Regionales Angebot der Landesrundfunkanstalten).
- Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen. Eine musikalische Biographie* (BRD 1967, Schmidt-Joos/Ulrich): Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 57:02 min. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0161003. Es spielen die Edelhagen-All-Stars.

Sara Hubrich

Begeistert und gemeinsam offene Fragen stellen. Leonard Bernsteins *Konzerte für junge Leute* als Inspiration

»Was bedeutet Musik?«¹ – Leonard Bernstein hat in seinen *Konzerten für junge Leute* mit dem New York Philharmonic Orchestra von 1958 bis 1972 ein großes Publikum begeistert. Die Konzerte fanden so viel Anklang, dass die 53 entstandenen Programme schließlich im amerikanischen Fernsehen zur besten Sendezeit am Samstagabend gezeigt, in Buchform herausgegeben und in über 40 Sprachen übersetzt wurden. Das erste dieser Konzerte wurde bereits gespielt, als Bernstein erst zwei Wochen seine Arbeit als Chefdirigent des Orchesters aufgenommen hatte. Die Themen reichten von Grundfragen in der Musik, wie z. B. »Was ist eine Melodie?« oder »Was ist symphonische Musik?« bis hin zu Schwerpunkten auf bestimmten Komponisten oder Stilistiken: *Charles Ives: American Pioneer*, *A toast to Vienna in ¾ time* oder *Bach transmogrified*.² Später beschrieb er diese Konzertsreihe als »among my favorite, most highly prized activities of my life.«³ Bernstein hat es darin verstanden, auf eine äußerst gelungene Weise unzählige Werke mit live gespielten musikalischen Beispielen zu veranschaulichen und zentrale Fragen auf vielen Ebenen und doch stets auf Augenhöhe zu verhandeln. Dafür wurde er von vielen Seiten für »Lifelong devotion to the Transformative Power and the Joy of Music«⁴ gelobt. Viele Musiker*innen haben sich von seiner Arbeit inspirieren lassen. Leonard Bernstein wirkt auch in der Ästhetischen Bildung und Musikvermittlung nach – eine Spurensuche mit leichter Beute.

¹ Bernstein, Leonard: Musik für junge Leute. Die Welt der Musik in neun Kapiteln, München 1985, S. 52 ff.

² transmogrified: auf eine amüsierende oder groteske Art und Weise verändert.

³ Bernstein, Leonard. URL: <http://leonardbernstein.com> [Datum des Zugriffs: 18.03.2023].

⁴ Bernstein, ebd.

Was zeichnete Bernsteins *Konzerte für junge Leute* aus?

Einer der prägnantesten Aspekte für den Erfolg der *The Young People's Concerts*, wie sie auf Englisch heißen, ist sicher darin begründet, dass Leonard Bernstein seine Zuhörer*innen direkt ansprach und von Beginn an eine Gemeinschaft aus Spielenden und Zuhörenden herstellte. Im englischen Original weist auch der Titel darauf hin, der sich wörtlich eher als »Konzert der jungen Leute« wiedergeben lässt. So wählte Bernstein in seinen Betrachtungen meist das Zusammenhalt stiftende »Wir« und fand zu einem anschaulichen Stil, der offenbar mühelos musikalische, stilistische und philosophische, ja menschliche Fragen miteinander verband. So stellte er in dem Programm *Was bedeutet Musik?* deutlich dar, dass Musik nichts anderes meint, als sich selbst und das, was sie mit ihren eigenen Mitteln über sich aussagen kann:

»You see, no matter how many times people tell you stories about what music means, forget them. Stories are not what the music means at all. Music is never about anything. Music just is. Music is notes, beautiful notes and sounds put together in such a way that we get pleasure out of listening to them, and that's all there is to it.«⁵

Doch ebenso geschickt verstand er es, anschauliche Gedankengänge zu eröffnen, die den Blick auf philosophische Fragen freigeben, die in der Musik berührt werden können. Seine Auswahl an Metaphern ließ viel Spielraum, an den Menschen verschiedener Kulturen, verschiedenen Alters oder Bildungsgrades anknüpfen konnten. Dies zeigt sich in der folgenden längeren Passage über Charles Ives' *Unanswered Question*:

»Ives is now dealing with the greatest mysteries of life, asking the age-old question: why do we exist? Ives assigns this question to a solo trumpet who intones it six separate times. And each time there comes an answer, or an attempt at an answer, from a group of woodwinds. The first answer is very indefinite and slow; the second is faster, the third even faster, and the sixth so fast it comes out like wild gibberish. These woodwinds, according to Ives, represent human answers, growing increasingly impatient and desperate, until they lose their meaning entirely. And all this time, right from the beginning, the strings have been playing their own music, infinitely soft and slow and sustained, never changing, never growing louder or faster, never being affected by that strange question-and-answer dialogue of the trumpet and the woodwinds. It is as though the strings

⁵ Bernstein, Leonard: What Does Music Mean, Original CBS Television Network Broadcast 18. Januar 1958.

were the great galaxy of stars, which keeps slowly, imperceptibly circling about over our heads, as we ask questions and try to give answers; and however hard we try, whatever answers are given, the stars keep circling, unchanging and unconcerned. And then finally the trumpet asks his question for the seventh time, and this time there is no answer at all; only the silent slow-motion of the universe.«⁶

Von dieser Komplizenschaft, also einer Art musikalischen Gemeinschaft, die Leonard Bernstein über den Bühnenrand im emphatischen ›Wir‹ und in plausiblen philosophischen Überlegungen mit allen jeweils Zuhörenden stiftete, berichten auch Musiker*innen des Orchestre Lamoreux, das Leonard Bernstein mehrfach selbst dirigiert hat und das den Bernstein-Schüler Yutaka Sado später zu ihrem Chefdirigenten wählte und jahrelang bestätigte. Über die Zusammenarbeit zwischen Bernstein und Yutaka Sado berichtet die Geigerin Maria Ciszewska sehr prägnant:

»Seine Energie, mit der er uns begegnete, war wie ein Strahl, fast körperlich spürbar und in seinem Tun schien stets der ganze Körper beteiligt. Er zeichnete sich durch eine atemberaubende Präsenz aus, die sich offenbar mit großer Leichtigkeit und einer inneren Entspanntheit einstellte, als gäbe es nichts, das den gemeinsamen musikalischen Ausdruck aufhalten könnte. Es entstand eine allgegenwärtige Offenheit für Kommunikation, stets begleitet von einer ansteckenden unstillbaren Begeisterung und Euphorie für die Musik, die uns alle ergriff. Ein starker Eindruck mit einem ungehinderten Ausdruck, der eine Gemeinschaft, ja Komplizenschaft schaffte, die auch von non-verbaler Kommunikation und intensivem Augenkontakt getragen war. In dieser Gemeinschaft waren wir alle als Menschen ›Experten‹, für das, was hier geschieht und haben dies unmissverständlich gespürt. So waren wir in der Lage und mehr als bereit dazu, unser Bestes zu geben.«⁷

Dieses Verhalten Bernsteins hat offenbar intensive Glücksgefühle hervorgerufen und verfestigt. Setzt man Glücksgefühle mit »langfristigem, subjektiv empfundenen Wohlergehen«⁸ gleich, dann könnte man die von Edward Deci und Richard Ry-

⁶ Bernstein, Leonard: Charles Ives: American Pioneer, Original CBS Television Network Broadcast 23. Februar 1967.

⁷ Maria Ciszewska ist seit 2003 Geigerin im Orchestre Lamoreux. Gesprächszitat vom 7. Februar 2023.

⁸ Stevens, Fiona: Why pay the piper. Free-lance Historically Informed Performers, motivation and non-economic value in Germany, 2011–2014, University of Southampton 2017, S. 25.

an 1985 formulierte Selbstbestimmungstheorie zur Erklärung heranziehen.⁹ Dieser Theorie zufolge bedarf es einer zuverlässigen Sättigung der intrinsischen Bedürfnisse, nämlich Erfahrungen von Autonomie, Kompetenz und sozialer Zugehörigkeit, um Glück zu empfinden. Angenommen, die Charakterisierung Ciszewskas träfe auf beide gleichermaßen zu, so gelang es Yutaka Sado und seinem Vorbild Leonard Bernstein, ein fortdauerndes Gefühl sozialer Zugehörigkeit beim gemeinsamen Musikmachen und -erleben zu etablieren. Darüber hinaus wurden sehr wahrscheinlich Autonomieerfahrungen in einem Klima offener, intensiver und auch nonverbaler Kommunikation erlebt. Erfahrungen von Kompetenz entstanden vermutlich aus dem technischen Können, das zu Begeisterung und Euphorie beitrug, aber auch in der gemeinsamen Betrachtung und dem gleichzeitigen Erleben des musikalischen Gegenstands, in dem sich alle Beteiligten als Experten empfanden. Eine weitere Perspektive eröffnet die Wahrnehmung von Körperlichkeit, die von bemerkenswerter Intensität gewesen sein muss und sich u. a. in der Präsenz und Gestik gezeigt hat. Folgt man der Argumentation Thomas Csordas' These »Culture is grounded in the human body«¹⁰, dann ist davon auszugehen, dass durch körperlichen Ausdruck und dessen Wahrnehmung, Zugänge zu kulturellem Verstehen und Handeln und die Kapazität, kreativ damit umzugehen, beflügelt wurden und werden. So erklärt sich womöglich auch die Fülle von fast 60 Programmen, die Leonard Bernstein in seinen *Young People's Concerts* zu entfalten vermochte und von denen wir wissen, dass er die meisten Skripte eigenständig verfasste. Es liegt zudem nahe, nicht nur die Verankerung von Kulturen auch im Körperlichen zu vermuten, sondern letztlich auch den Ursprung der Kreativität von Musikschaffenden und -ausübenden. Eric Clarke formuliert es wie folgt:

»Creativity in performance takes place at the interface between socially constructed musical materials and performance practices, the possibilities and constraints of the human bodies and instruments with which they interact, and the perceptual, motor, and cognitive skills of individual performers.«¹¹

Wenn der bewusste Umgang mit der Körperlichkeit ein Merkmal des musikalischen Denkens und Handelns von Bernstein und Sado war, kann man davon ausgehen, dass er zu der enormen Überzeugungskraft beigetragen hat, die von Sados und Bernsteins

⁹ Deci, Edward L.; Ryan, Richard M.: *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior* Plenum Press, New York 1985.

¹⁰ Csordas, Thomas: *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge 1994., S. 6.

¹¹ Clarke, Eric: *Creativity in Performance*, in: David Hargreaves (Hg.): *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, Oxford 2012, S. 27

Handeln ausging. Auch Clarke argumentiert in diese Richtung: »The choreography of a performers' movements represents a potentially powerful and persuasive way to communicate with an audience.«¹²

Die Gestik und die Ausdrucksbewegungen sind aber nicht nur als Artikulation der agierenden Musiker*innen zu sehen, sondern auch als Schaffenspotenziale, welche sowohl eigene gestalterische Ansätze als auch Überlegungen zur Entstehung und Weiterentwicklung von Kulturen als »doing, creating and reflecting culture« spätestens seit dem Cultural Turn widerspiegeln können.¹³

Potenzial für Verzauberung

Die Bedeutung der Akzentuierung des Körperlichen für den außergewöhnlich großen Erfolg von Bernsteins Schaffen lässt sich noch tiefer auf die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung aller Mitwirkenden, Spielenden wie Hörenden fokussieren. Im Unterschied zu anderen Künsten ist Musik als sinnliche Ausdrucksform für uns Menschen in besonderer Weise bedeutsam: Die menschliche Lebensweise ist nach Plessner durch ein dreifaches Verhältnis gekennzeichnet, das er als exzentrische Positionalität bezeichnet hat: Körper haben, Leib sein, Distanz, kognitiv und emotional, realisieren zu können. Menschliches Verhalten jedweder Art, selbstverständlich auch musikalisches, unterliegt diesen Bedingungen.¹⁴ Diese Bedingungen sind in den performativ-klingenden Künsten in besonderer Weise wirksam und generieren ein vielfaches Potenzial für Verzauberung, Transformation, Aktivierung und Erfahrungen von Selbstbestimmung bei Praktizierenden wie Zuhörenden.¹⁵ Das bedeutet, dass wir Musik wahrnehmen, produzieren und zugleich betrachten können. Es ist davon auszugehen, dass diese dreifache Positionierung die Interpretation von Musik maßgeblich mitbestimmt und dass zu der Interpretation sowohl die Realisation der Musik selbst als auch die Sicht und die Reaktionen auf die Musik und auf den Kontext, in dem sie geteilt wird, gehören. In seinen *Konzerten für junge Leute* vermochte es Leonard Bernstein, ob bewusst oder unbewusst, über seinen körperlichen Ausdruck hinaus Perspektiven als Performer und Beobachter gleichzeitig zu öffnen. An dem eingangs zitierten Programm *Charles Ives: American Pioneer* wurde bereits gezeigt, wie Bernstein es verstand, mit seinen Zuhörer*innen tief in den

¹² Clarke 2012, S. 25.

¹³ Meyer, Torsten; Hedinger, Joachim: *What's next?* Berlin 2013, S. 9.

¹⁴ Plessner, Helmut: *Die Anthropologie der Sinne*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften III. Anthropologie der Sinne*. Frankfurt 1980, S. 316–393.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London 2008, S. 181.

Schaffensprozess einzutauchen; so tief, als sei man auch als Interpret*in an diesem Schaffen beteiligt. Diese aktive Haltung in der Interpretation fordert auch Vinko Globokar in seiner Argumentation für die Aufweichung der traditionellen kreativen Hierarchie von Komposition, dann Dirigat und dann erst Ausführende im Sinne der Haltung eines »kreativen Interpreten«.¹⁶ Auch aus dieser Perspektive gesehen mag die Arbeitsweise von Bernstein und Sado Energien freigesetzt und die Zuhörerschaft zutiefst beeindruckt und persönlich angesprochen haben.

Konzertformat als Interpretation

Man könnte auch argumentieren, dass Bernstein sich mit den *Young People's Concerts* ein eigenes für ihn stimmiges, erweitertes künstlerisches, interpretatorisches Gefäß geschaffen hat, das in seiner Strahlkraft seinen sonstigen Konzerten kaum nachstand und Eigenschaften einer kreativen Verkörperung aufweist.¹⁷ Unterschiedliche Auffassungen von Interpretation lassen diesen Spielraum bzw. diese Möglichkeit durchaus zu: In seiner Definition von Interpretation unterscheidet Hermann Danuser drei Modi oder Tendenzen: traditionell, historisch-rekonstruierend und aktualisierend. Im »aktualisierenden Modus der Interpretation« integrieren Musikerinnen und Musiker Impulse und Strömungen des aktuellen Zeitgeschehens in die historisch fundierte Interpretation.¹⁸ Es wäre also denkbar, Bernsteins Jugendkonzerte als eine aktualisierende Interpretationsform aufzufassen, in der die Beteiligten im Sinne Martin Seels Modell ästhetischer Haltungen eine imaginative Antwort auf ihr musikalisches Tun und, im Sinne der »exzentrischen Positionalität«, gleichzeitig auch ihr Erleben bewusst wahrnehmen und mitgestalten können.¹⁹ In diese Richtung argumentiert auch Christopher Small, dass der Gehalt von Musik weniger im Spezifischen vorliegt, sondern im lebendigen Umgang mit ihr gesucht werden muss. Er prägte das Verb »to music« für alle Handlungen, die zu einem musikalischen Ausdruck im weitesten Sinne führen können. Dazu zählt beispielsweise auch das Kaufen einer Konzertkarte.²⁰ Zudem setzte er sich sehr für die Etablierung von Kon-

¹⁶ Globokar, Vinko: »Der kreative Interpret«, in: Melos und Neue Zeitschrift für Musik 2 1976, S. 107.

¹⁷ Vgl. Hubrich, Sara: The Creative Embodiment of Music – Practice-Based Investigations into Staged and Embodied Interpretations of Instrumental Music, Birmingham 2014.

¹⁸ Vgl. Danuser, Hermann: Musikalische Interpretation, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11, Laaber 1997, S. 3.

¹⁹ Vgl. Seel, Martin: Aesthetics of Appearing, Stanford 2005, S. 71.

²⁰ Vgl. Small, Christopher: Musicking. The Meaning of Performing and Listening. Hannover N. H. 1998, S. 9.

zertformaten ein, welche die Dominanz des Konzertformats des 19. Jahrhunderts, das in einem dunklen Saal stattfindet und währenddessen man nicht sprechen oder gar lachen sollte, aufweichen.

Sieht man sich die Fernsehaufnahmen der *Young People's Concerts* an, so erwartet den Betrachter oder die Betrachterin ein Orchester mit überwiegend männlichen Spielern, alle im Anzug, ein großer Konzertsaal gefüllt mit vielen Zuschauenden aber auch eine lebendige, dialogische Situation mit viel visueller Kommunikation von Leonard Bernstein mit dem Publikum und tatsächlich auffällig vielen bedeutungsvollen Blicken bei den Zuhörenden untereinander, sichtbar bei vielen Kameratelevisoren ins Publikum. Auch hier scheinen sich die Beobachtungen mit der Beschreibung der Arbeitsweise des Bernsteins Schülers Sado aus nächster Nähe zu decken. In den »Konzerten für junge Leute« entsteht also offenbar lebendiges »Musicking«²¹ mit wacher Körperlichkeit und intensiver, nonverbaler Kommunikation. Bernstein selbst hat in ähnlicher Weise seine Praxis nicht kategorisiert, sondern alle seine musikalischen Tätigkeiten als Teile eines gemeinsamen Kerns betrachtet:

»I am a sometime conductor and an all-the-time musician for whom conducting, like composing, teaching, and playing the piano, is part of the same activity: sharing with people what I feel and what I know about music.«²²

Ob er komponierte, dirigierte, unterrichtete oder Klavier spielte – Bernstein war stets mit der gleichen Begeisterung und Energie am Werk, weil er sich in allen Tätigkeiten als Musiker empfand und sich dadurch mitteilte. Er geht sogar so weit, es als Liebe zu bezeichnen:

»The reason why I love conducting is that I love the people I conduct and I love the people for whom we play. It's the most potent love affair you can have in your life.«²³

²¹ Ebd.

²² Bernstein, Leonard: Tanglewood Music Festival. 1979. Zitiert nach Ciszewska, Maria: Gespräch über eine Charakterisierung der Arbeitsweise von Yutaka Sado und seinem Lehrer Leonard Bernstein, 7. Februar 2023.

²³ Bernstein, Alexander: Artful Learning. A transformational learning model that empowers educators to use the arts. URL: <https://leonardbernstein.com/artful-learning> [Datum des Zugriffs: 13.03.2023].

Artful Learning

Daher mag es kaum erstaunen, dass ein prominentes Beispiel für pädagogische Herangehensweisen, das in der Nachfolge Bernsteins entstand, der »Artful Learning«-Ansatz ist, in dem Motivation und Lernformen durch künstlerische Prozesse belebt werden und im Mittelpunkt der künstlerisch-pädagogischen Arbeit stehen:

»Initiated by American music icon Leonard Bernstein and realized by thousands of people around the nation, Artful Learning is changing the landscape of teaching and learning. Bernstein's vision was to use music and the other visual and performing arts as a means of instilling a lifelong love of learning in students. Artful Learning embeds the arts within the learning process through a carefully researched, concept-based, interdisciplinary model that has proven to increase comprehension in students as well as improve academic achievement.«²⁴

Interessanterweise bezieht sich dieser Ansatz auf einen allgemeinen ästhetischen Zugang, der das Potenzial künstlerischer Prozesse für Grundlagen des Lernens und der Motivation fruchtbar macht. Bernstein hat selbst einen fließenden Übergang der Disziplinen erlebt und praktiziert. Zumindest hat er in seinen eigenen Studien aus verschiedenen Disziplinen Inspiration geschöpft: »The best way to know a thing is in the context of another discipline.«²⁵ Der Ansatz des »Artful Learning« wird von einer Stiftung getragen und bietet Schulen in den Vereinigten Staaten von Amerika die Möglichkeit, ihre Lehrpläne aus ästhetischer Sicht zu überarbeiten und ästhetische Praxen weitgehend und in möglichst viele Fächer zu integrieren – ein ästhetischer Lernbereich also, der auf den gesamten Fächerkanon einwirken kann. Die Vorgehensweise der Belebung der Curricula folgt dem Vorgehen »Experience, Inquire, Create, Reflect«²⁶ und damit Ansätzen der Ästhetischen Erfahrung.²⁷ Aktuell beteiligen sich 20 Schulen an diesem Modell, viele schon seit mehr als 15 Jahren. Manche dieser Schulen verfahren grundsätzlich und fortlaufend nach diesem Prinzip, andere in ausgewählten Schuljahren, in denen mit diesem ästhetischen Schwerpunkt Begeisterung für das Lernen durch ästhetische Praxen vermittelt werden soll. Wie das aktuelle Portrait des Artful Learning zeigt, spielt die sinnliche Wahrnehmung und das körperlich-leibliche Erleben und Ausdrücken in performativen Kontexten eine zentrale Rolle in der Umsetzung der spezifischen Herangehensweise.

²⁴ Bernstein 2023.

²⁵ Bernstein 1985, S. 11.

²⁶ URL: <https://leonardbernstein.com/artful-learning/how-it-works>.

²⁷ Vgl. Dietrich, Cornelia; Krinninger, Dominik; Schubert, Volker: Einführung in die Ästhetische Bildung. Weinheim 2012, S. 12.

›Zukunftsmusik‹

In ähnlicher Weise beschäftigt sich auch der Forschungsansatz der sogenannten ›Zukunftsmusik‹ mit selbstreflexiven Fragen, die das grundsätzliche gemeinsame musikalische Handeln bestimmen.²⁸ Die beteiligten Musiker*innen gehen beispielsweise von der Frage aus: Wer bin ich als Musiker*in und was möchte ich der Welt mitteilen? Ausgehend von diesen Überlegungen entwickeln sie gemeinsam mit Fachkräften sozialer Arbeit ein künstlerisches Projekt und setzen dies im Sinne John Deweys²⁹ und der ›Community Arts‹ als »Facilitator«³⁰ um. Inhaltlich geht die ›Zukunftsmusik‹ von einem zu Beginn initiierten gemeinsamen musikalischen Erlebnis aus, zu dessen Erfahrung sich alle Beteiligten als Experten in Beziehung setzen können. Die Herangehensweise orientiert sich an Aspekten der Selbstbestimmungstheorie, der Verkörperung und des Umgangs mit Körperlichkeit im ästhetischen Kontext sowie einem weiten Musikbegriff im Sinne des schon beschriebenen Konzepts des »Musicking« nach Christopher Small. Damit weist dieses Konzept konkrete Parallelen zu den *Young People's Concerts* auf. Als eine gewisse Weiterentwicklung setzt sich die ›Zukunftsmusik‹ insbesondere für eine Erweiterung der Konzert- und Kommunikationsformate ein und plädiert darin für eine gesellschaftliche Verantwortung der Künste im Sinne eines gelingenden Lebens. Forschungsergebnisse werden im internationalen Forschungsluster »Social Impact of Music Making« veröffentlicht und diskutiert.³¹ Im Zeitalter sozio-kultureller Umwälzungen tritt es dabei für eine Anerkennung nicht ökonomischer Werte ein³² und beleuchtet Potenziale und Herausforderungen ästhetischer Intervention im Rahmen der Praktizierung und Weiterentwicklung demokratischer Werte und Praxen, z. B. angesichts eines zunehmenden Rechtspopulismus.³³

²⁸ Vgl. Hubrich, Sara, Stevens, Fiona: Mit leuchtenden Augen. Angehende Musiker und Sozialarbeiter in NRW kooperieren bei Vermittlungsprojekten, in: *Das Orchester* 6 2019, S. 28–32.

²⁹ Dewey, John: *Art as Experience*. New York 1934, S. 20.

³⁰ Higgins, Lee: »Community Music verstehen – Theorie und Praxis« in: Hill, Burkhard; de Banffy-Hall, Alicia (Hg.): *Community Music. Beiträge zur Theorie und Praxis aus internationaler und deutscher Perspektive*, Münster 2017, S. 46 ff.

³¹ Vgl. *Social Impact of Music Making*. URL: <http://www.simm-platform.eu/> [Datum des Zugriffs: 18.03.2023].

³² Vgl. Stevens, Fiona: *Why pay the Piper? Freelance Historically Informed Performers, motivation and non-economic value in Germany, 2011–2014*, Southampton 2017.

³³ Hubrich, Sara; Stevens, Fiona: Can music interventions influence voting intention?, in: Heß, Carmen; Honnens, Johannes (Hg.): *Polarisierende Deutungen von Gesellschaft als Herausforderung für die Musikpädagogik. Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik Sonderedition 5* 2021, S. 186–199.

Entfesselte Klassiken

Auch in der Musikvermittlung gibt es Ambitionen in dieser Richtung. So argumentiert beispielsweise Barbara Balba-Weber in ihrem »Musikvermittlungskompass« dafür, dass Musiker*innen ihre Rolle als Kommunikatoren und ihre damit verbundene Aufgabe in der Gesellschaft selbstbewusst wahrnehmen sollen.³⁴ In der Art und Weise, wie es auch Leonard Bernstein verstanden hat, Gemeinschaft zu stiften und auf persönlicher Ebene wirkende Beziehungen auch innerhalb großer Gruppen von Menschen zu initiieren, engagiert sie sich für eine künstlerische Musikvermittlungspraxis, die vom konkreten musikalischen Ereignis ausgeht und es in den Mittelpunkt stellt. Ihr Ziel ist es, Musiker*innen mit einer umfassenden Methodologie und einem reichhaltigen Reflexionskatalog für eine inspirierte künstlerisch fundierte Vermittlungspraxis zu begeistern:

»Künstlerische Musikvermittlung ist eine Haltung und Methode, die es ermöglicht, sich als Musikschafter mit künstlerischen Mitteln über die Noten hinaus in eine komplexe Welt einzubringen und sie dadurch mitzugestalten.«³⁵

Nicht zuletzt sei die Musik schließlich als klangliches Geschehen auch ein soziales Ereignis mit eigenen, oftmals kostbaren sozialen Realitäten und aktiv gestalteten Beziehungen, in denen über die Wirkungen gesprochen, nachgedacht, diskutiert und gelacht werden kann und damit nachhaltige Wirkungen von Musik ausgelöst werden können.

Kommen wir zurück zu der eingangs von Leonard Bernstein offen gestellten Frage, »What Does Music Mean?« und eine seiner Antworten: »Now we can really understand what the meaning of music is; it's the way it makes you feel when you hear it.«³⁶ Die Gefühle, die beim Erleben von Musik entstehen können, kennen keine Grenzen, so Bernstein, und können derart speziell, fein und persönlich sein, dass uns die Worte fehlen, diese auszudrücken. Und auch an diesem Punkt ist die Musik für uns Menschen besonders, weil sie das Unsagbare mit ihren eigenen Mitteln auszudrücken vermag. Über die Musik, in der Musik, bei der Beschäftigung mit Musik können Menschen gemeinsam essentielle Fragen berühren. Resonanzeffekte, die hier entstehen, kommen dem gemeinsamen Musizieren sehr nahe, lassen auch Nicht-Spielende daran teilhaben. Bernsteins Begeisterung für die Musik und ihre Möglich-

³⁴ Vgl. Balba-Weber, Barbara: Musikvermittlung – Ein Kompass. URL: <https://www.kultur-vermittlung.ch/kompass-musikvermittlung> [Datum des Zugriffs: 18.03.2023].

³⁵ Balba-Weber, Barbara: Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung, Bern 2018, S. 13

³⁶ Bernstein 1985.

keiten übertrugen sich sehr wahrscheinlich auf diese Weise und inspirierten durch ihre Kombination mit gemeinsamem Handeln und dem Formulieren anregender Fragen, die Bernstein aufgrund der Größe der Zuschauerschaft stellvertretend für die Anwesenden stellte. Dennoch geschah dies nicht über ihre Köpfe hinweg, denn der Kontakt zu seinen Hörer*innen war für ihn zentral und er bemühte sich aktiv darum:

»Wie anspruchsvoll dürfen wir sein, ohne den Kontakt zu verlieren. Irgendwo zwischen dem Musikverständnis-Rummel und der technischen Diskussion liegt eine goldene Mitte, die schwer zu finden ist, aber doch gefunden werden kann.«³⁷

Bernstein führt aus, dass wir verschiedene Erzählebenen zur Verfügung haben, wie z. B. erzählend-literarisch (z. B. *Till Eulenspiegel*), atmosphärisch bildhaft (*Nacht auf dem kahlen Berge*, *La mer*), romantisch-emotional mit Gefühlen von Triumph, Schmerz, Sehnsucht, Bedauern, Fröhlichkeit, Melancholie, Angst und vielem mehr. Doch rein musikalische Deutungen seien voraussetzungsreich, daher sei es anzustreben, eine gemeinsame Basis zu finden, von der man ausgehen und das Publikum integrieren könne.³⁸ Dabei lädt er uns alle zu nicht enden wollenden Abenteuern ein. Das schon genannte Konzertprogramm zu Charles Ives und sein darin enthaltenes Werk *The Unanswered Question* beschließt Bernstein mit den folgenden Worten:

»Ives was our first great American composer. All alone in his Connecticut barn Ives created his own private musical revolution, whose rumblings are only now beginning to be understood. These rumblings which we shall now hear are very soft indeed, in fact we are breaking the hallowed tradition of the concert hall by ending our program with a soft slow piece. But if Ives could pioneer, so can we: it's all in the spirit of adventure.«³⁹

³⁷ Bernstein, Leonard: Freude an der Musik, München 1963, S. 15.

³⁸ Vgl. Bernstein 1963, S. 14.

³⁹ Bernstein 23. Februar 1967.

Die Musik ermutigen, die Sonne zu überstrahlen. Sonic Fictioning als Möglichkeit einer kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit Musik

Einleitung

Angepriesen als »Maschine für das Reisen mit Gedankengeschwindigkeit« und als »Sonde für das Eindringen in neue Bereiche des Möglichkeitsraums« (Eshun 1999, S. -015) erscheint 1998 das Buch *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction* des Musikjournalisten und Kulturkritikers Kodwo Eshun. Bereits ein Jahr später liegt es unter dem Titel *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction* (Eshun 1999) auch in deutscher Übersetzung vor. Ursprünglich verfasst als Kritik an der Art und Weise, wie sich im Musikjournalismus und in der Wissenschaft mit Schwarzer Musik¹ auseinandergesetzt wird, und zugleich als Demonstration, wie eine alternative Auseinandersetzung aussehen kann, wird das Buch in den Jahren nach seinem Erscheinen in den unterschiedlichsten Bereichen rezipiert.

Möglich ist eine solch breite Rezeption wohl vor allem, weil Eshun weder sein Vorgehen noch das bereits im Untertitel aufscheinende und für das Buch zentrale Konzept Sonic Fiction näher definiert. Stattdessen führt er es, wie Holger Schulze schreibt, »on the go« ein: »Sonic fiction is introduced by way of sonic fiction« (Schulze 2020, S. 4). Dadurch bleibt das Konzept offen und bietet so Anschluss für Projekte aus unterschiedlichsten Bereichen.

»The concept of sonic fiction is now circulating in experimental sound pieces, in music theory, in sound art, in sound studies, and even in political theory. It has proven to be a concept not mainly for scholars or students of cultural research or

¹ Schwarze Musik verwende ich als Sammelbegriff, um die hauptsächlich in der afro-diasporischen Kultur entwickelten Musikstile zu bezeichnen, also etwa Jazz, Funk, Soul, Hip-Hop, Techno etc. Schwarz schreibe ich ebenso wie Weiß groß, um zu kennzeichnen, dass es sich nicht um essentialistische Kategorien, sondern um soziale Konstruktionen handelt.

musicology, but even more so for journalists and music critics [...], for cultural critics, for record lovers and club culture aficionados, for artists, inventors, and all sorts of thinkers and activists« (Schulze 2020, S. 20).

In der Musikwissenschaft nehmen etwa Rolf Großmann (2013), Johannes Ismaiel-Wendt (2016) und Malte Pelleter (2021) auf das Konzept Bezug, allerdings ohne es näher zu erläutern. Selbst das als grundlegende Einführung beworbene Buch *Sonic Fiction* (2020) von Schulze liefert keine griffige Definition. Vielmehr zeigt es die Vielfalt an Anwendungsweisen und Bezugnahmen auf und öffnet das Konzept durch die Berücksichtigung ergänzender Perspektiven und Ansätze sogar noch weiter, statt es einzugrenzen. Es verwundert daher nicht, dass die abschließende Definition äußerst abstrakt anmutet:

»Sonic fiction is not a finite genre or method or approach. Under this moniker a wide variety of academic and non-academic, artistic and non-artistic, musical and non-musical endeavours can be summoned. Sonic fiction is a generative and mixillogic, a syrrhetic and generic, a mythscientific, nontological and decolon-tological, a mutantextural, implectural and multiplestomological endeavour – propelling its readers, writers and thinkers, its sensors towards an acid communism and ultrablack resistance of NON« (Schulze 2020, S. 142).

Eine solche Definition ist sicherlich hilfreich, wenn es darum geht, das Konzept offen zu halten und möglichst vielfältige Anschlussmöglichkeiten zu bieten. Sie ist allerdings ungeeignet, wenn Sonic Fiction in Bereichen Anwendung finden soll, in denen – wie etwa im schulischen Musikunterricht – gewisse Festlegungen und Eingrenzungen unabdingbar sind. Um das Potenzial des Konzepts und Eshuns Vorgehen generell auch für solche Bereiche nutzbar zu machen, möchte ich daher einen anderen Weg einschlagen als Schulze: Ich möchte versuchen, die spezifische Art und Weise der Auseinandersetzung mit Musik in *Heller als die Sonne* als eine dort implizit angelegte Methodologie zu rekonstruieren und so handhabbar(er) zu machen.

Dazu werde ich im Folgenden zunächst den Entstehungshintergrund des Buches beleuchten und dieses als eine afrofuturistische Gegenerzählung konzeptualisieren. Anschließend werde ich den Begriff Sonic Fiction definieren und anhand eines konkreten Beispiels Eshuns Art und Weise der Auseinandersetzung mit Musik darstellen. Sodann werde ich diese abstrahierend als eine Methodologie beschreiben, die ich im Anschluss an die Praxis des Fictioning (Burrows; O’Sullivan 2019) als Sonic Fictioning bezeichnen werde. Abschließend werde ich erste Überlegungen zum Potenzial dieser Methodologie für einen insbesondere an den Cultural Studies orientierten Musikunterricht anstellen.

***Heller als die Sonne* als afrofuturistische Gegenerzählung**

Entstehungshintergrund

Heller als die Sonne beginnt mit Eshuns Kritik an der aus seiner Sicht seit den 1980er-Jahren im Musikjournalismus, aber auch in der Wissenschaft vorherrschenden Art und Weise der Auseinandersetzung mit Schwarzer Musik. So kritisiert er etwa die »britische Mainstream-Musikpresse« (Eshun 1999, S. -008) dafür, sich hauptsächlich mit »weiße[r] Gitarrenrockmusik« (ebd.) zu beschäftigen, diese als Ausdruck des Zeitgeists zu lesen und sie aufgrund ihrer (vermeintlichen) Komplexität ernsthaften Analyse- und Theoretisierungsversuchen zu unterziehen. Schwarze Musik werde hingegen »höchstens zur Erholung und zum Ausspannen von der strengen Komplexität der weißen Gitarrenrockmusik« (ebd.) thematisiert, wobei selbst dann eine tiefergehende Auseinandersetzung ausbleibe. Denn für die Musikpresse sei Schwarze Musik mit ihrem Fokus auf Rhythmus und Groove simpel und selbst erklärend, eine Analyse daher nicht nötig oder gar kontraproduktiv: »Den Groove zu analysieren hieße angeblich, den körperlichen Genuß zu vernichten, dem Groove die Essenz auszupressen« (ebd.). Selbst der »Dance-Journalismus« (ebd.), der sich vornehmlich mit »Schwarzen Groovemusiken« (vgl. Pressing 2002) auseinandersetzt, verzichte auf eine adäquate Analyse des Rhythmus und belasse es stattdessen bei »Lobreden und Landkarten«, »DJ-Kochrezepten« und »Starporträts« (Eshun 1999, S. -008).

Weiterhin kritisiert Eshun die nicht nur im Musikjournalismus, sondern auch und vor allem in der Wissenschaft vorherrschende Tendenz, Schwarze Musik vorwiegend als eine »humanistische, emphatisch im 19. Jahrhundert verankerte« (Eshun 1999, S. -007) Musik zu betrachten und als Teil eines »nicht enden wollende[n] Kampf[es] um den Status als Mensch« (ebd.) zu deuten – »eine Zwangslogik, die alle schwarze Musik erklärt« (ebd., S. -005). Die Folge seien einseitige, quasi-deterministische historische, politische und soziale Interpretationen, die alternative Deutungen nicht in Betracht ziehen und ernsthafte Auseinandersetzungen mit der Musik für unnötig erachten.

Da sich das Bild einer humanistischen und in der Vergangenheit verwurzelten Schwarzen Musik nur schwer mit elektronischen Klängen, mit Maschinen und mit posthumanen Zukunftsvisionen verbinden lässt, führe die Logik außerdem dazu, dass die vielfältigen Verflechtungen Schwarzer Musik mit Technologien, Science Fiction und der Zukunft nicht oder zumindest nicht angemessen berücksichtigt werden – wodurch wiederum bestimmte Musiker*innen und ganze Genres aus dem »dominanten humanistischen Strang der Geschichtsschreibung über Schwar-

ze Musik« (ebd., S. -002) ausgeschlossen werden: etwa Dr. Octagon, Lee »Scratch« Perry oder 4 Hero, Hip-Hop, Dub oder Drum'n'Bass etc.

In *Heller als die Sonne* setzt sich Eshun nun mit genau diesen aus seiner Sicht bislang nicht angemessen berücksichtigten bzw. sich der skizzierten Zwangslogik widersetzenden Musiker*innen und Genres auseinander. Sein Interesse gilt dabei vor allem den Verbindungen von Schwarzen Menschen, Maschinen und Technologien, den Science-Fiction-Bezügen sowie den dort artikulierten Zukunftsvisionen (ebd., S. 211). Damit schließt er an eine Reihe von Arbeiten an, die ab Mitte der 1990er-Jahre entstehen und die sich mit dem Phänomen des Afrofuturismus als einer ästhetischen Strategie des Gegenerzählens beschäftigen. Aufgrund der Bedeutung des Afrofuturismus für Eshuns Art und Weise der Auseinandersetzung mit Musik werde ich diesen im Folgenden in seinen Grundzügen skizzieren.

Afrofuturismus als ästhetische Strategie des Gegenerzählens

Geprägt wurde der Begriff Afrofuturismus von Mark Dery, der diesen in seinem 1994 erschienen Artikel *Black to the Future* verwendet, um damit verschiedene Praxen und Produkte aus der afrodiasporischen Kultur, die Schwarze Menschen in Verbindung mit Technologie, Science Fiction und Zukunft thematisieren, aufzuspüren und zusammenzutragen. Beispiele findet er dabei in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst, im Film ebenso wie in der Street Art und nicht zuletzt in der Musik,

»in records such as Jimi Hendrix's *Electric Ladyland*, George Clinton's *Computer Games*, Herbie Hancock's *Future Shock*, and Bernie Worrell's *Blacktronic Science*; and in the intergalactic big-band jazz churned out by Sun Ra's Omniverse Arkestra, Parliament-Funkadelic's Dr. Seussian astrofunk, and Lee »Scratch« Perry's dub reggae« (Dery 1994, S. 182).

Durch Derys Begriff wird es nun möglich, die verschiedenen Einzelbeispiele als Ausdruck einer medien-, genre- und stilübergreifenden ästhetischen Strategie zu verstehen und zusammenzudenken – und dadurch einen bis zu diesem Zeitpunkt kaum berücksichtigten bzw. verdrängten Aspekt der afrodiasporischen Kultur sichtbar zu machen.

Gemein ist den Beispielen – sei es Octavia Butlers Roman *Kindred*, Jean-Michel Basquiats Bild *Molasses* oder John Akomfrahs Film *The Last Angel of History* –, dass sie als Schwarze Interventionen in den von Weißen beherrschten Diskurs über die Zukunft gelesen werden können, als Gegenerzählungen² im Sinne der »schiere[n]

² Vgl. zum Konzept der Gegenerzählung Bamberg; Andrews (2004).

Möglichkeit einer Alternative zur Gegenwart« (Pelleter 2021, S. 19; vgl. auch Womack 2013; Anderson; Jones 2016). Entworfen werden diese Gegenerzählungen zumeist vor dem Hintergrund eines spezifischen Zeitkonzepts, bei dem sich – im Unterschied zur etwa im europäischen Futurismus vorherrschenden linearen Auffassung von Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ständig vermischen. Statt die Vergangenheit als einen Ort zu begreifen, von dem man sich fortbewegt, wenden sich Afrofuturist*innen ihr immer wieder zu, bedienen sich ihrer Symbole und Geschichten, entwickeln gegebenenfalls oppositionelle Lesarten derselben und entwerfen darauf aufbauend alternative Zukünfte, um die Gegenwart zu verändern (vgl. u. a. Eshun 2003; van Veen 2016; Philips 2022).

Wichtig für ein Verständnis des Afrofuturismus ist zudem, dass sich Afrofuturist*innen zwar als Schwarze in den Zukunftsdiskurs einschreiben, sie aber zugleich ein essentialistisches Konzept von Schwarzsein ablehnen. Ihr Umgang mit Symbolen aus verschiedenen Zeiten und ihre Kombination mit Science-Fiction-Elementen veranschaulicht stattdessen ein komplexes Verständnis von Schwarzsein, das sich Kategorisierungen zu entziehen versucht. Dadurch machen sie implizit deutlich, dass Schwarzsein eine soziale Position ist, die durch Erfahrungen, Geschichte und Kultur geformt wird und ständigem Wandel unterliegt (vgl. u. a. Kilgore 2003; Nama 2008; Lavender III 2011).

Afrofuturist*innen leisten somit nicht nur Widerstand gegen Weiße dominante (Zukunfts-)Erzählungen, sondern irritieren, destabilisieren und erweitern auch dominante Erzählungen über Schwarzsein. Mit *Heller als die Sonne* stellt sich Eshun nun in diese Tradition, indem er zum einen eine Vielzahl afrofuturistischer Erzählungen zusammenträgt und dadurch anschaulich die Vielfalt des Afrofuturismus im Bereich der Musik demonstriert; und zum anderen, indem er sich – wie ich im Folgenden zeigen werde – mit dieser Musik auf eine spezifische Art und Weise auseinandersetzt, die sich dominanten Erzählungen verweigert, strikt anti-essentialistisch vorgeht und damit selbst wiederum eine Art afrofuturistische Gegenerzählung darstellt (vgl. dazu auch Diederichsen 1998; Kleiner; Chlada 2003).

Sonic Fictioning. Rekonstruktion einer impliziten Methodologie

Im Folgenden werde ich versuchen, Eshuns spezifische Art und Weise der Auseinandersetzung mit Musik als eine Methodologie zu rekonstruieren. Der Begriff Methodologie soll dabei nicht Wissenschaftlichkeit suggerieren, sondern ich verwende ihn hauptsächlich, um darauf hinzuweisen, dass sich Eshuns Vorgehen wohl nicht losgelöst von seinem Anliegen und seinen (theoretischen) Annahmen entwickelt hat,

sondern eng mit diesen verflochten ist. Herausarbeiten werde ich die Methodologie, indem ich anhand eines Beispiels zunächst einen Eindruck vermittele, wie Eshuns Auseinandersetzung mit Musik aussieht, und dieses Vorgehen sodann abstrahierend in eine Methodologie überführe. Da diese Methodologie als eine mögliche Konkretisierung des Fictioning im Sinne von David Burrows und Simon O’Sullivan (2019) verstanden werden kann, bezeichne ich sie als Sonic Fictioning.

Zuvor sei allerdings noch kurz erläutert, was ich unter Sonic Fiction verstehe – dem für Eshun zentralen Konzept, das, wie ich in der Einleitung angedeutet habe, auf unterschiedliche Weise gebraucht wird. Um diese vielfältige Gebrauchsweise zumindest etwas einzugrenzen, schlage ich vor, Sonic Fiction zu verwenden als eine Bezeichnung für all jene Welten, Imaginationen, Halluzinationen, Geschichten, Analogien, Verweise etc., die entstehen, wenn man sich mit Musik auseinandersetzt und mit all dem, was mit ihr in Verbindung gebracht werden kann: Plattencover, liner notes, Bühnenausfits, Namen (von Künstler*innen, Alben, Tracks etc.), Musikinstrumente etc. Zudem verstehe ich auch die von Eshun verfassten Texte als Sonic Fictions.

The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel

Wie Eshuns Sonic Fictions entstehen, zeige ich im Folgenden anhand seiner Auseinandersetzung mit dem Stück *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (1981) von Grandmaster Flash & the Furious Five. Beginnen werde ich mit zwei Textstellen, in denen sich Eshun auf jeweils einen bestimmten Abschnitt des Stückes bezieht. So schreibt er etwa über die ersten sieben Sekunden:

»Indem er das Intro auf zwei Worte reduziert, ›You say‹, eröffnet Flash ein neues Mikrouniversum der Rede in Sekundenbruchteilen. [...] Der Schnitt ist [...] eine technische und konzeptuelle Operation, die die Assoziationketten trennt. ›You say one for the trouble‹ [...] ist in ein siebenfach wiederholtes ›you say‹ zerlegt. Jedesmal klingt die Stimme anders, ab dem vierten Mal wird sie langsamer, ein bisschen verwaschen. Das Stammeln des Neuen. Jeder Cut vergrößert die Wörter, so dass man Nahaufnahmen hört, die den Raum ausdehnen, bis er zerplatzt« (Eshun 1999, S. 17–18).

Und in Bezug auf den Abschnitt zwischen 1:05 Minuten und 1:18 Minuten formuliert er:

»Der Scratch baut eine Spannung auf, das Gefühl, man stünde am Rande eines waghalsigen Unternehmens. Wenn der Rest der Zeile schließlich ausgespielt wird, findet die Zündung des Refrains im Kopf statt, als Energieblitz explosiver

Phonogewalt. Während auf dem einen Deck Queens *Another One Bites The Dust* abgespielt wird, beschleunigt das grollende Keuchen des Scratches die Basslinie und das Gitarrenfeedback, das einem Flugzeug gleich abhebt. Gedämpfte Studiostimmen jubeln über diese sich aufschwingende Kurve, bis der Track einen Schockschnitt erfährt, mit dem plötzlich die Streicher von Chics *Good Times* einsetzen, wobei die Tempi mit einem Ruck wechseln, der das Nervensystem hell erleuchtet« (ebd., S. 18).

Was genau macht Eshun hier? Zunächst einmal beschreibt er jeweils den Ablauf einiger weniger Sekunden Musik. Er beschreibt außerdem die verwendeten Instrumente und musikalischen Techniken, das Cutten, Scratches und Mixen. Und nicht zuletzt beschreibt er, wie er die Musik wahrnimmt, den Klang, den Rhythmus, den Raum, der sich öffnet, die Spannung, die sich aufbaut, und sein Gefühl, wenn diese ihren Höhepunkt erreicht, sobald die Streicher von Chics *Good Times* einsetzen. Dabei belässt Eshun es aber nicht, sondern er verflechtet diese Beschreibungen mit weiteren Ausführungen – etwa mit jenen zur Sonic Fiction des Namens Grandmaster Flash:

»Das ›Flash‹ verweist auf die Überschallwissenschaft der Skratedelia, den DJ als DC-Comics-Superhelden, der Titel ›Grandmaster‹ bezeugt eine Ebene der Skills und eine ungewöhnliche Tiefe der Kennerschaft der Kampftechnik des DJ-ing. Der Name Grandmaster Flash führt Comics und Kung Fu-Filme, Superhelden und Shaolin ›in einem mythischen Schlachtengemälde‹ zusammen« (ebd., S. 16).

Diese Assoziationen mit dem Namen Grandmaster Flash denkt Eshun dann weiter. Denn wenn Flash ein Grandmaster ist, dann hat er sicherlich Großes geleistet – und tatsächlich:

»Mit Flash verwandelt sich der DJ in einen Eingeweihten, der in einer Mikrosonischen Wissenschaft unterwiesen wird, die aus Stimmen neue Rhythmuseffekte macht« (ebd., S. 17).

Weiter heißt es dann: »1998 tauft der Breakbeatzauberer Droppin' Science [...] diese Verfahrensweise ›Skratchedelia‹« (ebd.) – ein Begriff, den Eshun, ausgehend von der Annahme, dass »Producer [...] bereits Poptheoretiker« (ebd., S. -004) sind, ernst nimmt und ihn daher als Konzept zur Beschreibung dieser Form des Musikmachens in Anschlag bringt. An dieser Stelle verwendet er ihn nun, um bestimmte historische Verbindungslinien zu konstruieren bzw. – wie sich zeigen wird – zu dekonstruieren:

»Skratchadelia ist das Medium, der Geisteszustand, in dem John Cage zu Flashes Vorläufer wird. Mit *Imaginary Landscape N1* von 1937, für manipulierte Turntables komponiert, hat Cage lange vor dem ersten Turntablisten, dem 11jährigen Grand Wizard Theodore, gescratcht« (ebd., S. 21).

Soweit die dominante Erzählung von Cage als Wegbereiter des Turntablism (zu finden etwa bei Holmes 1985 oder Smith 2013). Bei Eshun heißt es allerdings weiter:

»Dennoch ist Cage nicht der ursprüngliche Cut Creator – denn das würde heißen, das banale Faktum der frühen Geburt mit Vorgängigkeit und künstlerischer Priorität zu verwechseln. Pop rettet den Nichtpop immer wieder retroaktiv: Hier eilt Flash Cage zu Hilfe« (Eshun 1999, S. 21).

Eshun entwirft also eine Gegenerzählung: Es ist nicht länger Cage der erste DJ, sondern Grandmaster Flash. Denn schließlich ist es Flash, der, »indem er die Decks mythenschöpferisch zu »Wheels of Steel« erklärt, [...] die Maschinenmythologie des Turntables« einläutet (ebd., S. 16). Diese stellt wiederum eine neue Form des Musikmachens dar, eine »neue konzeptuelle Technologie oder Konzepttechnik«, die voraussetzt, »dass die Decks für den DJ ein Bewusstseinszustand geworden sind« (ebd.) – ein Bewusstseinszustand, der bei Cage eben noch nicht vorhanden war, weshalb dieser auch nicht der Wegbereiter des Turntablism gewesen sein kann. Weiter erläutert wird dieser Bewusstseinszustand von Eshun nun mithilfe eines Plattencovers:

»Man kann das Turntablebewusstsein auf 3D/Robert Del Najas Gemälden für die 96er *Headz*-CD erkennen, wo der Tonarm in Stellung gebracht ist, um die Grooves eines in Flammen stehenden Kopfes zu umkreisen, umgeben von einem Turntable-Heiligenschein« (ebd.).

An dieser Stelle unterbreche ich meine Ausführungen, da die wenigen Einblicke meines Erachtens bereits einen ausreichenden Eindruck davon vermitteln, wie Eshuns Auseinandersetzung mit Musik konkret aussieht. So wird deutlich, dass Eshun in seiner Beschäftigung mit *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* zum einen die Musik und seine Wahrnehmung derselben sowie die verwendeten Instrumente und musikalischen Techniken beschreibt; und dass er zum anderen diese Beschreibungen mit weiteren Erläuterungen, Assoziationen und Deutungen verbindet, die ihren Ausgangspunkt bei verschiedenen Sonic Fictions nehmen: dem Namen Grandmaster Flash, dem Begriff Scratchadelia oder dem Coverbild von Robert Del Naja.

Auf den ersten Blick geht hier also ziemlich viel durcheinander. Meine These ist nun, dass dies nicht zufällig so ist, sondern Eshun einer ganz bestimmten Logik folgt, die ich – einen seiner zahlreichen Neologismen aufgreifend – als Mixillogic bezeichnen möchte; und die sich als besonders geeignet erweist, um Eshuns zentrales Anliegen, nämlich das Betreiben einer Mythowissenschaft, umzusetzen. Beide Konzepte werde ich im Folgenden näher erläutern und damit zugleich die Grundlage legen, um Eshuns Vorgehen abstrahieren und in eine Methodologie überführen zu können.

Mythowissenschaft

Der Begriff Mythowissenschaft wird von Eshun gleich zu Beginn von *Heller als die Sonne* eingeführt und wie folgt erläutert:

»Mythowissenschaft ist das Wissensgebiet, das Sun Ra erfunden hat, und ein Ausdruck, den dieses Buch so oft wie möglich gebraucht. Ein Virilio-Sample definiert ihn sehr einfach: »Wissenschaft und Technik erschließen das Unbekannte, nicht das, was man weiß. Wissenschaft erschließt das, was nicht rational ist« (Eshun 1999, S. -004).

Mythowissenschaft als Begriff des Jazzmusikers Sun Ra und seine nähere Definition durch das Zitat des Philosophen Paul Virilio erfassen einen ersten zentralen Aspekt von Eshuns Anliegen: Es geht ihm nicht um die Generierung von Wissen im Sinne gesicherter Erkenntnisse, sondern um die Produktion von Mythen, verstanden als Erzählungen, die nicht Kriterien wie Rationalität oder Wahrheit verpflichtet sind, sondern deren Funktion eine andere ist: Sie sollen das Unbekannte erschließen.

Dieses Unbekannte – und hier kommt ein zweiter zentraler Aspekt ins Spiel – steht bei Eshun immer auch im Dienst der Kritik am Bekannten, in diesem Fall vor allem an dominanten Erzählungen über Schwarze Musik. Inwieweit es gelingt, diese Erzählungen mithilfe von Gegenerzählungen zu irritieren und unbekannte bzw. alternative Perspektiven aufzuzeigen, kann daher als ein zentrales Gütekriterium von Mythowissenschaft verstanden werden.

Im obigen Beispiel zielt die Kritik etwa auf die dominante Erzählung von Cage als Wegbereiter des Turntablism und damit auf »das Narrativ der westlichen, weißen, männlichen Avantgarde als DIE Brutstätte (medien-)musikalischer Innovationen« (Gilli 2019, S. o. A.), das mindestens implizit auch eine Hierarchie zwischen Weißer und Schwarzer Musik etabliert (vgl. auch Großmann 2008). Mit seiner Gegenerzählung von Flash als dem »ursprüngliche[n] Cut Creator« (Eshun 1999, S. 21) interveniert Eshun in diese Darstellung und entwirft als Alternative ein »Diskontinuum« (ebd., S. -004), das einer anderen Chrono-Logik folgt als die dominanten linearen

Fortschrittserzählungen. Damit – und das ist wichtig – erhebt er allerdings keinen Anspruch auf eine neue Wahrheit, sondern die Irrationalität der Erzählung offenbart gewissermaßen ihren Konstruktionscharakter und stellt ihn offen aus.

Um Mythowissenschaft in diesem Sinne zu betreiben, ist es nur folgerichtig, dass Eshun nicht von vorgefassten Theorien ausgeht, sondern einen anderen Ansatzpunkt wählt, nämlich die Musik selbst:

»Die Organisationsformen des Sounds werden historisch, politisch und sozial interpretiert. Wie ein Schulmeister lehrt die Theorie die Musik von heute, was sie wissen muss. Dabei erstickt sie den Ehrgeiz der Musik, weist sie in die Schranken, zeigt ihr, wo sie hingehört, und versöhnt sie mit ihrem naturgemäßen Schicksal der Zurückgebliebenheit. In *Heller als die Sonne* passiert ausnahmsweise genau das Gegenteil: Die Musik wird in ihrem herrischen Ehrgeiz ermutigt, die Chronologie wie eine leere Tüte Knabberzeug zu zerknüllen, die Wirklichkeit mit ihrem mutwilligen Überschwang zu verdecken, die Sonne zu überstrahlen« (ebd., S. -005f.).

Die Musik ermutigen, die Sonne zu überstrahlen, oder auch: die Rolle des Mythowissenschaftlers als Intensivierer dessen, was bereits da ist, als »Konzept-Ingenieur« (ebd., S. 223), der das generative Potenzial der Musik aufgreift und nutzt, um neue, noch unbekannte Erzählungen zu entwerfen.

Mixillogik

Produziert werden diese Erzählungen von Eshun, indem dieser einer bestimmten Logik, nämlich einer Mixillogik, folgt. Dieser Neologismus verweist auf zwei zentrale Annahmen. Erstens: Das Unbekannte im Sinne der Mythowissenschaft kann vor allem durch das Vermischen entdeckt werden, durch das Mixen und Remixen von Begriffen, Konzepten, Logiken, Erkenntnisweisen, Klängen, Bildern, Erzählungen etc. Und zweitens: Die sonst üblichen Grenzen und Hierarchien – etwa zwischen Kunst und Wissenschaft, Körper und Geist, Hören und Sehen – spielen dabei keine Rolle. Das bedeutet, dass auch wissenschaftliche Theorien durchaus im Sinne der Mixillogik verwertet werden können – allerdings eben als eine gleichberechtigte Komponente neben anderen:

»Technotheorie, Cultural Studies und Co. verlieren ihre wabbelige Wampe, ihre faule, aufgeblasene, fettärschige, hierarchische Dominanz und werden zu einer einzelnen Komponente in einem Gedankensynthesizer, der sich auf mehreren Ebenen zugleich bewegt und dort den Kraftfeldlinien der Maschinenmusik nachgeht« (Eshun 1999, S. -004).

Deutlich erkennbar wird die Mixillogik etwa an Eshuns vielfältigen Begriffsneuschöpfungen (Mythowissenschaft, Mixillogik etc.), an der Erklärung des Turntabelembewusstseins (einer psychologischen Kategorie) mit einem Plattencover oder an der Chrono-Logik in der Erzählung über Flash, gemäß derer die Zeit nicht linear, sondern zirkulär verläuft.

Eine Auseinandersetzung mit Musik im Sinne der Mixillogik bedeutet also, dass es möglich, sinnvoll und in gewisser Weise erforderlich ist, unterschiedliche Zugangsweisen und Phänomene miteinander zu artikulieren, um Sonic Fictions im Sinne der Mythowissenschaft zu produzieren. Diese von Musik ausgehenden Erzählungen sind wiederum Vieles zugleich: Analysen von Musik, Musikinstrumenten und musikalischen Techniken, Beschreibung von Klanggestalten und ihrer Wahrnehmung, Interpretationen von Namen, Bildern etc., und dabei immer auch: Manifestationen des Unbekannten, also Gegenerzählungen, die dominante Erzählungen irritieren und alternative Zukünfte aufzeigen, ihren Konstruktionscharakter dabei allerdings nie verschweigen, sondern offen ausstellen.

Eshuns Auseinandersetzung mit Musik als Sonic Fictioning

Zusammenfassend lässt sich Eshuns Art und Weise der Auseinandersetzung mit Musik als Methodologie wie folgt beschreiben: Mit dem Anliegen, im Sinne einer Mythowissenschaft (noch) Unbekanntes zu erschließen, dominante Erzählungen zu irritieren und Alternativen zu entwerfen, geht Eshun von der Musik »selbst« aus, kombiniert dabei – einer Mixillogik folgend – unterschiedliche Zugangsweisen und Phänomene miteinander und artikuliert diese schließlich in Form von Sonic Fictions.

Ein solches Vorgehen weist zumindest in gewisser Hinsicht eine große Ähnlichkeit auf zu einer Praxis, die Burrows und O’Sullivan als Ficitoning bezeichnen und die sie wie folgt näher erläutern:

»By using the term fiction as a verb we refer to the writing, imaging, performing or other material instantiation of worlds or social bodies that mark out trajectories different to those engendered by the dominant organisations of life currently in existence. Or, to put this another way, we are interested in exploring those fictions that involve potential realities to come [...] as well as the more general idea of fiction as intervention in, and augmentation of, existing reality. In this, we are also concerned with how fictioning can take on a critical power when it is set against, or foregrounded within, a given reality« (Burrows; O’Sullivan 2019, S. 1–2).

Wie das Fictioning ist auch Eshuns Auseinandersetzung mit Musik darauf ausgerichtet, das Potenzial von Fiktionen bzw. Erzählungen zu nutzen, um das Bekannte bzw. die (vermeintliche) Realität zu irritieren, zu dekonstruieren, zu kritisieren und – durch das Aufzeigen von Alternativen – gegebenenfalls zu verändern. Sein Vorgehen kann daher durchaus als eine spezifische Form des Fictioning begriffen werden – ein Fictioning, das sich neben seiner mixillogischen Anlage vor allem durch seinen Fokus auf Musik auszeichnet, weshalb ich vorschlagen möchte, es als Sonic Fictioning zu bezeichnen.

Diskussion und Ausblick

In diesem Artikel habe ich versucht, die Art und Weise, wie sich Eshun in *Heller als die Sonne* mit Musik auseinandersetzt, als eine dort implizit angelegte Methodologie zu rekonstruieren und in ihren wesentlichen Aspekten zu skizzieren. Betont sei, dass es sich bei meinem Vorschlag, das Vorgehen als Sonic Fictioning zu konzeptualisieren, nur um eine Möglichkeit handelt, Eshun zu verstehen und fruchtbar zu machen. Beanstanden ließe sich etwa meine Überbetonung der kritischen Dimension, denn Eshuns Texte sind immer auch mehr als ›bloße‹ Gegenerzählung. Allerdings ist es vor allem diese kritische Dimension, die mir in ihrer Verbindung mit dem schöpferisch-kreativen Aspekt des Sonic Fictioning besonders reizvoll erscheint – und zwar gerade auch für den schulischen Musikunterricht. Deshalb werde ich nun abschließend erste Überlegungen diesbezüglich anstellen. Dabei geht es mir nicht darum, konkrete methodisch-didaktische Vorschläge zu unterbreiten, sondern vielmehr darum, Anschlussmöglichkeiten aufzuzeigen.

Festhalten lässt sich zunächst einmal, dass Sonic Fictioning grundsätzlich eine Affinität zu einer Forschung im Stil der Cultural Studies aufweist: In beiden Fällen geht es um Kritik und Intervention, um Kultur als Ort des Kampfes um Bedeutungen, um das Aufzeigen von »Beziehungen und Verknüpfungen [...], die vorher noch nicht bekannt waren« (Winter 2003, S. 210), um das Ernstnehmen subjektiver Erfahrungen und Deutungen und um eine Arbeit mit Theorien und Methoden, die versucht, dem Forschungsgegenstand ebenso gerecht zu werden wie dem Anliegen der Forscher*innen (Winter 2001).

Anschlussmöglichkeiten bieten daher wohl vor allem musikpädagogische Arbeiten, die ebenfalls eine Affinität zu den Cultural Studies aufweisen bzw. sich an diesen orientieren. Deren Zahl ist zumindest im deutschsprachigen Bereich noch recht überschaubar (Geuen; Stöger 2018). Zwar gibt es einige grundlegende Überlegungen etwa zur Musikpädagogik als kritischer Kulturwissenschaft (Vogt 2006, 2014) oder als Musik-Kultur-Pädagogik (Hornberger 2017, 2020); und auch in der Forschungs-

praxis wird auf Konzepte und Zugriffsweisen der Cultural Studies gelegentlich Bezug genommen (u. a. bei Blanchard 2019).³ Allerdings gibt es kaum Arbeiten, die versuchen, konkrete Methoden bzw. Methodologien der Cultural Studies unmittelbar für den schulischen Musikunterricht nutzbar zu machen.⁴ Eine der wenigen Ausnahmen stellen die Arbeiten von Heinz Geuen, Michael Rappe, Christine Stöger sowie jüngst Felix Helpenstein dar, die sich allesamt auf die sogenannten TRX-Studies beziehen und sie auf ihre Anwendbarkeit für den schulischen Musikunterricht hin befragen (Geuen; Rappe 2015; Geuen; Stöger 2016; Helpenstein 2022).

Bei den TRX-Studies handelt es sich um eine von Johannes Ismaiel-Wendt (2011) entwickelte Methode zur Analyse von Musik im Stil der Postcolonial bzw. Cultural Studies⁵, wobei der Fokus auf der machtvollen Praxis der Verortung von (populärer) Musik und deren letztendlich rassistischen Implikationen liegt. Das Ziel der TRX-Studies ist erstens die Dekonstruktion dieser »vorgestellten« Verortung, damit zweitens die Kritik an einer rassistischen Repräsentationslogik und drittens das Neu-Definieren verschiedener Kulturkonzeptionen, um zentralen Erfahrungsparadigmen wie Zerstreuung, Fragmentierung und Diskontinuität gerecht zu werden (ebd., S. 38; vgl. auch Hall 1994).

Um dieses Ziel zu erreichen, hat Ismaiel-Wendt ein fünfschrittiges Analyseverfahren entwickelt. Zunächst wird ein Stück ausgewählt und dazu eine Art »Hörreise« verschriftlicht, in der persönliche Wahrnehmungseindrücke und insbesondere Orts-, Raum- sowie Bewegungsassoziationen zentral sind. Es folgt eine Kontextualisierung des Stückes und gegebenenfalls der Musiker*innen, soweit dies für die Analyse nötig erscheint. Diese Einschränkung ist wichtig, denn die TRX-Studies sind hauptsächlich eine »auf das Klanggeschehen konzentrierte (Pop-)Musikanalyse« (Ismaiel-Wendt 2011, S. 51) – nicht zuletzt, weil diese Dimension von Musik in an den Cultural Studies orientierten Arbeiten oft zu kurz kommt (ebd., vgl. auch Pfeiderer 2008). Sodann erfolgt eine »Spurensicherung« in Anlehnung an die »traditionelle« Musikanalyse, wobei vor allem die Orts-, Raum- sowie Bewegungsassoziationen aus der Hörreise fokussiert werden. Der vierte Schritt widmet sich performativen Räumen bzw. imaginierten musikalischen Geografien, während im fünften Schritt die Analyseergebnisse synchronisiert und dahingehend befragt werden, inwieweit in dem Stück bestimmte Kulturkonzeptionen bzw. postkoloniale Wirk-

³ Auf den Unterschied zwischen Kulturwissenschaften und Cultural Studies kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden (vgl. dazu Musner, 2001; Göttlich, 2001).

⁴ Auf das Potenzial pädagogischer Adaptionen von Forschungsmethoden weisen etwa Michael Ahlers und Barbara Alge in Bezug auf die Popular Music Studies (Ahlers, 2013) bzw. Ethnomusikologie (Alge, 2012) hin.

⁵ Vgl. zum Verhältnis von Postcolonial und Cultural Studies Lutter und Reisenleitner (2002).

lichkeiten hörbar sind, aber auch, inwieweit sich möglicherweise neue Konzeptionen und Wirklichkeiten heraushören lassen. Insbesondere dieser letzten Frage liegt eine für Ismaiel-Wendt insgesamt zentrale Annahme zugrunde, nämlich dass (populäre) Musik »weltgewaltig« ist, mithin eine Praxis darstellt, »die gestaltet und entstaltet, die Wissen generieren und veralbern« (Ismaiel-Wendt 2011, S. 10) und damit auch postkoloniales Denken anregen kann: »Musik als fruchtbarer Ausgangspunkt zur postkolonialen Theoriebildung« (ebd., S. 11).

Wie Eshun ist also auch Ismaiel-Wendt davon überzeugt, dass Musik über generatives Potenzial verfügt, das aufgegriffen und genutzt werden kann, um neue, noch unbekannte Erzählungen bzw. – in diesem Fall – Kulturkonzeptionen zu entwerfen. Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, war Eshun doch für die TRX-Studies eine zentrale Inspirationsquelle, wie Ismaiel-Wendt in einem Interview anmerkt (vgl. Wössner 2021, S. 21–22). Es verwundert daher nicht, dass auch Ismaiel-Wendt versucht, Musik als Teil von Machtstrukturen kritisch zu betrachten und zugleich ihr generatives, kreativ-schöpferisches Potenzial zu nutzen, um Alternativen zum Bekannten zu entwerfen; und dass er dabei ebenso wie Eshun verschiedene Zugangsarten und Erkenntnisweisen nutzt und diese am Ende mehr oder weniger gleichberechtigt miteinander synthetisiert.

Trotz dieser Ähnlichkeiten unterscheiden sich Sonic Fictioning und TRX-Studies allerdings auch in einigen Aspekten. Drei davon seien hier kurz angedeutet. Erstens sind die TRX-Studies im Unterschied zum Sonic Fictioning eine dezidiert wissenschaftliche Methode, die Kriterien wie intersubjektive Nachvollziehbarkeit und stringent-logische Argumentation berücksichtigt. Zweitens analysiert Ismaiel-Wendt nahezu ausschließlich die klangliche Dimension von Musik, während Eshun auch Plattencover, liner notes, Bühnenausfits etc. einbezieht. Und drittens fokussieren sich die TRX-Studies auf die Verortung von Musik, auf Orts-, Raum- sowie Bewegungssassoziationen. Besonders deutlich wird dies etwa im vierten Analyseschritt, der mit »Performative Räume« überschrieben ist.⁶ Sonic Fictioning ist hingegen offener angelegt und eignet sich daher möglicherweise für eine größere Bandbreite an Themen – etwa für eine von Musik ausgehende kritische Auseinandersetzung mit

⁶ Angemerkt sei, dass Geuen und Stöger dieser Fokussierung nicht folgen, sondern sich anhand einer Auseinandersetzung mit David Garretts Interpretation der Caprice Nr. 24 a-Moll von Niccolò Paganini Aspekten wie dem »Klassik-Betrieb« sowie dem Virtuositum zuwenden. Inwieweit dadurch möglicherweise das spezifische Potenzial der TRX-Studies ungenutzt bleibt, wäre noch zu diskutieren. Davon unabhängig regt die »eigensinnige« Anwendung der TRX-Studies durch Geuen und Stöger aber dazu an, die Übertragbarkeit von Ismaiel-Wendts Analysemethode auch auf Kategorien wie Gender oder Race zu erproben (vgl. zu ähnlich gelagerten Vorhaben u. a. Kajikawa 2015; Müller 2018; Eidsheim 2019).

der Zukunft, wie sie Gerhard de Haan und Tobias Rülcker zufolge in der Schule insgesamt zu kurz kommt:

»Die Beschäftigung mit Zukunft, Visionen, Szenarien, Utopien und Wünschen ist im System institutionalisierter Bildung bisher kaum zu registrieren. Das schulische Curriculum gewinnt seine Gegenstände aus der Vergangenheit und offeriert kaum Möglichkeiten, sich mit möglichen Zukünften konstruktivistisch zu befassen« (Haan; Rülcker 2009, S. 83).

Sonic Fictioning bietet – nicht zuletzt aufgrund der Verbindung zum Afrofuturismus – für eine solche Beschäftigung mit der Zukunft bzw. Zukünften möglicherweise ein besonderes Potenzial, das im Musikunterricht fruchtbar gemacht werden könnte (vgl. auch Hess 2021; Kertz-Welzel 2022).

Diese Überlegungen weiterzuspinnen, scheint mir ein lohnendes Unterfangen für die Musikpädagogik zu sein. Abschließend möchte ich daher dafür plädieren, Sonic Fictioning neben den TRX-Studies als eine weitere Möglichkeit der kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit Musik für einen an den Cultural Studies orientierten Musikunterricht zu adaptieren, für einen – wenn man so möchte – Musikunterricht in der Sonic Fiction also.

Literatur

- Ahlers, Michael: Anmerkungen zum Artikel: Kriterien von Rock- und Popmusik (demonstriert an David Bowies »Space Oddity«), in: Diskussion Musikpädagogik 2013, Nr. 59, S. 66–67.
- Ahlers, Michael: Popmusik-Vermittlung: Zwischen Schule, Universität und Beruf, Berlin 2015.
- Alge, Barbara: »Heterogenität und Dialog. Lernen am und vom Anderen als wechselseitiges Zuerkennen von Eigensinn« (Thomas Ott). Eine Stellungnahme aus Sicht der Ethnomusikologie, in: Diskussion Musikpädagogik 2012, Nr. 55, S. 23–28.
- Anderson, Reynald; Jones, Charles E. (Hg.): Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness, Lanham 2016.
- Bamberg, Michael; Andrews, Molly (Hg.): Considering Counter-Narratives. Narrating, Resisting, Making Sense, Amsterdam 2004.
- Blanchard, Olivier: Hegemonie im Musikunterricht: Die Befremdung der eigenen Kultur als Bedingung für den verständigen Umgang mit kultureller Diversität, Münster 2019.
- Berg, Ivo I.; Lindmaier, Hannah; Röske, Peter (Hg.): Vorzeichenwechsel: Gesellschaftspolitische Dimensionen von der Musikpädagogik heute, Münster 2019.
- Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf (Hg.): PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008.
- Burrows, David; O’Sullivan, Simon: Fictioning. The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy, Edinburgh 2019.
- Christopher, Roy (Hg.): Boogie Down Predictions. Hip-Hop, Time, and Afrofuturism, London 2022.
- Cvetko, Alexander J.; Rolle, Christian (Hg.): Musikpädagogik und Kulturwissenschaft / Music Education and Cultural Studies, Münster 2017.
- Haan, Gerhard.de; Rülcker, Tobias: Der Konstruktivismus als Grundlage für die Pädagogik, Frankfurt am Main 2009.
- Dery, Mark: Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose, in: Dery, Mark (Hg.): Flame Wars. The Discourse of Cyberculture, Durham 1994, S. 179–222.
- Dery, Mark (Hg.): Flame Wars. The Discourse of Cyberculture, Durham 1994.
- Diederichsen, Diedrich: Vorwort: Loving the Alien, in: Diederichsen, Diedrich (Hg.): Loving the Alien. Science Fiction – Diaspora – Multikultur, Berlin 1998, S. 4–15.
- Diederichsen, Diedrich (Hg.): Loving the Alien. Science Fiction – Diaspora – Multikultur, Berlin 1998.
- Dreßler, Susanne (Hg.): Zwischen Irritation und Erkenntnis. Zum Problemlösen im Fachunterricht, Münster 2016.
- Eidsheim, Nina Sun: The Race of Sound. Listening, Timbre & Vocality in African American Music, London 2019.
- Enders, Bernd; Oberschmidt, Jürgen; Schmitt, Gerhard (Hg.): Die Metapher als »Medium« des Musikverstehens, Osnabrück 2013.
- Eshun, Kodwo: More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction, London 1998.
- Eshun, Kodwo: Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction, Berlin 1999.

- Eshun, Kodwo: Further Considerations on Afrofuturism, in: *The New Centennial Review* 3 2003, Nr. 2, S. 287–302.
- Geuen, Heinz; Rappe, Michael: Pop als postkoloniale Gehörbildung: Überlegungen zu einer Cultural Studies-basierten Didaktik der populären Musik, in: Ahlers, Michael (Hg.): *Popmusik-Vermittlung: Zwischen Schule, Universität und Beruf*, Berlin 2015, S. 289–307.
- Geuen, Heinz; Stöger, Christine: »Lesarten entwickeln« – eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf Lernen und Lehren im Musikunterricht, in: Dreßler, Susanne (Hg.): *Zwischen Irritation und Erkenntnis. Zum Problemlösen im Fachunterricht*, Münster 2016, S. 63–82.
- Geuen, Heinz; Stöger, Christine: Kulturwissenschaften, in: Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Niessen, Anne; Platz, Friedrich; Stöger, Christine (Hg.): *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*, Münster 2018, S. 73–76.
- Gilli, Lorenz: Grammophonmusik, Musique Concrète und Hip Hop-Turntablism: ein »Nicht-Forschungsstand«. URL: <https://www.auditive-medienkulturen.de/2019/04/12/grammophonmusik-musique-concrete-und-hip-hop-turntablism-ein-nicht-forschungsstand/> [Datum des Zugriffs: 01.03.2023].
- Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld 2001.
- Göttlich, Udo: Zur Epistemologie der Cultural Studies in kulturwissenschaftlicher Absicht: Cultural Studies zwischen kritischer Sozialforschung und Kulturwissenschaft, in: Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hg.): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld 2001, S. 15–42.
- Großmann, R. (2008). Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion, in: Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf (Hg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, Bielefeld 2008, S. 119–134.
- Großmann, Rolf: Sonic Fiction – Zum Begreifen musikalisch-medialer Gestaltung. Ein Plädoyer zum (Wieder-)Lesen der Textsammlung »Heller als die Sonne« von Kodwo Eshun, in: Enders, Bernd; Oberschmidt, Jürgen; Schmitt, Gerhard (Hg.): *Die Metapher als »Medium« des Musikverstehens*, Osnabrück 2013, S. 161–172.
- Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Diaspora, in: Hall, Stuart; Mehm, Ulrich; Bohle, Dorothee; Gutsch, Joachim (Hg.): *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 1994, S. 26–34.
- Helpenstein, Felix: Aber von Eko Fresh im interkulturellen Musikunterricht. Musikpädagogische Perspektiven auf populäre Musik im Licht postkolonialer Theorien, in: Henning, Heike; Koch, Kai (Hg.): *Vielfalt. Musikpädagogik und interkulturelles Musizieren*, Münster 2022, S. 229–251.
- Henning, Heike; Koch, Kai (Hg.): *Vielfalt. Musikpädagogik und interkulturelles Musizieren*, Münster 2022.
- Hess, Juliet: Musicking a Different Possible Future: The Role of Music in Imagination, in: *Music Education Research* 23 2021, Nr. 2, S. 270–285.
- Holmes, Thom: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, London 1985.
- Hornberger, Barbara: Musik – Kultur – Pädagogik. Kulturwissenschaftliche Fragen und Perspektiven, in: Cvetko, Alexander J.; Rolle, Christian (Hg.): *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft/Music Education and Cultural Studies*, Münster 2017, S. 19–36.

- Hornberger, Barbara: Was wir uns ein-bilden. Musikpädagogik aus der Perspektive der Cultural Studies, in: Berg, Ivo I.; Lindmaier, Hannah; Röbbke, Peter (Hg.): Vorzeichenwechsel. Gesellschaftspolitische Dimensionen von Musikpädagogik heute, Münster 2020, S. 47–68.
- Ismaiel-Wendt, Johannes: Tracks'n'Treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse, Münster 2011.
- Ismaiel-Wendt, Johannes: post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge. Hildesheim 2016.
- Kajikawa, Loren: Sounding Race in Rap Songs, Oakland 2015.
- Karmasin, Matthias; Winter, Carsten (Hg.): Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven, Wiesbaden 2003.
- Kertz-Welzel, Alexandra: Rethinking Music Education and Social Change. New York 2022.
- Kilgore, De Witt Douglas: Astrofuturism. Science, Race, and Visions of Utopia in Space. Philadelphia 2003.
- Kleiner, Marcus S.; Chlada, Marvin: Tanzen Androiden zu elektronischer Musik? Eine Reise durch das Universum der Sonic Fiction, in: Kleiner, Marcus S.; Szepanski, Achim (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt am Main 2003, S. 218–235.
- Kleiner, Marcus S.; Szepanski, Achim (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt am Main 2003.
- Lavender, Isiah: Race in American Science Fiction, Bloomington 2011.
- Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus: »Post/Colonial Studies« und/oder »Cultural Studies«? Oder: »Ist diese Frage tatsächlich wichtig?«. Kakanien revisited 2002, S. 1–9. URL: https://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/CLutter_MRreisenleitner1.pdf [Datum des Zugriffs: 01.03.2023].
- Müller, L. J.: Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung, Hamburg 2018.
- Musner, Lutz: (2001). Kulturwissenschaften und Cultural Studies: Zwei ungleiche Geschwister?, in: KulturPoetik 1 2001, Nr. 2, S. 261–271.
- Nama, Adilifu: Black Space. Imagining Race in Science Fiction Film. Austin 2008.
- Pelleter, Malte: »Futurhythmaschinen«. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen, Hildesheim 2021.
- Pfleiderer, Martin: Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden, in: Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo; Großmann, Rolf (Hg.): PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008, S. 153–171.
- Philips, Rasheedah: Constructing a Theory and Practice of Black Quantum Futurism, Pt. 1, in: Christopher, Roy (Hg.): Boogie Down Predictions. Hip-Hop, Time, and Afrofuturism, London 2022, S. 310–321.
- Pressing, Jeff: Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations, in: Music Perception 19 2002, Nr. 3, S. 285–310.
- Schulze, Holger: Sonic Fiction. London 2020.
- Smith, Sophy: Hip-Hop Turntablism, Creativity and Collaboration, London 2013.
- van Veen, Tobias C.: The Armageddon Effect. Afrofuturism and the Chronopolitics of Alien Nation, in: Anderson, Reynald; Jones, Charles E. (Hg.): Afrofuturism 2.0. The Rise of Astro-Blackness, Lanham 2016, S. 63–90.

- Vogt, Jürgen: Musikpädagogik als kritische Kulturwissenschaft – Erste Annäherungen, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik 2006, Nr. 9, S. 11–25.
- Vogt, Jürgen (2014). Musikpädagogik als kritische Kulturwissenschaft – noch einmal, in: Art Education Research 5 2014, Nr. 9, S. 1–9.
- Winter, Rainer: Ethnographie, Interpretation und Kritik: Aspekte der Methodologie der Cultural Studies, in: Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (Hg.): Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld 2001, S. 43–62.
- Winter, Rainer: Kultur, Kommunikation und Artikulation. Cultural Studies als generativer Diskurs, in: Karmasin, Matthias; Winter, Carsten (Hg.): Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven, Wiesbaden 2003, S. 203–221.
- Womack, Ytasha L.: Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture, Chicago 2013.
- Wössner, Jakob: Tracking Capitalist Realism. Material und Theorie in Mark Fishers Sonic Fiction(s). Unveröffentlichte Masterarbeit, Leuphana Universität Lüneburg 2021.

Oliver Kautny¹

Collage über P-Ä-R-T. Quellen zu *Cantus in Memory of Benjamin Britten* – aus musik- und filmwissenschaftlicher sowie musikpädagogischer Perspektive

Der Beitrag widmet sich einem Schlüsselwerk des estnischen Komponisten Arvo Pärt, *Cantus in Memory of Benjamin Britten* aus dem Jahr 1977. Es wird die Form einer Quellencollage gewählt, die verschiedene Formen der Lektüre ermöglicht. Die Dokumente laden die Leser*innen dazu ein, den Weg des Stückes von seiner Genese im sowjetischen Estland bis hin zu seiner Rezeption im Westen musikhistorisch nachzuverfolgen. Auf diese Weise verdichtet das Fallbeispiel *Cantus* die Pärt-Studie des Autors (Kautny 2002) wie unter einem Brennglas und erweitert diese um damals noch nicht bekannte biografische Details. Die Quellen eröffnen darüber hinaus interdisziplinäre Sichtweisen auf einen musikalischen Gegenstand, der sich auf diese Weise in einem Netzwerk intermedialer und semantischer Bezüge begreifen und vermitteln lässt. Das dafür förderliche Zusammenspiel musikgeschichtlicher, musiktheoretischer, intermedialer, filmwissenschaftlicher, musikpädagogischer und musikdidaktischer Perspektiven kann überdies als Referenz auf den akademischen Kontext sowie auf den Anlass dieser Festschrift verstanden werden.

1. Pärts Tintinnabuli-Ästhetik

»Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen

¹ Für konzeptionelle Hinweise danke ich Peter Moormann.

beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklanges wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.« Quelle: Pärt zit. n. Sandner 1984, o. S.

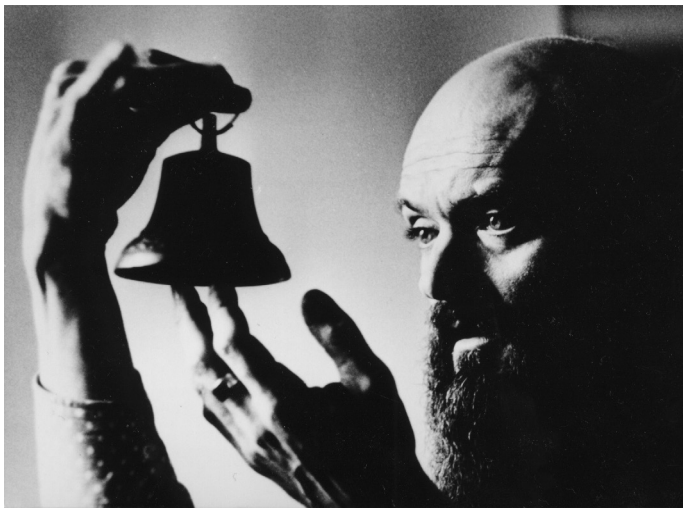


Abb. 1: Pärt mit Glocke (Fotograf: Kalju Suur, 1978)
Quelle: Kautny 2002, S. 132.

»Die Grundidee [der Tintinnabuli-Ästhetik, Einf. d. O. K.] ist die regelhafte Bindung von Dreiklangstönen (sog. Tintinnabuli-St.) an eine Melodiestimme (M-St.), meist im homophonen, pausendurchsetzten Satz, oft einhergehend mit radikaler Reduktion des Tonmaterials auf eine diatonische, sekundweise fortschreitende Skala mit korrespondierendem Dreiklang (Cantus, 1977). In enger (+1, -1) oder weiter Lage (+2, -2) begleitet die unselbständige T-St. die M-St. (s. L. Brauneiss 2001, S. 41), die in vielen Werken in vier Modi zentraltönig organisiert ist (s. P. Hillier 1997, S. 95; s. Notenbsp. 1). Die Melodiebildung der frühen Instrumentalwerke ist einerseits durch Additions-, Subtraktions- (*Tabula rasa*, 1977) oder Umstellungsstrukturen bestimmt (*Summa*, 1977), andererseits durch horizontale/vertikale Spiegelung: Krebs (*Frates*, 1977), Krebsumkehrung (*Spiegel im Spiegel*, 1978) usw. Beides erinnert an Pärts Frühwerk und bewahrt das reduzierte Tonmaterial vor wörtlicher Wiederholung. Zugleich klingen Modelle Alter Musik an; unter anderem ma. rhythmische Modi (Cantus), Isorhythmie (*Stabat mater*, 1985), Bordunpraxis in Anlehnung an Perotins Organa (*Für Alina*, *An den Wassern zu Babel*, beide 1976), Proportionskanons: Die Klangfläche in *Cantus in Memory of Benjamin Britten* wird aus einer im Tondauer-

Verhältnis 1:2:4:8:16 verlangsamten, absteigenden, sich additiv vervollständigenden Skala generiert. Während Pärts Collagewerke die materiale Differenz zwischen Alter und Neuer Musik materialheterogen behandelten, wird diese in den nun monomaterialen Tintinnabuli-Werken aufgehoben. Pärt sieht seine reduktive Ästhetik nach eigenen Aussagen als Ausdruck religiöser Existenz und kontemplativer Konzentration auf das Wesentliche [...]« Quelle: Kautny 2005, Sp. 149–150.

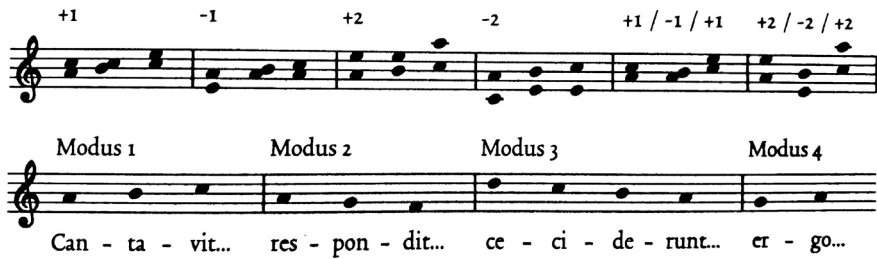


Abb. 2: Tintinnabuli-Stimme in enger oder weiter Lage und vier Modi der Melodiestimme
Quelle: Kautny 2005, Sp. 149–150.

2. Cantus – Genese

»... Warum hat das Datum von Benjamin Britzens Tod – 4. Dezember 1976 – gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Unerklärbare Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik – eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von Balladen Guillaume de Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu.« Quelle: Pärt zit. n. Sandner 1984, o. S.

3. Cantus – Strukturelles



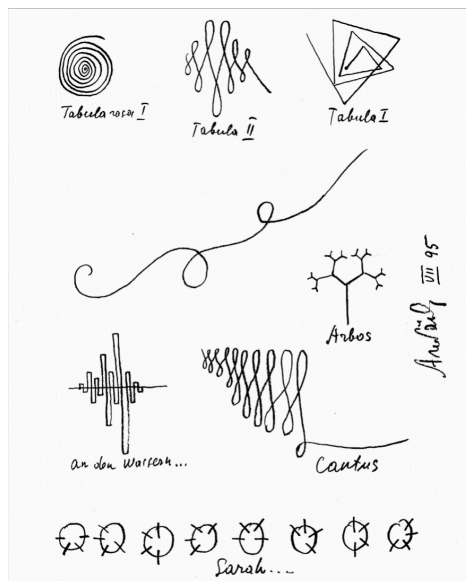
Abb. 3: Zur Struktur der T- und M-Stimmen in *Cantus*
Quelle: Brauneiss 2012, S. 72.



© Copyright 1981 by Universal Edition A.G., Wien

Abb. 4: Autograf von *Cantus* (T. 1–12)

Quelle: Universal Edition.



»In the compositional process I always have to find the nucleus first from which the work will eventually emerge. [...]« Quelle: Pärt zit. n. Brauneiss 2010, S. 103.

Abb. 6: Pärts Suche nach dem kompositorischen Kern: Zeichnungen zu frühen Werken, 1995

Quelle: Shenton 2012, S. 116.

4. Cantus in London – Einladungen aus dem Westen

»Die fünfte Abteilung des KGB, zuständig für Kirche, Dissidenten und Intellektuelle, notierte am 10.7.1979 in Pärts Auslandsreiseakte:

»Am 16.2.1979 verhielt er [Pärt, Anm. d. Verf.] sich auf dem Kongress der Komponisten der Estnischen SSR taktisch schlecht und sagte, dass, wenn man ihn nicht ins Ausland reisen lasse, er zum Dissidenten werden könne, obwohl er kein Dissident werden möchte. Wegen dieses rüpelhaften Benehmens auf dem Kongress der Komponisten wurde er vorsorglich vor den Vorstand des Komponistenverbands der Estnischen SSR zitiert. Er versprach, sich künftig nicht mehr zu so etwas hinreißen zu lassen« (KGB-Akte »Arvo Pärt« 1979).

Als Augenzeuge dieser Ereignisse erinnert sich Alo Põldmäe:

»Dieser Moment war verbunden mit einem Festival für zeitgenössische Musik. Pärt hatte eine Einladung, aber sie wurde nicht akzeptiert. Beim Komponistenkongress steckte sich Pärt eine Perücke auf und verlas einen Protestbrief, dass er nicht nach England ausreisen kann« (Gespräch mit A. Põldmäe; vgl. auch Gespräche mit Vaitmaa und Tauk [a]; Hillier berichtet zudem von einer verhinderten Ausreise nach Finnland; vgl. Hillier 1997, 120).

Hinter dem Schein offizieller Ehrungen des Komponisten verbarg sich also ganz offenbar ein tiefes Misstrauen, Pärt könne die in den KGB-Akten vermerkten Emigrationspläne tatsächlich umsetzen.

[...] [D]ieser Skandal [schien] für Pärt keine sichtbaren negativen Auswirkungen gehabt zu haben. Im Gegenteil, denn zu einer Aufführung von *Cantus* in England durfte er wenige Monate später tatsächlich fahren (vgl. *Sirp ja Vasar* 14.9.1979, 13; G. Roschdestwenski, BBC Sinfonie Orchester 31.8.1979).« Quelle: Kautny 2002, S. 133–134.



● Arvo Pärt tõestas, et ka puhta lehe eest võib au ja kiitust pälvida.

Abb. 5: Zeitungscharikatur aus *Sirp ja Vasar*, 29.12.1978, S. 11

»Arvo Pärt hat bewiesen, dass man auch für ein leeres Blatt Ruhm und Lob verdienen kann«,

Übersetzung: Herdis Vaakmann

Quelle: Kautny 2002, S. 129.



Abb. 7: Pärt mit Perücke – Protestrede beim Sowjetestnischen Komponistenkongress 1979
Quelle: Kivi 2006, S. 33.

»In last night's Promenade concert the BBC Symphony Orchestra and its conductor Gennadi Rozhdestvensky gave the British première of a memorial tribute from the Estonian composer Arvo Pärt, who had himself come to London to be present at the performance. [...] Scored for strings, bell and harp [sic!], almost the entire substance of his ›Cantus to the [sic] memory of Benjamin Britten‹ is derived from the descending scale of A minor, its elements subjected to processes analogous to those of medieval music. But however complex its inner workings, the effect that it makes is one of a direct, luminous and deeply felt simplicity.« Quelle: Henderson, The Daily Telegraph, 01.09.1979, S. 13.

5. Religiöse Werke ohne ›Markt‹ – Pärts Emigration bahnt sich an

»Die Wechselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der Pärt-Rezeption zeigt, dass *Tabula rasa* kaum als wirklicher Durchbruch in der ESSR oder in der Sowjetunion beschrieben werden kann. Möglicherweise stellte sich die staatliche Haltung der ESSR

gegenüber Pärt noch¹ problematischer dar, als in dieser Studie bisher angenommen. Bei der ministeriellen Kaufpreisbewertung einiger Werke ging es bereits um die Frage nach der offiziellen finanziellen Unterstützung Pärts – ein unter estnischen Zeitzeugen kontrovers bewerteter Aspekt sowjetestnischer Musikgeschichte. Olaf Utt und Jaan Rääts, zwei profilierte Funktionäre dieser Zeit, äußern sich einander widersprechend zu diesem Thema.

Olaf Utt räumt heute ein, dass Pärt bis zu seiner Emigration in »schlechten finanziellen Verhältnissen lebte« und wirft dem Komponistenverband vor, ihm kein Geld mehr bezahlt zu haben (vgl. Gespräch mit Utt). Utt beurteilt die Kaufverträge, die das Kulturministerium Pärt gewährte, als Benachteiligung. »Bevor Arvo Pärt emigrierte, habe ich um bestimmte Angaben gebeten. Ich habe die Summen gesehen, die man ihm aufgrund der Verträge [des Kulturministeriums, Anm. d. Verf.] bezahlt hat. Die Summe war sehr gering.« Sie seien geringer gewesen als bei anderen Komponisten (Gespräch mit Utt).

Jaan Rääts dementiert diese Darstellung:

»Olaf Utt hat mir damals gesagt, dass Pärt ziemlich viel verdient. Er hat das nachgeforscht. Ich sagte ihm, dass es Gespräche darüber gibt, dass Pärt hungert. Ich dachte nicht, dass das stimmt. Ich wusste, dass er soeben in Moskau eine Filmmusik gemacht hatte. Ich hatte selber viel Filmmusik gemacht und bekam sehr viel Geld. Warum soll er weniger bekommen haben? Damals hat Olaf Utt mir vor der Abreise [Pärts, Anm. d. Verf.] gesagt, dass Pärt allein in Estland etwas mehr bekam als ich, und ich war damals ein reicher Mann. Das war, so denke ich, nötig für Pärts Abreise. Damit die Leute denken, das wäre alles gezwungen. Das war alles nicht ganz richtig, denke ich, was gesagt wurde. Aber Pärt kann das selbst beantworten« (Gespräch mit Rääts [a]).

Die vorliegenden Quellen untermauern tendenziell eher Utts Darstellung der Ereignisse, zumal über die von Rääts erwähnte Filmmusik Pärts und seine Rezeption kaum schriftliche Daten vorliegen. Die einzige Quelle ist die Statistik des Komponistenverbands, die *Test* bzw. die Musik zu *Piloot Pirxi Uurimus* (*Der Test des Piloten Pirks*) als letzte Filmmusik Pärts auf das Jahr 1978 datiert (vgl. Statistik des Komponistenverbands 1974–1978, 50). Es kann also vermutet werden, dass Pärt in Estland bis zu seiner Emigration im Jahre 1980 zwei Jahre lang keine Filmmusik verkauft hat. Dieses Datum ist hinsichtlich seiner verkauften Partituren grundsätzlich ein Scheidepunkt, denn auch die Kauflisten des Ministeriums weisen nach 1978 kein weiteres seiner Werke auf. Ferner müssen weitere Komplikationen bedacht werden: Bis 1978 erhielten die meisten seiner Werke zwar einen Vertrag, aber in der Tat nicht

¹ Ergänzung durch O. K.

zu Spitzenpreisen. Zudem zeigt sich ab 1976 die Tendenz, dass Pärt seine religiösen Werke unter Pseudotiteln wie *Modus (When Sarah Was Ninety Years Old)*, *Calix (Dies Irae)* oder *In Spe (An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten)* veröffentlichte. Andere, wie *Cantate* oder *De profundis, Summa, Italienisches Konzert* finden sich zwar in der Statistik des Komponistenverbands (vgl. Statistik des Komponistenverbands 1974–1978, 18, 20, 24, 27), fehlen aber in der Kaufliste. Auch wurde *Credo* anders als *Nekrolog* im Ministerium nicht nachträglich verhandelt, sei es aus politischer Reserve, sei es aus vorauseilender Selbstzensur des Komponisten, wie Olaf Utt vermutet: »Vielleicht hat Pärt selbst verstanden, dass Werke mit religiösem Hintergrund hier sozusagen keinen ›Markt‹ haben. [...] Weil der Staat atheistisch war. Da finden solche Werke keine Unterstützung« (Gespräch mit Utt).

Bedenkt man, dass Pärts Interesse sich von 1977 an mehr und mehr auf religiöse Werke richtete, dürfte das Ausmaß der Misere deutlich werden. So arbeitete Pärt z. B. schon seit Ende der 1970er-Jahre an einer Johannespassion, die nach Einschätzung von Merike Vaitmaa keine Aussicht auf Aufführung und Verkauf gehabt hätte (vgl. E-Mail v. Vaitmaa a. d. Verf.). Unter der Oberfläche einer regen Nachfrage des Konzertwesens nach Werken Pärts und der verspäteten Ehrung seitens des Verbands bzw. der Partei sah die Rezeptionswirklichkeit für Pärt wahrscheinlich erheblich problematischer aus. Dass Pärt zudem Einladungen zu ausländischen Konzerten oftmals gar nicht erhalten haben soll (vgl. Gespräche mit Tormis und A. Põldmäe) bzw. manche seiner Anträge auf Auslandsreisen nicht genehmigt wurden, untermauert diesen Eindruck. [...]

Pärt emigrierte 1980 in den Westen und wurde zur offiziellen »Unperson«, weil er durch sein Weggehen »dem Staat ideologisch den Rücken gekehrt hatte« (Gespräch mit Utt). Fortan gab es mehrere Jahre lang keine Konzerte mehr mit seiner Musik, auch wenn Utt sich nicht daran entsinnen kann, »dass jemand gesagt hätte, man dürfe Pärts Werke nicht vortragen. Niemand hat es vorgeschlagen. Es war so, dass diese Fragen nicht aufkamen, weil die Dirigenten und der Kunstrat oder die Kollegien ohnehin wussten, dass wenn sie diesen Wunsch äußern, Pärt zu spielen, dass man das nicht kann« (ebd.).« Quelle: Kautny 2002, S. 136–138.

6. Cantus im Kontext der Emigration – die Erinnerungen von Nora und Arvo Pärt

»A. P. [...] entscheidend war das Verhalten der Regierungsleute mir gegenüber. Sie gaben mir zu verstehen, dass es ihnen nicht unangenehm wäre, wenn meine Frau und ich das Land verließen. Ich hatte praktisch keine Möglichkeit mehr, als Komponist zu überleben, da sich die Funktionäre, von denen mein Leben abhing, mir gegenüber

immer feindseliger verhielten. Die Aufführungen meiner Werke im Ausland waren ihrer Meinung nach zu häufig geworden. Da aber die Uraufführung einer Komposition ohne die Anwesenheit des Komponisten als ein Skandal angesehen worden wäre, sahen sie sich gezwungen, mich gehen zu lassen. Die Kritiken, die meine Kompositionen im Westen erhielten, waren positiv, aber das führte nur dazu, dass sich meine Lage verschlechterte, sie wurde in kurzer Zeit unerträglich, für sie und für mich.« Quelle: Restagno 2010, S. 51.

»N. P. Im Herbst besuchte uns zu Hause ein führendes Mitglied des Zentralkomitees und empfahl uns, das Land zu verlassen. Es sollte nach einer freiwilligen Entscheidung aussehen, aber eigentlich war es ja eine Ausweisung aus dem Land, die damals endgültig war. Solch ein ›höfliches‹ Verhalten war für die Machthaber bequem, denn sie hätten ihre Hände in Unschuld gewaschen, und die Öffentlichkeit würde uns zu Heimatlandverrättern abstempeln. Nach diesem Besuch haben wir sofort damit begonnen, die Dokumente für die Ausbürgerung vorzubereiten, weil es keine Möglichkeit mehr gab, zu bleiben. Kurz danach wurde Arvo empfohlen, aus dem Komponistenverband auszutreten. Ganz beiläufig versammelten sich im Flur einige Kollegen, die Mitglieder der Geschäftsführung des Komponistenverbands, um Arvo den ›freundschaftlichen‹ Rat zu geben, freiwillig aus dem Komponistenverband auszutreten. Auf so eine unspektakuläre und prosaische Art fanden die dramatischen Ereignisse damals statt, ohne Versammlungen oder Protokolle. So funktionierte das System: durch Verschleierung der Tatsachen. Und mit dieser Taktik wurden ›bemerkenswerte‹ Resultate erreicht – die tatsächliche Entwicklung der Angelegenheit, also die Ausweisung, blieb in der damaligen Zeit bis heute sowohl in Estland als auch im Westen verdeckt. Das beweisen einige kürzlich im Westen erschienenen Texte, die das angeblich ›gute Leben‹ des Arvo Pärt in Estland ›dokumentieren‹.

[...]

Es dauerte zwei oder drei Wochen, in denen wir unsere Abreise organisierten [...]. Wir wussten absolut nicht, wo wir hingehen konnten, aber wir hatten keinerlei Absicht, nach Israel zu gehen, wofür wir alleinig die Ausreisegenehmigung erhielten.

[...]

Um fünf Uhr Früh [sic]² sind wir in Tallinn in zwei Taxis eingestiegen, und unseren Kindern haben wir gesagt, dass wir uns auf eine Weltreise rund um die Erde begeben würden und dass wir bei solchen Reisen immer am Ende wieder hierher zurückkehren müssten. Eine Person ist zum Baltischen Bahnhof in Tallinn gekommen, um uns zu verabschieden: die Musikwissenschaftlerin Helju Tauk. Eine bemerkenswerte Sache ereignete sich auf dem Grenzübergangsbahnhof von Brest-Litovsk, wo

² Im Januar 1980, vgl. <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography/>.

die Kontrollen durchgeführt wurden. Als wir mit unseren zwei Kindern und dem wenigen Gepäck ankamen, fragten uns die Kontrolleure: »Wo ist denn Ihr Gepäck? Ist das hier alles?« Die anderen Menschen, die am Bahnhof warteten, waren nämlich voll beladen mit Gepäck jeder Art, sie hatten auch Möbel und einer sogar ein Klavier dabei. Unsere Koffer waren nur wenige und sogar halb leer! Wir mussten sie aber trotzdem öffnen, und so kamen die Kassetten mit den Aufnahmen von Arvos ersten Werken zum Vorschein. Da sagte einer der Kontrolleure: »Ach, Sie sind Musiker! Ich habe auch in Estland musiziert.« Sie wollten dann sofort die Kassetten mit unserem Rekorder kontrollieren, und so hörten wir die »Missa syllabica«, dann »Arbos« und dann auch noch den »Cantus«. Die Bahnhofshalle war ein gigantisches Bauwerk mit einem Gewölbe so hoch wie in einer Kirche, und wir befanden uns in diesem Moment an diesem enormen Ort allein mit den Grenzpolizisten. Dort konnte ich wirklich die Wirkung fühlen, die diese Musik auf die Menschen ausübte: plötzlich war alles so normal, so entspannt, so schön. Unser Michael lag in der Wiege, eine Freundin hatte uns für ihn einen neuen Overall gestrickt, von dem alle weiblichen Grenzpolizisten versuchten, das Schnittmuster zu nehmen. Eine Polizistin führte uns in einen Raum, wo sie Michael auszogen, um zu kontrollieren, ob wir nicht etwas in den Tüchern versteckt hätten, in die er eingewickelt war. Von all den Ikonen, die wir zu Hause hatten, hatten wir nur eine mitgenommen, eine so kleine, dass wir sie in der Tasche eines Anzugs von Michael verstecken konnten. Sie haben sie nicht gefunden. Michael fing aber an zu weinen und die Polizisten ließen uns Kekse bringen. Es war eine unvergessliche Szene, auch weil alles von Arvos Musik begleitet wurde. Alles ging gut und nach einiger Zeit stiegen wir in den Zug nach Wien.« Quelle: Restagno 2010, S. 53–55.

7. Die Rezeption von *Cantus* im Westen

»Die Pärt-Rezeption außerhalb der Sowjetunion begann schon in den 1960er-Jahren, nahm aber mit der Tournee eines berühmten sowjetischen Musikers erstmals größere Dimensionen an. Es war Gidon Kremer aus (Sowjet-)Lettland, der 1977 im Westen als Wundergeiger gefeiert wurde und durch sein Renommee viel dazu beitrug, dass man Pärt Aufmerksamkeit schenkte. Vor allem nach Pärts Emigration nach Österreich und Deutschland und seinem Verlagsvertrag mit der UE häuften sich die Konzerte, Aufträge und Uraufführungen. Die Pärt-Rezeption beschränkte sich allerdings fast ausschließlich auf die Tintinnabuli-Werke, die zudem weniger als Einzelwerke denn als Stil und Gesamtästhetik wahrgenommen wurden. In den ersten Jahren sahen sich Pärts Werke einer wechselvollen Rezeption gegenüber, die verschiedene Diskurse an sie herantrug bzw. mitunter auf sie projizierte, um die ihr fremde Musik verstehen zu

können. Das reichte von der aktuellen Debatte um die ›Avantgarde‹ über die Neuentdeckung tonaler Musik bis hin zum spezifisch westlichen (Un-)Verständnis sowjetischer Kultur. [...] So sehr manche Kontexte Missverständnisse sein mochten; sie halfen Pärt auch, sich in der Anfangszeit zu etablieren. Pärt wurde als ein ›Neotonaler‹ unter anderen geschätzt oder als ›nonkonformistischer red composer‹ [sic] eines feindlichen Systems verehrt. Pärts Musik konnte erst dann entscheidend Fuß fassen, als verschiedene Faktoren zusammenwirkten. Erst als sich die ästhetische Landschaft (u. a. dank der so genannten Neuen Einfachheit) derart gewandelt hatte, dass Tonalität, Emotionalität und Spiritualität sich etablierten, dies musikkritisch für Pärt Früchte trug (Sandner) und dann ab 1984 schließlich editorisch multipliziert wurde (ECM), erlangte Pärt seinen Durchbruch. Getragen wurde dies zudem vor allem durch eine enorme Popularität im englischsprachigen Raum, in dem seine Musik als positive Steigerung der minimal music empfunden wurde. Als Schlüsselwerk darf neben *Fratres* und *Cantus* insbesondere *Passio* gelten. In diesem Zuge kam es zu einer Etablierung eines spezifischen Pärt-Bildes [...].« Quelle: Kautny 2002, S. 266–267.



Abb. 8: Cover der CD Tabula Rasa, ECM 1984³

³ Mit freundlicher Genehmigung von ECM Records.

8. Die Rezeption von *Cantus* im Film

Filme und Serien, in denen *Cantus* erklingt:

1. *Rachel River* (Regie: Sandy Smolan, USA, 1987)
2. *Testament* (Regie: John Akomfrah, Ghana/England, 1988)
3. *Les amants du Pont-Neuf* (Regie: Leos Carax, Frankreich, 1991)
4. *Hiroshima* (Regie: Koreyoshi Kurahara, Roger Spottiswoode, Japan/Kanada, 1995)
5. *Mother Night* (Regie: Keith Gordon, USA, 1996)
6. *Winterschläfer* (Regie: Tom Tykwer, Deutschland, 1997)
7. *A Kind of Hush* (Regie: Brian Stirner, England, 1999)
8. *Les yeux fermés* (Regie: Olivier Py, Frankreich, 2000)
9. *Uprising* (Regie: Jon Avnet, USA, 2001)
10. *Japón* (Regie: Carlos Reygadas, Mexiko/Deutschland/Niederlande/Spanien, 2002)
11. *Fahrenheit 9/11* (Regie: Michael Moore, USA, 2004)
12. *Soldados de Salamina* (Regie: David Trueba, Spanien, 2004)
13. *Dag och natt* (Regie: Simon Staho, Schweden/Dänemark, 2004)
14. *Candy* (Regie Neil Armfield, Australien, 2006)
15. *Hungry Hills* (Regie: Rob W. King, Kanada, 2009)
16. *Numb3rs* (Serie), Episode: *Arrow of Time* (Regie: Ken Sanzel, USA, 2009)
17. *L'homme qui rit* (Regie: Jean-Pierre Améris, Frankreich, 2012)
18. *Augustine* (Regie: Alice Winocour, Frankreich, 2012)
19. *Mia Madre* (Regie: Nanni Moretti, Italien/Frankreich/Deutschland, 2015)
20. *El Club* (Regie: Pablo Larraín, Chile, 2015)

Quellen: Maimets-Volt 2013, S. 70–71 & imdb⁴.

⁴ Die Suche nach *Cantus* funktioniert in dieser Datenbank nur über den ›Umweg‹ des Komponistennamens ›Benjamin Britten‹: vgl. <https://www.imdb.com/search/title-text/?soundtracks=Benjamin+Britten>.

Example 1. Listeners' affective responses to the signature *tintinnabuli* compositions that have been most often used in films and other multi-media productions.

Für Alina (1976), Spiegel im Spiegel (1978), Cantus in Memory of Benjamin Britten (1977), Fratres (1977), Tabula rasa [II part, Silentium] (1977)		
ethereal	peaceful	
otherworldly	calm	
eerie	pure	
hypnotic	serene	
haunting	luminous	delight(ful)
	beautiful	sweet
	crystalline	tender
	terse	gentle
	sparse	smooth
	quiet	
floating	simple/intricate	comfort
brooding		safety
evocative		stability
contemplative	melancholy	hope
reflection	sad	soothe/soothing
meditation	somber	dream
	mournful	lullaby
	painful	
	maudlin	
	elegy	

Abb. 9: Verbale Reaktionen von Hörer*innen auf Tintinnabuli-Kompositionen

Quelle: Maimets-Volt 2013, S. 56.

»To summarize and generalize: in film sequences with *tintinnabuli* music, the plot time tends to slow down—the action stops, time halts. Cinematographically, this is achieved by pairing the music with the visual means that most effectively convey an impression of stopping time, or of timelessness, and of looking at the *diegesis* (i. e. »the characters« world) from above, including:

- high-angle overhead shots (»bird's eye« or »space cam« shots)—steady or slowly panning;
- (very) long-duration takes which often feature
 - slow panoramic camera pans;
 - little or no on-screen movement—all suggestive of stillness, peace.

Adding a dream-like quality to the depiction of events are:

- (slow) dissolves between shots/double exposures;
- on-screen slow motion.

Often, the scenes with *tintinnabuli* music are cinematographically presented in some uncommon, unexpected way, when compared to the rest of the film. For example,

the last episode (beginning at 2:00:05) of Carlos Reygadas' *Japón* (Mexico/Germany/Netherlands/Spain, 2002) consists of only one shot, the duration of which is in principle as long as that of *Cantus in Memory of Benjamin Britten* [...] which we hear with it (a number of bars truncated, the *Cantus* sounds for little over 5 minutes in film [...]). [...]

Contrary to the most common film music practice, *tintinnabuli* music usually becomes foregrounded in film. More often than not it has been given time and the necessary sonic space to unfold. First of all, a *tintinnabuli*-musical cue usually lasts long enough to really make a musical impact (4–5 minutes is not at all uncommon). Thereby, if there occurs a necessity to edit the *tintinnabuli* compositions, they are cut and pasted with great respect towards the musical grammar and syntax. For example, in the abovementioned finale of Reygadas' *Japón*, the bars 60–86 of Pärt's *Cantus in Memory of Benjamin Britten* [...] have been cut, yet the omission can easily go unnoticed. [...]

To continue the summary of *tintinnabuli* music in film: as represented by the selected examples above, in composing the film's integrated sound track [...], it is quite common that:

- the dynamic level of *tintinnabuli* music is louder than that of other sounds, whether non-musical (e. g. speech-voice, natural sounds) or musical;
- often in scenes with *tintinnabuli* music, all the diegetic sounds and the dialogue are altogether absent;
- nondegetic voice-over is preferred over diegetic dialogue to sound simultaneously with *tintinnabuli* music;
- if diegetic dialogue or a nondiegetic voice-over is heard with *tintinnabuli* music, it tends to
- be highly music-sensitive: the speech (voice) and music conform in tempo and rhythm, in articulation (i. e., manner of phrasing and pausing), in musicality or melodicty as such—for example, speech is heard between significant musical events, or certain keywords can be underlined or framed by single pitches of the linear M-voice and/or the triadic T-voice;
- present a highly important subject matter in terms of the film's poetic structure (i. e., artistic trope).

In short, *tintinnabuli* music is rarely reduced to mere sonic background in favor of other narratively significant sounds like the speech voice. Instead it *becomes* a narratively significant sound itself. And that brings me to formulate the similar occasions and purposes for which filmmakers tend to use *tintinnabuli* music.

There is plenty of evidence to propose that in films, Pärt's *tintinnabuli* music consistently tends to occur in narrative situations of some sort of ›spiritual crisis‹ which challenges the fundamental values of humanity. And with the aid of the specific ways of setting this music to interact with other filmic means of expression—especially by positioning the music ›above‹ *diegesis* through consistently suppressing diegetic sound, and by consistently pairing this music with high-angle overheads and long takes—*tintinnabuli* music intervenes in the depiction of the crisis, the characters, their actions and other plot events, as if from another fictional plane, or as if a character or a voice itself. This another plane I have come to call the ›sphere of the beyond‹. It is the world of eternal spiritual values or ideals, acting as the genuine measure against which to validate the characters and their actions in a story. On the basis of my film analyses, I would say that the eternal values include, first and foremost, those that help to sustain Life (with capital ›L‹)—like goodness or kindness, empathy, compassion, mercy, humbleness, love, which all together allow for the knowledge of ›sacred‹ and ›transcendental‹ [...] [B]y the choice of particular film-compositional-techniques, recurrent from film to film, Pärt's pre-existing *tintinnabuli* music consistently seems to be ›positioned as an anchoring continuity while everything around it falls to ruin.‹ (Flinn 2000: 125).« Quelle: Maimets-Volt 2013, S. 61–64.

»In Michael Moore's documentary about the attacks on the US in 2001 (*Fahrenheit 9/11*, 2004) the screen suddenly cuts to black, leaving its disoriented audience with the threatening sounds of physical impact at the site of the Twin Towers. Another wrenching edit introduces hand-held footage of bystanders staring upwards in disbelief. Instead of reuniting images and sound in this moment, Moore makes a crucial aesthetic decision and one that serves as the catalyst for this chapter: he aligns one of the most challenging events of the new millennium, in its surreal horror, with the ethereal sound world of Pärt's *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1977). From an empirical standpoint, *Cantus* plays an incongruous and short-lived role in the film; it has little in common with Jeff Gibbs's original score or the pop and rock songs that Moore later stated were responsible for sustaining him and the crew through the filming process. [...] Yet Pärt's music fulfills a potent role in its narrative and critical function. Like so many filmmakers since the early 1990s who have utilized Pärt's precomposed music – especially the *tintinnabuli* style – Moore capitalizes on its effectiveness to express a singular, sustained idea within a narrative process. [...]

The story of Pärt's inadvertent involvement with *Fahrenheit 9/11* is not only a lesson in the potency (some would say coerciveness) of his music in the hands of one filmmaker. It is also a decisive moment in the story of Pärt's reception, a story that has been shaped increasingly by film and new media. In a strange twist of fate, Moore's audience for *Fahrenheit* was the largest ever in American documentary

film. Its release was a highly publicized event because the Walt Disney Company had retracted its initial support and later forbidden its subsidiary Miramax to distribute the film, citing its partisan nature. [...] Images of the scene with Pärt's music had saturated the media in graphic detail. By mid-summer of 2004 Nielsen EDI had declared that *Fahrenheit* was the most popular feature-length documentary ever, with sales in North America upwards of \$80 million dollars. [...] In effect, it placed Pärt's music front and center in a heated discourse involving a paradigmatic political shift of a generation, and it created an aesthetic connection between Pärt's music and violence in its myriad forms. In retrospect, it was the incongruity of Moore's pairing, rather than its specific content, which has become a recurring theme in Pärt's relationship to contemporary media. Professionals and amateurs alike have recognized that laying down a soundtrack of Pärt's music does more than ›dislocate‹, or make the unfathomable manageable. While it allows a certain distance from public and personal cataclysm, it also intensifies our emotional engagement with it. This dual mode of critique and its translation into commercial and artistic terms has become a significant factor in Pärt's cultural currency.« Quelle: Dolp 2012, S. 177–178.

»Stay [sic!] close to an arthouse cinema this summer and chances are you'll hear the plangent music of Arvo Pärt emanating from within. The Turkish film *Times and Winds*, a tale of boyhood jealousies set in a remote Anatolian shepherding community, reverberates with the repeated stark tones of Pärt's *Orient and Occident*. The *Banishment*, a Russian film directed by budding Tarkovsky-like Andrei Zvyagintsev, sets a key scene to the sparse piano piece *Für Alina* and its end credits to the choral opus *Kanon Pokajanen*. And these two come only months after Paul Thomas Anderson interrupted Jonny Greenwood's screeching score for *There Will Be Blood* with a version of *Fratres*, composed by Pärt for strings and piano. This has been going on for a decade. Where once film directors in need of some mournful gravitas would reach for Samuel Barber's *Adagio for Strings* – famously, in Oliver Stone's *Platoon*; recently, in Michael Moore's *Sicko* – it now seems that Pärt is first in line, not only for arthouse auteurs but in Hollywood too. Pärt's music has been appropriated for *The Good Shepherd* and *Candy*, for Shane Meadows' *Dead Man's Shoes* and Cédric Kahn's *Red Lights*, for Tom Twyker's [sic] *Heaven*, Gus van Sant's *Gerry* and Carlos Reygadas' *Japón*. It's there in Michael Mann's *The Insider*, it's there to furnish the terrible aftermath of the World Trade Center attack in *Fahrenheit 9/11*, and, incongruously, it's there when Madonna snogs the feet of her fellow castaway in Guy Ritchie's desert-island stinker *Swept Away*. Pärt, a bearded Estonian living in prolonged exile in Berlin and a devotee of the Eastern Orthodox Church whose severe if ineffably beautiful music is released on Manfred Eicher's high-minded ECM label, might seem an unlikely candidate

to be the film world's maestro du jour. Except, of course, that the music-buying public has also long proven a large appetite for this stuff, bringing Pärt a success and recognition that is rare for a living composer. Such pure, spiritually inflected work has struck a chord, providing, as critic Alex Ross points out in his book *The Rest Is Noise*, »oases of repose in a technologically oversaturated culture«. It's easy to see why so many film directors would want to latch on to these stirring resonances: music placed astutely on a sound track can conjure an instant magic for the most routine of sequences. Take that scene from *Swept Away*, in which the yearning delicacy of the music bestows grace on a risible montage of sunsets, smouldering fires, and hand-in-hand lovers on the beach. P T Anderson's visionary filmmaking needs no such crutches, but the use of *Fratres* still feels a little easy. This is music that drops jaws in any context.

Lest Pärt's sound begin to work in the opposite direction, jolting us from our involvement with a film as we recognise what a cliché its use has become, it is I think time to give it a rest. I mean this as no deterrent from seeing *Times and Winds*, which quietly stole the London Film Festival two years ago; it is an extraordinary film and its release is cause for rejoicing. But from now on, filmmakers of the world, before the allure of pieces like *Spiegel im Spiegel* is lost, let's have an Arvo armistice.«
Quelle: Wigley 2008.

9. Intermodale Analogien zwischen Musik und Bild – musikpädagogische Perspektiven

»Die Außenweltreize, die unsere Wahrnehmungen auslösen, sind sich in physikalischer Hinsicht sehr ähnlich. [...] Auf dieser Grundlage müssten Farb- und Tonhöhenempfinden ebenso korrelieren (*Frequenz*) wie die Wahrnehmung von Helligkeit und Lautstärke (*Amplitude*) und das Empfinden für Farbsättigung und Klangfarbe (*Wellenspektrum*). [...]

Allerdings ist unsere Wahrnehmungsrealität vielschichtiger, als es die physikalischen Zusammenhänge nahelegen. Demnach müsste Stille als Abwesenheit von Klang nämlich unbedingt mit Schwärze als Abwesenheit von Licht gleichgesetzt werden. Genauso einleuchtend ist es aber, Stille nicht mit schwarzer, sondern mit weißer Fläche zu verbinden und John Cages stilles Stück *4'33''* mit Robert Rauschenbergs *White Paintings* in Einklang zu bringen.

Paarbildungen wie *laut/hell* und *leise/dunkel* beruhen außerdem nicht nur auf physikalischer Entsprechung, sondern sind darüber hinaus [...] empirisch verankert: Die generelle Abnahme des Geräuschpegels zur Nacht hin (*leise/dunkel*) ist eine Grunderfahrung des In-der-Welt-Seins. Dies zeigt, wie schwer es ist, Zuordnungen

von visuellen und auditiven Phänomenen zu begründen und zu entscheiden, auf welcher Basis die Beziehungstiftung letztlich stattfindet.«

Quelle: Krämer 2011, S. 103.

»Bei der Verknüpfung von Sinneseindrücken geht es um Ähnlichkeitsbeziehungen, die sich auf unterschiedliche Weise stiften lassen. Ob Ähnlichkeit zutrifft oder nicht, entscheiden wir im Prozess des Vergleichens.« Quelle: Krämer 2011, S. 115.

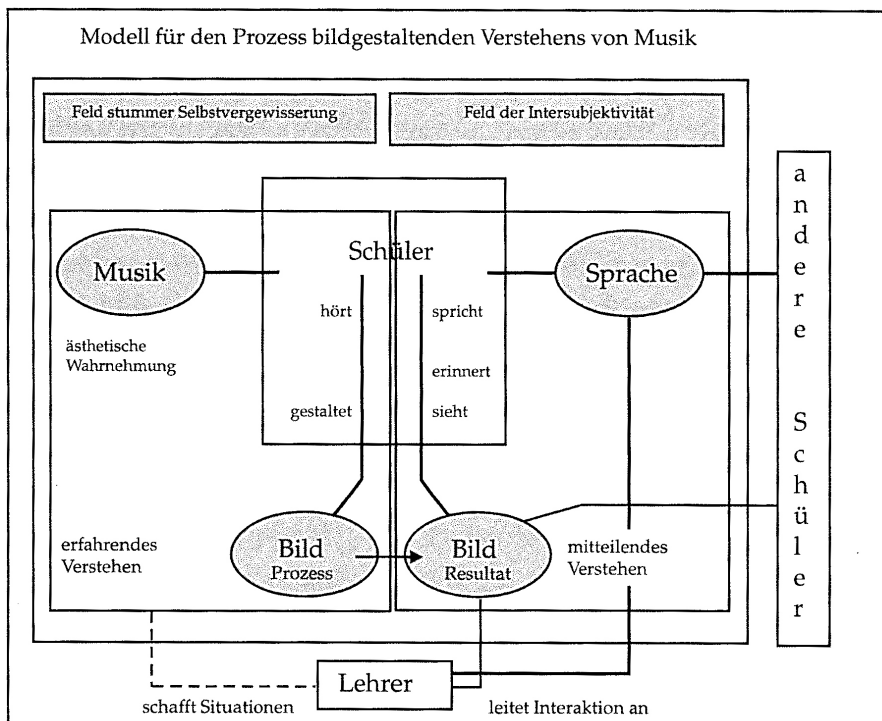


Abb. 10: Bildgestaltendes Verstehen von Musik nach Steincke

Quelle: Steincke 2007b, S. 44.

»Musik wird nur auf Umwegen anschaulich und begrifflich fassbar. Sie lässt sich mithilfe räumlicher und stofflicher Vorstellungen strukturieren. Sie lässt sich in Form mentaler Bilder vergegenständlichen und hebt das Musikhören damit vom bloßen Mitempfinden ab. [...] wenn wir von Tonpunkten, Melodielinien und Akkordblöcken sprechen oder wenn wir ihren Verlauf als Bilderfolge erleben, dann versuchen wir, der Klangerfahrung gegenständlichen Charakter zu verleihen [...] Dies geschieht auf dem Weg der Analogiebildung.« Quelle: Krämer 2011, S. 120.

»Die meisten Menschen sind auch ohne synästhetische Spezialbegabung in der Lage, sich Verknüpfungen verschiedener Sinnessphären, so genannte ›intermodale Analogien‹[...] vorzustellen und als stimmig zu erleben. Die oft nur vage angenommenen Assoziationen zwischen Farben und Tönen, Linien und Rhythmen, Formen und Klängen etc. erscheinen ihnen als logisch und allgemein nachvollziehbar [...].«
Quelle: Steincke 2007a, S. 74.

10. Schüler*innen einer 10. Klasse assoziieren zu Cantus – mit Kommentaren von Arvo Pärt (1985)

»Die Musik hört sich teilweise sehr monoton an. Ich finde nicht, daß sie irgendetwas besonderes ausdrückt. Es ist alles eine Tonlage. Die Musik hört sich nicht besonders fröhlich an, aber auch nicht besonders traurig.« Quelle: Astrid D. zit. n. Wallrabenstein 1985, S. 18⁵.

»Auf mich wirkt die Musik sehr beruhigend. Das liegt, glaube ich an den Geigen. Das Stück klingt uninteressant, aber auch sehr interessant. Außerdem drückt es Ruhe und auch ein wenig Trauer aus.

Auf dieses Stück kann ich mir 2 Bilder zusammenreihmen [sic].

1. Es wird eine große, hübsche, alte Kirche oder ein Dom gezeigt. Mit uralten Gemälden, wertvollen, prächtigen Verzierungen [sic] usw
2. Das Stück kann auch irgendwie Zeitlosigkeit ausdrücken z. B. geht einer einfach so durch die Stadt. Ohne Ziel u. mit unendlich [sic] viel Zeit. Er macht einen Stadtbummel u. beobachtet die eilig, hastende Menschheit.« Quelle: Sandra B. zit. n. Wallrabenstein 1985, S. 20.

»Es hört sich an, als wenn etwas Trauriges passiert ist. Die Glocken am Anfang sagen es an. Vielleicht handelt es sich in diesem Stück um eine Beerdigung oder um eine Flucht. Es könnte sich aber auch um einen Sterbenden handeln, der unbedingt am Leben bleiben will, aber sein Schicksal es nicht zu lässt. Dieses kommt besonders am Ende des Stückes zur Geltung. ~~Es hört sich an, als wenn es immer bergab geht. Mit seinem Leben immer weiter bergab geht.~~«

Quelle: Sabine K. zit. n. Wallrabenstein 1985, S. 21.

⁵ Die handschriftlichen Schüler*innen-Texte wurden hier so nah am Original wie möglich abgedruckt.

»Nachdenklich, Erschüttert [sic], Trauer, Armut, Angst [sic] hört sich an als ob irgend etwas passiert ist, und man denkt drüber nach. Einfach niederdrückend, als ob ein Urteil⁶ oder es [sic] was passiert ist, jemand damit strafen will.«

Quelle: Viola K. zit. n. Wallrabenstein 1985, S. 23.

»Erinnern wir uns: Astrid kann als einzige Schülerin mit dem »Cantus« wenig anfangen. Sie findet ihn monoton, er drückt für sie nichts Besonderes aus. Dazu Arvo Pärt lachend: »Genau so ist es mir ergangen, als ich den »Cantus« zum ersten Mal aufgeführt gehört habe. Da dachte ich, das ist ja alles grau in grau, keine Farbe, alles eine Tonlage ...Mir geht es beim ersten Hören meiner Musik nicht anders als den Hörern, die die Komposition noch nicht kennen.« Als ich dies Astrid später erzähle, lacht auch sie, wir mir scheint befreit, denn bis dahin stand sie mit ihrer erlebnisarmen Interpretation allein.

Arvo Pärt sagt nicht viel zu den einzelnen Niederschriften. Er liest sie mit aufmerksamer Ruhe, erkundigt sich nach einzelnen Schülern und scheint von den Interpretationen ähnlich beeindruckt zu sein wie der Hörer eines Musikstückes, der zunächst nichts sagen mag, bevor er seine Eindrücke verarbeitet hat. In Violas Interpretation löst das Stichwort »Armut«, dem ich keine Bedeutung zugemessen hatte, eine spontane Reaktion aus. »Ja, das ist ein schönes Wort. Nach Armut müssen wir immer trachten,« womit die freiwillige Einschränkung materieller und geistiger Güter, die Beschränkung auf das, was wesentlich ist, gemeint ist. So verstandene Armut ist [...] ein Lebensgefühl Arvo Pärts, das bis in seine Kompositionstechnik hineinwirkt. [...]

Die Interpretationen der Schüler, darin sind sich beide Pärts einig, seien ihrerseits ein Kunstwerk, das so akzeptiert und nicht zerredet werden sollte.« Quelle: Wallrabenstein 1985, S. 27.

⁶ Schwer zu entziffern, evtl. auch: »Unheil«.

Literatur

- Brauneiss, Leopold: Tintinnabuli – eine Einführung, in: Restagno, Enzo; Brauneiss, Leopold; Kareda, Saale; Pärt, Arvo (Hg.): Arvo Pärt im Gespräch, Wien 2010, S. 98–155.
- Brauneiss, Leopold: Musical archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style, in: Shenton, Andrew (Hg.): The Cambridge Companion to Arvo Pärt, Cambridge 2012, S. 49–75.
- Dolp, Laura: Arvo Pärt in the marketplace, in: Shenton, Andrew (Hg.): The Cambridge Companion to Arvo Pärt, Cambridge 2012, S. 177–192.
- Henderson, Robert: BBC SO, in: The Daily Telegraph, London, 01.09.1979, S. 13.
- Kautny, Oliver: Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte, Stuttgart 2002.
- Kautny, Oliver: Arvo Pärt, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 13, Kassel u. a., 2005, Sp. 146–151.
- Kivi, Inna (Hg.): Arvo Pärt – tuntu ja tundmatu. Helilooja Arvo Pärdi 70. sünnipäevale pühendatud näituse kataloog. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, Tallinn 2006.
- Krämer, Oliver: Strukturbilder, Sinnbilder, Weltbilder. Visualisierung als Hilfe beim Erleben und Verstehen von Musik (Forum Musikpädagogik Bd. 90), Augsburg 2011.
- Maimets-Volt, Kaire: Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film, in: Music and the Moving Image 6 2013, Nr. 1, S. 55–71.
- Restagno, Enzo: Mit Arvo Pärt im Gespräch, in: Restagno, Enzo; Brauneiss, Leopold; Kareda, Saale; Pärt, Arvo (Hg.): Arvo Pärt im Gespräch, Wien 2010, S. 6–96 (das Gespräch wurde 2003 geführt).
- Sandner, Wolfgang: Booklet-Text zur CD ›Arvo Pärt. Tabula Rasa‹, ECM Records, München 1984.
- Shenton, Andrew: Arvo Pärt: in his own words, in: Shenton, Andrew (Hg.): The Cambridge Companion to Arvo Pärt, Cambridge 2012, S. 111–127.
- Steincke, Dietrich: Bildgestaltendes Verstehen von Musik. Entwurf eines Modells einer nonverbal-verbalen Zugangsweise zur Musik als Beitrag zur didaktischen Interpretation, Würzburg 2007a.
- Steincke, Dietrich: Kategorien des Verstehens beim Malen zu Musik. Ein Diskussionsbeitrag aus hermeneutischer Sicht, in: Diskussion Musikpädagogik 34 2007b, Nr. 2, S. 41–45.
- Universal Edition (o. D.): Cantus in Memory of Benjamin Britten. URL: <https://musiksalon.universaledition.com/de/artikel/cantus-in-memory-of-benjamin-britten-257> [Datum des Zugriffs: 01.02.2023].
- Wallrabenstein, Wolfram: Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten. Zur Bedeutung von Assoziativität und Subjektivität im Erkenntnisprozeß – Beispiele aus der Unterrichtspraxis, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 31 1985, S. 13–31.
- Wigley, Samuel: Is it time to give Pärt a rest?, in: The Guardian, 29.05.2008. URL: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/may/29/timetogivepartarest> [Datum des Zugriffs: 01.02.2023].

Helmke Jan Keden

Von »langbärtigen Barden« und »Schmachtlappen der gefährlichsten Sorte« – Ein Beitrag zur Rezeption Mendelssohn Bartholdys im Deutschen Sängerbund

»Mendelssohn war unter den Großmeistern der Tonkunst der erste und ist leider auch der einzige geblieben, der seine Schaffenskraft in hervorragender Weise dem Männerchor gewidmet hat, und er hat uns auf diesem Gebiete Werke hinterlassen, die einen Ehrenplatz in der Bibliothek eines jeden Männergesangsvereins verdienen. (...) Es sind die in der Seele des deutschen Volkes in erster Linie lebendigen Stimmungen, die hier einen Ausdruck in Tönen gefunden haben, und daher werden diese Lieder auch stets im Herzen des deutschen Volkes lebhaften Widerhall erwecken.«¹

Max Puttmann schrieb diese Zeilen anlässlich des 100. Geburtstages des »Meisters« in einer zehnseitigen (!) Laudatio, die sich über zwei Februar-Ausgaben der im Jahre 1909 gerade neu gegründeten Deutschen Sängerbundeszeitung (DSBZ), dem Zentralorgan des Deutschen Sängerbundes (DSB), erstreckte. Sie kann paradigmatisch für die Ehrerbietung gelten, welche von Seiten des 1862 gegründeten und national-konservativ ausgerichteten Verbandes Mendelssohn zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegengebracht wurde. Dies mag zunächst irritieren, hat die Rezeptionsforschung doch gezeigt, dass sich das Werk Mendelssohns schon zu Lebzeiten und posthum insbesondere im Kaiserreich zahlreichen mal subtil verdeckten, mal offen artikulierten Ressentiments ausgesetzt sah. Die zumeist aus gesellschaftlich etablierten national-konservativen Elitenkreisen lancierten Aversionen richteten sich nicht nur gegen Mendelssohns großbürgerlich-jüdische Herkunft und Erziehung. Vorbehalte wurden auch hinsichtlich seines Schaffens artikuliert, das von wenig Originalität und Tiefgang sowie durch mangelndes Genie und von fehlender Leidenschaft ge-

¹ Puttmann, Max: Felix Mendelssohn als Vokalkomponist, (Zum 100. Geburtstage des Meisters.), in: DSBZ 1 1909, Nr. 5, S. 94.

prägt sei.² Beispielhaft kann man auf die nur acht Jahre vor Puttmanns Laudatio erschienenen Ausführungen von Hugo Riemann verweisen, der in seiner schon bald nach der Herausgabe zum Standardwerk avancierenden »Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)« beim Komponisten »Grenzen seiner Begabung«³ feststellen wollte. Hierbei bezog sich Riemann zum einen auf die angebliche Unfähigkeit Mendelssohns, eine respektable Oper zu schreiben. Zum anderen kritisierte Riemann Mendelssohns vermeintliche Rückständigkeit, indem er konstatierte, »daß er an Formen der Klassiker festhielt«⁴ und seine musikalische Verarbeitung thematischen Materials im Gegensatz zu Schumann »selten neue primäre Wirkungen bringt«⁵. Für Riemann zeichnete sich die Musik Mendelssohns durch eine »gewisse Weichheit«⁶ aus. Auch sei er mit seinen »Männerquartetten (...) sogar geschmackgefährlich geworden, da er durch deren bestechenden Wohlklang eine immense Popularität erlangte und in die Gesangsvereine und das häusliche Musizieren eine starke Hinneigung zum Sentimentalen brachte«⁷.

Von diesen Stereotypen der Verunglimpfung ist beim eingangs zitierten Artikel Max Puttmanns in der DSBZ nichts zu finden – im Gegenteil: Puttmann bezieht bewusst Stellung gegenüber den etablierten Mustern der Diffamierung Mendelssohns:

»Mendelssohn war es, der, in der Zeit des geistlosen Formalismus und des öden Virtuositentums den höchsten Idealen zustrebend, nicht nur als reproduzierender Künstler, indem er u. a. Werke eines Joh. Seb. Bach zu neuem Leben erweckte, sondern auch als schaffender Meister einen segensreichen Einfluß auf die Tonkunst und ihre Pflege in den 30er und 40er Jahren des vorherigen Jahrhunderts und weit darüber hinaus ausgeübt hat. Mendelssohn, wenn auch in erster Linie Instrumentalkomponist, gewann diesen Einfluß nicht zuletzt gerade durch seine Vokalkompositionen, von denen viele einen so hohen Grad von Popularität erlangt haben, und unseren Sängern so sehr ans Herz gewachsen sind, daß es gewiss keiner weiteren Begründung bedarf, wenn ich heute, gelegentlich des 100. Geburtstages des Meisters, an dieser Stelle besonders des Vokalkomponisten Mendelssohn gedenke.«⁸

² Vgl. Dahm, Annkatrin: Der Topos der Juden, Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum, Göttingen 2007, S. 130–143.

³ Riemann, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900), Berlin 1901, S. 251.

⁴ Ebd., S. 257.

⁵ Ebd., S. 259.

⁶ Ebd., S. 261.

⁷ Ebd.

⁸ Puttmann 1909, S. 91.

Kritiker schienen häufig gerade an den populären melodischen Chorliedern Mendelssohns Anstoß zu nehmen, wären diese doch im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts von nachahmenden Komponisten als Ausgangspunkt und Vorbild für eigene Kompositionen im ausufernden Liedertafelstil genutzt worden.⁹ Die sog. »Liedertafelei« zeichnete sich durch übertriebene und verschlungene Harmonisierungen sowie eine effektvolle und gekünstelte Ausdrucksweise aus. Werke dieser Machart wurden von solchen Männergesangsvereinen gepflegt, die bei den beliebten, aber aufgrund ihrer polarisierenden Wirkung höchst umstrittenen Gesangswettstreiten zu reüssieren versuchten.¹⁰ Doch für Puttmann waren nicht die Werke Mendelssohns für diese Entwicklung verantwortlich, sondern eine »ganz falsche Auffassung der Lieder unseres Meisters durch die Dirigenten«¹¹, was er am Beispiel des populärsten Werkes Mendelssohns für Männerchor, dem vierstimmigen Chorlied *Der Jäger Abschied* op. 50 Nr. 2 (MWV G 27) wie folgt konkretisierte:

»Ich erinnere nur an die Verhunzung, die sich »Wer hat dich, du schöner Wald« hat gefallen lassen müssen und auch heute leider noch gefallen lassen muß. Unbekümmert um das von Mendelssohn vorgeschriebene *alla marcia* wird das Lied oft mit einer Rührseligkeit vorgetragen, als handele es sich um einen Schmachtlappen der gefährlichsten Sorte. Wenn die Liedertafelei eine Zeitlang so üppig blühen konnte, so kann man wohl die Epigonen des Meisters, nicht aber diesen selbst dafür verantwortlich machen.«¹²

Um den hohen Stellenwert einordnen zu können, den Mendelssohn zur Jahrhundertwende offenkundig gerade in den (klein)bürgerlichen Sängerkreisen national-konservativer Prägung im Gegensatz zu anderen gesellschaftlichen Milieus nationaler Couleur innehatte, muss man sich vergegenwärtigen, welche historische Bedeutung dem Komponisten gerade für die Entwicklung des Männergesangs beigemessen wurde. Denn bereits zu Lebzeiten – also vor der Gründung des DSB 1862 – genoss Mendelssohn in der sich etablierenden Sängerbewegung höchste Wertschätzung.¹³ Als Teil der deutschen Nationalbewegung hatten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unzählige singende Männer zu einzelnen Chören (zumeist Liederta-

⁹ Vgl. ebd., S. 94.

¹⁰ Vgl. Keden, Helmke Jan: Gesangswettstreit oder Wertungssingen? – Der bürgerliche Laienchorgesang zwischen liberalem Leistungsstreben und nationalem Gemeinschaftsideal in der Weimarer Republik, in: Näumann, Klaus; Nußbaumer, Thomas: Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe, München 2018, S. 137–143.

¹¹ Puttmann 1909, S. 91.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Klenke, Dietmar: Der singende »deutsche Mann«, Münster 1998, S. 64.

feldn und Liederkränzen) sowie zu größeren Einheiten (Sängerbünden) zusammengeschlossen, um demokratisch-bürgerliche Ideale zu fördern, entsprechende Rechte einzufordern und »die Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme«¹⁴ voranzubringen.¹⁵ Als Schüler Carl Friedrich Zelters, dem Leiter der Berliner Sing-Akademie und der aus ihr gegründeten Berliner Liedertafel – der wichtigsten Blaupause für unzählige spätere Gründungen von Liedertafeln im norddeutschen Raum¹⁶ – stand Mendelssohn früh in Kontakt zur Kultur der Männergesangsvereine.¹⁷ Auch wenn sein Vater dieser Form des Laienmusizierens eher abgeneigt schien¹⁸, komponierte Mendelssohn bereits im Kindesalter für das Genre einfache A-cappella-Chorsätze. Den Grundstein für seine Popularität in weiten Kreisen des Männergesangs legte er allerdings erst mit seinen 1840 publizierten *Sechs Lieder[n] op. 50 für vierstimmigen Männerchor*, bestehend aus *Türkisches Schenkenlied* (MWV G 23), *Der Jäger Abschied*, *Sommerlied* (MWV G 19), *Wasserfahrt* (MWV G 17), *Liebe und Wein* (MWV G 26) sowie dem *Wanderlied* (MWV G 28), die er den beiden Leipziger Liedertafeln widmete¹⁹ (in der älteren der beiden war er Ehrenmitglied). Insbesondere das in der Sammlung an zweiter Stelle stehende Chorlied *Der Jäger Abschied* erfreute sich rasch großer Beliebtheit innerhalb des Männerchorwesens. Mendelssohn wurde fortan hofiert, sah man in ihm doch einen in höchsten gesellschaftlichen Kreisen anerkannten Komponisten, der für den um künstlerische Reputation ringenden Männergesang ein Repertoire schuf, das anscheinend nicht nur inhaltlich mit den in diesem Milieu beliebten Themen »Natur, Jagd, Wald, Wandern, die Liebe und (...) Humor«²⁰ korrespondierte. Auch musikalisch schien Mendelssohn den »romantischen Nerv« vieler Laiensänger zu treffen, ebenso waren seine Chorlieder – und das war wichtig für die Verbreitung – von den Männerchören sängerisch zu bewältigen. So konnte sich der Männergesang als Vermittler bzw. Multiplikator interpretieren, der den offensichtlichen Widerspruch zwischen »gelehrte[r] Musik und dem Leben« milieuübergreifend aufzuheben suchte, wie es Otto Elben in seiner Chronik *Der*

¹⁴ Elben, Otto: Der volksthümliche deutsche Männergesang, Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder, Tübingen ²1887, S. 173.

¹⁵ Vgl. Klenke 1998, S. 21 ff.

¹⁶ Vgl. Brusniak, Friedhelm: Chor und Chormusik, in: Finscher, Ludwig: Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1995, Sp. 779 ff.

¹⁷ Vgl. Wehnert, Ralf: Zwischen ausgelassener Fröhlichkeit und patriotischer Pflichterfüllung, Zu einigen Männerchören von Felix Mendelssohn Bartholdy, in: Denkströme, Journal der Akademie der Wissenschaften, o. Jg. 2013, Nr. 11, S. 87–111.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁹ Vgl. Boresch, Hans-Werner: Sechs Lieder op. 50 für vierstimmigen Männerchor, in: Geuting, Matthias: Felix Mendelssohn Bartholdy, Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden, Bd. II, Laaber 2016, S. 105 ff.

²⁰ Wehnert 2013, S. 90.

volkstümliche deutsche Männergesang rückblickend 1887 folgendermaßen zusammenfasste:

»Mendelssohn hat dem Männergesang mehrere seiner herrlichsten Schöpfungen gewidmet. Nach und nach wirkte der Männergesang gerade dahin, die Kluft zwischen der gelehrten Musik und dem Leben zu beseitigen. Indem die Musiker für Männerchor komponierten, mußten sie die Teilnahme der Masse anerkennen und für diese Geeignetes schreiben. Ihre Werke recht weit zu verbreiten, ins Volk zu bringen, dazu halfen ihnen wieder die Männergesangsvereine am wirksamsten.«²¹

Diese Wechselbeziehung schien für beide Seiten von Vorteil zu sein. So nahm Mendelssohn u. a. Kompositions- und Dirigieraufträge aus Sängerkreisen an. In der Forschung wird hierbei zumeist exemplarisch auf das deutsch-flämische Sängerfest 1846 in Köln verwiesen²², zu dem Mendelssohn, durch Fackelzug und Fanfarenklänge als Heilsbringer für das deutsche Lied stilisiert, nicht nur seinen *Festgesang an die Künstler nach Schillers Gedicht für Soli, Männerchor und Blech-Blasorchester* op. 68 (MWV D 6) als Auftragswerk beisteuerte, sondern auch für die künstlerische Leitung im Kölner Gürzenich verantwortlich zeichnete.²³ Die ca. 2000 Sänger, die bei dieser Veranstaltung ebenfalls sein Chorlied *Der Jäger Abschied* sangen, schienen auf Mendelssohn einen bleibenden Eindruck hinterlassen zu haben.²⁴

Auch wenn es zahlreiche Hinweise auf eine durchaus ambivalente Haltung Mendelssohns zu den eingeschränkten musikalisch-künstlerischen Möglichkeiten des vierstimmigen Männergesangs gibt²⁵ sowie die kritische Positionierung Mendelssohns insbesondere zur national-patriotischen Einstellung der Sängerbewegung nachgewiesen ist²⁶, schien sich die Beziehung nicht auf eine einseitige Wertschätzung Mendelssohns seitens der singenden Männer zu beschränken. Mendelssohn schrieb Zeit seines Lebens für Männerchor, eines seiner letzten Werke, *Comitat* (MWV G 38), verfasste er 1847 kurz vor seinem Tod. Somit erscheint es wenig verwunderlich, dass sich auch die nach seinem Tod veröffentlichten A-cappella-Werke für Männerchor großer Beliebtheit erfreuten. Die erste posthum bereits 1849 erschie-

²¹ Elben 1887, S. 148 f.

²² Vgl. Boresch, Hans-Werner: *Festgesang an die Künstler nach Schillers Gedicht op. 68 für Soli, Männerchor und Blech-Blasorchester*, MWV D 6, in: Geuting 2016, Bd. II, S. 400–404.

²³ Vgl. Elben 1887, S. 111.

²⁴ Vgl. Elben 1887, S. 112.

²⁵ Vgl. Wehnert 2013, S. 87.

²⁶ Vgl. ebd., S. 106 f.

nene Sammlung *Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor* op. 75 führte mit den Chorliedern (*Abend-)Ständchen* (MWV G 24), *Trinklied* (MWV G 15), *Abschiedstafel* (MWV G 33) und *Der frohe Wandersmann* (MWV G 34) die bisherige inhaltliche Ausrichtung fort. Letztgenanntes Werk sollte eine ähnliche Popularität und Verbreitung wie *Der Jäger Abschied* erreichen.²⁷ Vermutlich in Folge der gesellschaftlichen Umwälzungen der Jahre 1848/49 erfuhr die zweite zeitgleich publizierte Sammlung *Vier Lieder für Männerstimmen* op. 76 inhaltlich eine Erweiterung hin zu Chorliedern mit patriotischen Texten, die Mendelssohn zu Lebzeiten zwar komponiert aber nicht publiziert hatte. So weist die Sammlung neben dem *Lied vom braven Mann* (MWV G 16) sowie dem bereits erwähnten *Comitat* mit dem *Rheinweinlied* (MWV G 35) und dem *Lied für die Deutschen in Lyon* (MWV G 36) zwei eindeutig vaterländische Bekenntnisgesänge auf. Diese konnten von vielen Sängern, welche sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Kampf um die nationale Einheit wähnten, dankbar angenommen werden.²⁸ Mit einer weiteren posthum veröffentlichten Sammlung *Vier Lieder für Männerstimmen* op. 120 wurde mit dem *Jagdlied* (MWV G 21), dem *Morgengruß des Thüringer Sängerbundes* (MWV G 37), *Im Süden* (MWV G 20) und dem *Zigeunerlied* (MWV G 5) wieder der frühere altbewährte Themenkreis aufgenommen und fortgeführt.²⁹

Die Begeisterung für Mendelssohns Musik steigerte sich im Milieu des bürgerlichen Männergesangs nach seinem Tod noch, zumal die posthum publizierten A-cappella-Chöre allesamt wie bereits die *Sechs Lieder* von den vielen kleineren Laienensembles gesänglich bewältigt werden konnten. Es gab kaum ein Sängerfest, bei dem Werke Mendelssohns nicht gesungen wurden. Dabei beschränkte man sich insbesondere bei den großen überregionalen Sängerfesten nicht nur auf den Vortrag seines A-cappella-Repertoires, sondern führte auch andere seiner Werke mit größerer Besetzung auf, die Männergesang beinhalteten. So brachte man beispielsweise schon beim ersten deutschen Sängerfest 1845 in Würzburg, welches als »eine in Freude, Liebe und Eintracht sich offenbarende Manifestation (...), ein friedlicher, aber dennoch ein großer und folgeschwerer Akt und Ausdruck des Gesamtwillens der deutschen Stämme«³⁰ veranstaltet wurde, Mendelssohns *Bacchus-Chor* aus *Musik zu Antigone* op. 55 (MWV M 12) zur Aufführung. Darüber hinaus offenbarten die

²⁷ Boresch, Hans-Werner: *Der frohe Wandersmann* (»Wem Gott will rechte Gunst erweisen«) für vier Männerstimmen, MWV G 34 (Op. 75 Nr. 1), in: Geuting 2016, Bd. II., S. 300 f.

²⁸ Vgl. Klenke 1998, S. 97–149.

²⁹ Vgl. Kalisch, Volker: *Chorlieder*, in: Wiesenfeldt, Christiane: *Mendelssohn Handbuch*, Kassel 2020, S. 202.

³⁰ von Römer, M.: *Das erste deutsche Sängerfest gefeiert in Würzburg in den Tagen des 3. bis 4. August 1845, Erinnerungs-Album für dessen Theilnehmer*, Würzburg 1845, S. 26.

Sänger ihre Verehrung Mendelssohns durch eine mit seinem Namen versehene und durch Tannengrün geschmückte Tafel, die man in den »Reigen der großen deutschen Meister in Musik und Gesang«³¹ – unter ihnen Mozart, Haydn und Beethoven – am Aufgang zum Podium in der imposanten Sängerrhalle angebracht hatte.³² Diese Form der Huldigung durch Gedenktafeln, Büsten oder Gemälde fand bei zahlreichen Veranstaltungen Anwendung, u. a. auch beim elf Jahre später in Nürnberg stattfindenden deutschen Sängerrfest im Jahr 1861, bei dem der Entschluss zur Gründung des Deutschen Sängerrbundes gefasst wurde. Im Gedenkbuch zur Veranstaltung wird die Komponistenverehrung im Rahmen der Ausführungen zur Festhalle wie folgt beschrieben:

»Kränze und Gewinde, farbige Schleifen und Laubketten, mit künstlerischem feinem Gefühl ohne Ueberladung an Säulen und Wänden angebracht, bilden den lieblichsten Zierath, dem aber noch eine höhere Weihe durch weiteres herrliches Beiwerk verliehen wird. Denn von den Säulen herab leuchten in goldenen Buchstaben auf Schilden die Namen von Deutschlands gefeiertsten Männern der Poesie und Musik. Da sind zur rechten Seite zu lesen die Namen der Liederdichter: (...) – zur Linken die Namen der Liedercomponisten: Gluck, Haydn, Reichardt, Zelter, Beethoven, Call, Nægeli, Kreutzer, Spohr, Eisenhofer, Weber, Schneider, Silcher, Stuntz, Klein, Schubert, Reißiger, Schumann, Mendelssohn; – an der Hauptgalerie: Händel und Geibel; – und bei jedem Namen ist Ort und Zeit der Geburt angegeben. Den Namenstafeln nahe hat man das Wappen jener Stadt, in bunten Farben gemalt, aufgehangen wo der Gefeierte das Licht der Welt erblickt, oder die sonst während seines Lebens wichtige Bedeutung für ihn gewonnen hatte.«³³

Die Tatsache, dass bei der Schlussveranstaltung des Nürnberger Sängerrfestes, welches in der Forschung als wichtiger Kristallisationspunkt der Manifestation der deutschen Einheitsbestrebungen und eines »heroischen Nationalgeistes«³⁴ beschrieben wird³⁵, *Der Jäger Abschied* sowohl im Rahmen der Festfolge von allen Anwesenden als auch spontan am Ende der Veranstaltung nach der offiziellen Verabschiedung im allgemeinen Abschiedstaumel gesungen wurde³⁶, verdeutlicht zweierlei: zum einen,

³¹ Ebd., S. 43.

³² Vgl. ebd. und S. 44.

³³ Festausschuß des Deutschen Sängerrfestes: Gedenkbuch des in der Stadt Nürnberg 1861 begangenen großen deutschen Sängerrfestes, Nürnberg 1861, S. 26 f.

³⁴ Klenke 1998, S. 110.

³⁵ Vgl. ebd., S. 104–122.

³⁶ Vgl. Festausschuß des Deutschen Sängerrfestes 1861, S. 63 f.

welch hohen allgemeinen Stellenwert Mendelssohn für die deutsche Sängerbewegung grundsätzlich innehatte. Zum anderen wird klar, dass dem Chorlied *Der Jäger Abschied* nicht nur im allgemein national-religiös überhöhten Kontext des Sängerfestes, sondern auch explizit im Kontext der Liederfolge innerhalb der emotionalisierten Abschlussveranstaltung eine enorme Bedeutung beigemessen wurde³⁷, wie es die Chronik des Sängerfestes nachdrücklich veranschaulicht:

»Zögernd, als wolle man des Festes Schluß so weit wie möglich hinausschieben, versammelten sich um 6 Uhr die Sänger zum letzten Male in der Halle. Die durch das Programm vorgeschriebenen herrlichen Lieder: »Deutschland über alles«, gedichtet von Hoffmann von Fallersleben, componiert von J. Haydn, »Es klingt ein heller Klang« von Max v. Schenkendorf, »Jäger Abschied vom Walde« von Eichendorff, componiert von Mendelssohn-Bartholdy, wurden der Reihe nach als Gesamtvorträge zur Aufführung gebracht, und mit lautestem Beifall aufgenommen. Von ganz besonders hinreißender Wirkung war aber das letzte dieser Lieder und man konnte gar wohl entnehmen, daß in Alles, was da gesungen wurde, Sänger und Hörer hineinlegten, was ihr Herz bewegte, denn als im letzten Verse die Worte ertönten: Was wir still gelobt im Wald, Wollen's draußen ehrlich halten; Ewig bleiben treu die Alten, Bis das letzte Lied verhallt, da erhob sich, in Erinnerung an das erlebte Schöne und an die lieblichen Vorgänge des Morgens im grünen Wald, rauschend der Ruf der Wiederholung, und noch einmal zu einer anderen Stunde des Abends erklang dasselbe Lied, gleichsam als wollte man im harmonischen Zusammenklang das Versprechen besiegeln, des Festes Andenken und alle seine Hochgefühle treu zu bewahren für immer. Ungesucht hatte sich hiermit das trefflichste Wort für den Schluß der Gesamtvorträge ergeben.«³⁸

Dermaßen überhöht, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Verbindung von Mendelssohn und dem deutschen Männergesang auch nach der Gründung des DSB im Jahre 1862 weiter fortsetzte. So war Mendelssohns Werk beim ersten deutschen Sängerbundesfest, welches drei Jahre nach Verbandsgründung 1865 in Dresden veranstaltet wurde, musikalisch in der ersten Hauptaufführung mit dem bereits erwähnten *Festgesang an die Künstler* vertreten.³⁹ Die Bedeutung Mendelssohns für den deutschen Männergesang wurde darüber hinaus mit einem Gemälde betont, das zusammen mit anderen Bildern der »bedeutendsten Meistern der Dicht- und Tonkunst«⁴⁰

³⁷ Vgl. ebd., S. 66.

³⁸ Ebd., S. 63 f.

³⁹ Vgl. Elben 1887, S. 183.

⁴⁰ Vgl. Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes: Der Deutsche Sängerbund 1862–1912, Aus Anlass des fünfzigjährigen Bestandes herausgegeben vom Gesamtausschusse des Deutschen Sängerbundes, o. O. 1912, S. 49.

über dem Podium der auftretenden Sänger aufgehängt wurde. Wieder war bei diesem ersten deutschen Sängerbundesfest Mendelssohns *Der Jäger Abschied* in der Festfolge vorgesehen, diesmal als »gemeinschaftlicher Schlussgesang«⁴¹ beim zweiten Sängereabend am Ende des dritten Festtages. Auch in der Abschiedsveranstaltung des Festes am vierten Tag wurde das Lied spontan zwei Mal gesungen, womit einmal mehr die Parallelen zum Nürnberger Sängerbund offensichtlich werden.⁴² Bei den meisten folgenden Sängerbundesfesten, die fortan im Abstand von mehreren Jahren veranstaltet wurden, gehörten die Chorlieder Mendelssohns zum festen Bestandteil des aufgeführten Repertoires.⁴³ Innerhalb der ersten 40 Jahre nach Gründung des DSB weist nur das Programm des 6. Deutschen Sängerbundesfestes 1902 in Graz keine Werke von Mendelssohn auf.⁴⁴ Nachdem man beim folgenden Sängerbundesfest 1907 in Breslau in der ersten Hauptaufführung wieder *Der Jäger Abschied* sang⁴⁵, findet sich auch beim achten Deutschen Sängerbundesfest 1912 in Nürnberg kein Werk Mendelssohns im Programm. Auf den Sängerbundfesten nach dem Ersten Weltkrieg zeigte sich hingegen wieder, wie unverzichtbar Mendelssohn zum Repertoirekanon des Deutschen Sängerbundes gehörte: Beim neunten Sängerbundesfest in Hannover 1924 sang man in der ersten Hauptaufführung *Der Jäger Abschied* als Massengesang.⁴⁶ Bei einer der sieben Sonderveranstaltungen dieses Festes wurde neben dem Einzenvortrag der Arie *Höre, Israel* aus dem *Elias* (MWV A 25) vom Danziger Männergesangsverein auch das geistliche Werk *Beati mortui in Domino morientes* (MWV B 28) zur Aufführung gebracht.⁴⁷ Vier Jahre später beim zehnten Sängerbundesfest 1928 in Wien, welches als bis dahin größte Veranstaltung des DSB mit ca. 120.000 Teilnehmern⁴⁸ durchgeführt wurde und ganz unter dem Gedanken des »Anschlusses Österreichs« stand⁴⁹, brachten im Rahmen des Bündekonzerts in der vollbesetzten Sängerrhalle der Niederlausitzer Sängerbund *Der Jäger Abschied*

⁴¹ O. A.: Offizieller Fest-Führer für das erste deutsche Sängerbundesfest zu Dresden vom 22. bis 25. Juli 1865, zugleich enthaltend Festordnung und Festzug, Dresden 1865, S. 8.

⁴² Vgl. Schlicht, Ernst: Das Erste Deutsche Sängerbundesfest in Dresden, in: DSBZ 7 1915, Nr. 28/29, S. 256.

⁴³ Vgl. Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes 1912, S. 83, 99 f, 129, 138, 147, 223.

⁴⁴ Vgl. Festausschuß: Sechstes Deutsches Sängerbundesfest Graz, 26.–30. Juli 1902, Vortragsordnung nebst Liedertexten der Hauptaufführungen und Commerce, Graz 1902.

⁴⁵ Vgl. Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes 1912, S. 223.

⁴⁶ Vgl. o. A.: Musikalischer Gesamtplan, in: DSBZ 16 1924, Nr. 7, S. 69.

⁴⁷ Vgl. o. A.: Die Sonderveranstaltungen, in: DSBZ 16 1924, Nr. 14, S. 205.

⁴⁸ Vgl. o. A.: Das 10. Deutsche Sängerbundesfest, die gewaltigste Kundgebung des deutschen Liedes seit Bestehen des D.S.B., in: DSBZ 20 1928, Nr. 32, S. 485.

⁴⁹ Vgl. List, Friedrich: An die deutschen Sänger!, in: DSBZ 20 1928, Nr. 34/35, S. 529.

und der Pfälzische Sängerbund das *Rheinweinlied* zur Aufführung.⁵⁰ Beim letzten Sängerbundesfest in der Weimarer Republik, welches 1932 in Frankfurt mit 40.000 Teilnehmenden veranstaltet wurde, waren Mendelssohns Werke ebenfalls vertreten, wenn auch eher bei den kleineren Veranstaltungen: Die Madrigal-Vereinigung Darmstadt sang *Die Nachtigall* (MWV F 24) im Bachsaal, der Thüringer Sängerbund intonierte im Hyppodromsaal das *Türkische Schenkenlied* und das *Trinklied*, der Spechtsche Männerchor sang im Palmengarten *Das Aehrenlied* (MWV J 12) und am Bismarckdenkmal brachten der Elb-Havel-Sängerbund, der Sängerbund a. d. Saale, der Anhaltische Sängerbund und die Provinzialliedertafel *Der frohe Wandersmann* zur Aufführung.⁵¹

Diese Kontinuität in der Repertoirepflege hinsichtlich der Mendelssohn'schen Chorlieder zeigt sich auch in den Liedersammlungen und Chorliederbüchern, die vom DSB herausgegeben wurden. Bereits unmittelbar nach seiner Gründung fasste der Gesamtausschuss des Verbandes den Plan, »durch eine allgemein verbreitete Sammlung das Zusammensingen der verschiedenen Vereine zu erleichtern; (...) Berücksichtigung auch neuer Kompositionen war nicht ausgeschlossen, (...) doch erschien der schon erprobte Singstoff als der Schwerpunkt.«⁵² In der kurz darauf 1864 zusammengestellten ersten Sammlung, die zunächst *Bundesliederhefte* benannt, doch schon zum ersten deutschen Sängerfest in Dresden ein Jahr später als sich ständig erweiterndes *Liederbuch des deutschen Sängerbundes* im Festprogramm firmierte⁵³, waren für unterschiedliche Anlässe 25 Chorlieder zusammengefasst⁵⁴, unter denen Mendelssohn mit *Der Jäger Abschied* an dritter Stelle vertreten war.⁵⁵ Auch in der Folgezeit, in welcher der erste Band des Liederbuches 1877 durch weitere fünf Hefte zu einem Konvolut von 144 Lieder erweitert wurde, findet sich Mendelssohn mit weiteren Chorliedern.⁵⁶ Dies ist bemerkenswert, musste der Verband hierfür doch eine erhebliche Geldsumme für die Druckrechte aufwenden, war die 30 Jahre geltende Schutzfrist für das Werk Mendelssohns nach dessen Tod noch nicht abgelaufen – einmal mehr ein Beleg dafür, welche bedeutende Rolle Mendelssohn

⁵⁰ Vgl. Festblätter für das 10. Deutsche Sängerbundesfest Wien 1928, 1928, Folge 12, S. 324. Vgl. hierzu auch die Rezension von Hasenclever, Fritz: Bündekonzert in der Sängerkirche, in: DSBZ 20 1928, Nr. 33, S. 521 f.

⁵¹ Vgl. Der Festausschuß für das XI. Deutsche Sängerbundesfest Frankfurt a.M.: Festführer für das XI. Deutsche Sängerbundesfest Frankfurt am Main 21. bis 24. Juli 1932, Frankfurt a. M. 1932, S. 61, 67, 77, 85.

⁵² Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes 1912, S. 45.

⁵³ Vgl. o. A. 1865, S. 8.

⁵⁴ Vgl. Elben 1887, S. 201.

⁵⁵ Vgl. o. A. 1865, S. 8.

⁵⁶ Vgl. Elben 1887, S. 201 f.

für den Deutschen Sängerbund spielte.⁵⁷ Bis 1898 erschienen weitere vier Hefte mit insgesamt 59 Liedern, die in einem zweiten Band zusammengefasst wurden⁵⁸, doch wurde immer offensichtlicher, dass der Wunsch vieler Chöre nach effektvolleren Chorliedern den Repertoirevorstellungen der Verbandsführung zuwiderlief. Deutlich wurde dies insbesondere anhand der beliebten Sängerpokalstöße, bei welchen die teilnehmenden Ensembles oftmals mit im forcierten Liedertafelstil komponierten Werken ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen wollten. Wie bereits erwähnt, waren diese Veranstaltungen, die häufig zu Streitigkeiten führten, der Verbandsführung ein Dorn im Auge, sah diese doch im direkten Leistungsvergleich den traditionell allumfassenden Gemeinschaftsgedanken des Verbandes gefährdet (s. o.). 1903 sah sich kein Geringerer als Kaiser Wilhelm II. persönlich im Rahmen des von ihm ausgeschriebenen zweiten Kaiserpreissingsens genötigt, auf diese offenkundig auch aus seiner Sicht negative stilistische Repertoireentwicklung im deutschen Männergesang hinzuweisen und rügte die teilnehmenden Männergesangsvereine wie folgt:

»Ich möchte dringend davor warnen, daß Sie nicht etwa auf den Weg treten, es philharmonischen Chören gleichzutun. Meine Ansicht ist: der Männergesangsverein ist dazu nicht da; er soll das Volkslied pflegen. Von den Kompositionen, die unseren Herzen nahestehen, ist merkwürdig wenig gesungen worden, sechs- bis siebenmal Hegar, achtmal Brambach. Ich kann Ihnen offen gestehen, wenn man diese Meister öfter hintereinander hört, dann würde man jeden Verein mit Dank und Jubel begrüßen, der nur einmal – »Wer hat dich, du schöner Wald« – oder – »Ich hatt' einen Kameraden« – oder – »Es zogen drei Burschen« – gesungen hätte. (...) Es soll meines Erachtens ein Chor aus schönen Männerstimmen nicht durch Komponisten dahin gebracht werden, daß er Tonmalerei treibt und eine orchestermäßige Instrumentation nachmacht. (...) Die Wahl der Chöre werde Ich in Zukunft dadurch entsprechender zu gestalten versuchen, daß Ich eine Sammlung veranstalten werde sämtlicher Volkslieder (...). Sie wird katalogisiert werden, und Ich werde dafür Sorge tragen, daß sie allen Vereinen billig und einfach zugänglich sein kann. (...) Wir haben Mendelssohn, Beethoven, Abt; von ihnen ist nichts erklingen. (...) Wenn Sie diese einfachen, schönen Chöre, wie sie das Volkslied und die Komponisten darbieten, die ich genannte habe, singen, so werden Sie selber Freude haben und weniger Schwierigkeiten.«⁵⁹

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. o. A.: Bundesliederbuch, in: Schlicht, Ernst: Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1926, Dresden 1926, S. 46.

⁵⁹ Wilhelm II.: Das deutsche Volkslied (6. Juni 1903). In: Ernst, Johann: Reden des Kaisers, Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelm II., München 1966, S. 108 ff.

Das wichtigste Ergebnis dieser Intervention des Kaisers war das 1906 erschienene *Volksliederbuch für Männerchor*⁶⁰ in zwei Bänden, das sog. »Kaiserliederbuch«, in welchem eine hochkarätige Kommission unter der Leitung von Rochus Freiherr von Liliencron über 600 Lieder im Männerchorsatz zusammentrug.⁶¹ Gemäß der kaiserlichen Intention sind die Chorlieder Mendelssohns in beiden Bänden stark vertreten, gleichmäßig verteilt jeweils sieben Chorlieder pro Band: Im ersten Band finden sich die Originalkomposition *Beati mortui*, dann *Es ist bestimmt in Gottes Rat*, eine von Robert Radecke bearbeitete Fassung des ursprünglichen für Singstimme und Klavier komponierten Volksliedes op. 47 Nr. 4 (MWV K 102), *Deutschland. Durch tiefe Nacht*, eine Bearbeitung von Eduard Kremser des ursprünglich für gemischten Chor komponierten Werkes (MWV F 33), sodann das *Rheinweinlied*, *Der Jäger Abschied*, *Der frohe Jägersmann* und *Comitat*. Im zweiten Band sind mit dem *Lied der Deutschen in Lyon*, *Die Stiftungsfeier* (MWV G 32), *Trinklied*, *Abschiedstafel*, *Türkisches Schenkenlied*, *Wasserfahrt* und *Abendständchen* allesamt bekannte Originalkompositionen für Männerchor vertreten.⁶²

Die Führung des DSB reagierte äußerst zurückhaltend auf die Herausgabe des kaiserlichen Liederbuches⁶³: In einer Replik, abgedruckt in der Zeitschrift *Die Tonkunst*⁶⁴, die später wohl aufgrund ihrer Bedeutung auch im ersten Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1926 veröffentlicht wurde⁶⁵, kritisierte Theodor Müngersdorf die »akademisch-wissenschaftlich Grundtendenz« der Sammlung. Zwar sei das »Kaiserliederbuch« »ein idealer Extrakt alles dessen, was ein zur höchsten Leistungsfähigkeit entwickelter Männerchor leisten soll«, doch wäre die Mehrzahl der Männerchöre schlichtweg überfordert, so dass »das Kaiser-Liederbuch (...) keine Sammlung (ist), die die praktische Musikübung unserer heutigen Männerchöre widerspiegelt.« Bei der Mehrzahl der Männergesangsvereine, so Müngersdorf, müsse man festhalten, dass »die Entwicklung des Musikverständnisses, Stilgefühls und der Gesangstechnik nicht den Grad erreicht hat, der für die künstlerische einwandfreie Ausführung der Chöre des Kaiser-Liederbuches Voraussetzung ist.«⁶⁶

⁶⁰ Kommission für das deutsche Volksliederbuch: *Volksliederbuch für Männerchor*. Herausgegeben auf Veranlassung seiner Majestät des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 2 Bde., Leipzig 1906.

⁶¹ Vgl. Brusniak, Friedhelm: »Keine Sammlung, die die praktische Musikübung der Vereine widerspiegelt!« – zur Kritik am »Kaiserliederbuch«, in: *Querstand* 4 2009, S. 19–48.

⁶² Vgl. Kommission für das deutsche Volksliederbuch 1906.

⁶³ Vgl. Brusniak 2009.

⁶⁴ Müngersdorf, Theodor: *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes* Bd. 1–3., in: *Die Tonkunst* 27 1923, Nr. 18, S. 147–149. Ders. 1923, Nr. 19, S. 155–156.

⁶⁵ Müngersdorf, Theodor: *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes* Bd. 1–3, in: Schlicht, Ernst: *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* 1926, Berlin 1926, S. 47–51.

⁶⁶ Müngersdorf 1923, S. 147.

Als Gegenentwurf zum »Kaiserliederbuch« präsentierte bereits zwei Jahre nach dessen Erscheinen der DSB 1908 den ersten Band seines neuen Bundesliederbuches: das *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes*.⁶⁷ Dieses wurde größtenteils aus Chören der seit 1864 herausgegebenen *Bundesliederhefte* – respektive dem alten *Liederbuch des deutschen Sängerbundes* – zusammengestellt (s. o.). Weitere Bände folgten in den Jahren 1912, 1922 und 1926. Mit dem Ziel, »den Vereinen mit der Zusammenstellung wertvoller Chöre zugleich Anregung zu höherer musikalischer Entwicklung zu geben«, wobei »bei der Auswahl der Kunstlieder (...) die durchschnittliche Leistungsgrenze der meisten Chorvereine nicht überschritten werden«⁶⁸ sollte, wird die Intention der niederschweligen Praktikabilität des neuen Bundesliederbuches klar benannt. Diese blieb für die Beurteilung der Werke Mendelssohns ohne Konsequenzen. Denn ein Blick in den ersten Band des neuen *Liederbuches des Deutschen Sängerbundes* von 1908 zeigt, dass die Kontinuität des Mendelssohn'schen Repertoirekanons im Männergesang ungebrochen blieb. Obwohl seit der Jahrhundertwende insbesondere über die akademischen Sängerschaften antisemitische Strömungen in den Verband getragen wurden⁶⁹, ist Mendelssohn im ersten Band mit zehn (!) Chorliedern vertreten, die alle aus den *Bundesliederheften* übernommen wurden.⁷⁰ Im zweiten Band des Bundesliederbuches von 1912 finden sich weitere drei Werke⁷¹ – und es handelt sich allesamt um die gleichen Chorlieder, die schon in das »Kaiserliederbuch« Eingang gefunden hatten (s. o.). *Gottes Rat und Scheiden* weist im ersten Band des neuen Bundesliederbuches eine andere Bearbeitung als im »Kaiserliederbuch« auf. Einzig *Deutschland. Durch tiefe Nacht* wurde nicht in den zweiten Band aufgenommen.

⁶⁷ Vgl. Deutscher Sängerbund: *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes*, Leipzig 1908.

⁶⁸ Müngersdorf 1926, S. 48.

⁶⁹ Vgl. Klenke, Dietmar: Politische Identitätsstiftung und Abgrenzung in der deutschen Chormusik nach dem Ersten Weltkrieg. In: Mecking, Sabine; Wasserloos, Yvonne: *Inklusion & Exklusion, Deutsche Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016, S. 139.

⁷⁰ Folgende Chorlieder aus dem alten Bundesliederbuch (Nummern in Klammern) wurden 1908 in den ersten Band des neuen Liederbuches für Männerchor (1. Bd.) übernommen: Nr. 5 *Der Jäger Abschied* (3), Nr. 30 *Der frohe Wandersmann* (38), Nr. 36 *Komitat* (51), Nr. 41 *Lied der Deutschen in Lyon* (57), Nr. 47 *Gottes Rat und Scheiden* (68), Nr. 58 *Abschiedstafel* (81), Nr. 83 *Die Stiftungsfeier* (123), Nr. 110 *Wasserfahrt* (166), Nr. 118 *Türkisches Schenkenlied* (181), Nr. 133 *Abendständchen* (202). Vgl. Deutscher Sängerbund 1908.

⁷¹ Folgende Werke Mendelssohns finden sich im zweiten Band des neuen Liederbuches für Männerchor: Nr. 146 *Beati Mortui*, Nr. 244 *Trinklied* und Nr. 270 *Rheinweinlied*. Vgl. Deutscher Sängerbund: *Liederbuch für Männerchor*, Leipzig 1912.

Nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr der Konflikt um die Erneuerung des Repertoirekanons weitere Dynamik. Denn mit der jugendmusikalischen Erneuerungsbe-
wegung, deren Anhänger insbesondere über die nachwachsende Lehrergeneration
in den Verband strömten, wuchs die Polarisierung um die Frage des anzustrebenden
Repertoirekanons. Steine des Anstoßes waren den Erneuerern weiterhin die traditi-
onell homophone Satzweise des herkömmlichen Repertoires sowie dessen vermeint-
liche »stereotype Vierstimmigkeit (...) und hohle Pathetik«⁷². Die Vorwürfe, gegen
die sich die saturierten Traditionalisten im DSB vehement verwahrten, richteten
sich bisweilen auch konkret gegen einzelne Werke Mendelssohns, wie *Der Jäger
Abschied*, welches wegen seiner sentimental und »verwerfliche(n) (...) Melodie«⁷³
abzulehnen sei.⁷⁴

Die weiterhin um Integrität ringende DSB-Führung reagierte auf die wachsende
Polarisierung mit einer Doppelstrategie: Einerseits förderte sie die Suche nach einem
neuen Stil, z. B. mit den erstmals 1927 von Wilhelm Matthes initiierten Nürnberger
Sängerwochen, bei denen zeitgenössische Kompositionen für Männerchor vorge-
stellt und erprobt werden sollten.⁷⁵ Andererseits huldigte sie weiterhin den »alten
Meistern«, zu denen unverzichtbar Mendelssohn gehörte: Beispielsweise wurde
Mendelssohn im 1925 eröffneten Sängermuseum in Nürnberg durch mehrere Aus-
stellungsstücke gewürdigt⁷⁶ und *Das deutsche Sängerbuch*, eine bedeutende Chronik
des DSB, geht 1930 an unterschiedlichen Stellen auf die Verdienste Mendelssohns
für den deutschen Männergesang ein.⁷⁷ Als weitere Belege für die Wertschätzung
Mendelssohns im DSB können die Tatsachen gelten, dass die DSBZ noch im Oktober
1932 mit einer Titelseite konkret auf Mendelssohn Bezug nahm und im gleichen Jahr

⁷² Hitzelberger, Georg: Walther Rein und seine Chorkompositionen, in: Saar-Sänger-Bund 12 1932, Nr. 7, S. 141.

⁷³ Bohl, Heinrich: Ältere und neuere Chormusik, in: DSBZ 18 1926, Nr. 15, S. 452.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch: Keden, Helmke Jan: Das neue Volkslied auf Grund der heutigen Melo-
die« – Anmerkungen zum Repertoirekanon des deutschen Männergesangs in der Wei-
marer Republik, in: Geisler, Ursula; Johanson, Karin: Choir in Focus 2011, Göteborg
2011, S. 142–162.

⁷⁵ Vgl. Keden, Helmke Jan: Zwischen »Singender Mannschaft« und »Stählerner Roman-
tik«, Die Ideologisierung des deutschen Männergesangs im »Nationalsozialismus«,
Stuttgart 2003, S. 36 ff.

⁷⁶ Vgl. Fladt, Emil: Das deutsche Sängermuseum zu Nürnberg, Seine Gründung und Aus-
gestaltung, in: Schlicht 1926, S. 38–45.

⁷⁷ Vgl. Ewens, Franz Josef: Das deutsche Sängerbuch, Wesen und Wirken des Deutschen
Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart, Karlsruhe und Dortmund 1930, S. 168–
171, 275 f, 281 f.

auf einer erstmals von der DSB-Führung zur sog. »Chorerziehung« herausgebrachten Schallplatte Mendelssohns *Wem Gott will rechte Gunst erweisen* zu finden ist.⁷⁸

Wie die Forschung gezeigt hat, stellte die nationalsozialistische Machtübernahme für den Umgang mit Mendelssohns Werk eine tiefschneidende Zäsur dar.⁷⁹ Dies gilt auch für den gleichgeschalteten DSB, an dessen Spitze ab 1934 mit Albert Meister ein langjähriges NSDAP-Mitglied stand. Doch macht ein Blick in den im gleichen Jahr erschienenen Auswahlband deutlich, dass Mendelssohn trotz der geänderten politischen Vorgaben weiterhin eine hohe Relevanz für den deutschen Männergesang hatte. So finden sich unter den 112 Chören des Auswahlbandes, welche aus den 503 Chören der ersten vier Bände des von 1908–1926 erschienenen Liederbuches als erhaltenswert übernommen wurden, noch sechs Werke Mendelssohns: *Beati mortui*, *Der frohe Wandersmann*, *Der Jäger Abschied*, *Rheinweinlied*, *Trinklied* und *Türkisches Schenkenlied*.⁸⁰ Dies überrascht, wurde Mendelssohns Werke doch ab 1934 vom öffentlichen Konzertwesen weitgehend ausgeschlossen.⁸¹ Dass sie zumindest im informellen Rahmen weiterhin eine Rolle spielten, verdeutlichen Klagen über die Missstände, welche durch die neuen Verbote und die damit einhergehende Gängelung entstünden, wie es folgende Kritik Ernst Schlichts in der *Tonkunst* zum Jahreswechsel 1935/1936 veranschaulicht:

»Noch auf eine andere Strömung muß hingewiesen werden, die für die Wahrung des Mitgliederbestandes unserer Vereine gefährliche Folgen haben kann. Bei Mitwirkungen von Vereinen bei Veranstaltungen der Partei oder ihrer Gliederungen dürfen Chöre von jüdischen Komponisten nicht gesungen werden. (...) Bei ihren Eigenveranstaltungen haben die Vereine zwar freie Hand. Gerade das aber schließt für bestimmte Mitgliedergruppen schwere Gefahren persönlicher Art in sich. Für Beamte z.B. bestehen, ob sie Pg. sind oder nicht, sehr scharfe Bestimmungen. Ein Beamter dürfte, streng genommen, nicht einmal in der Übungsstunde einen Mendelssohn-Chor mitsingen. Da es keine Vereinsveranstaltung geben wird, der nicht, sogar in mit parteipropagandistischen Pflichten ausgestatteten Parteistellen tätige Pgs. beiwohnen, können dem Beamten, wenn er auf dem Podium erkannt wird, zumindest sehr häßliche Unbequemlichkeiten erwachsen.«⁸²

⁷⁸ Vgl. Klenke 2016, S. 164 f.

⁷⁹ Vgl. Wasserloos, Yvonne: Die Rezeption 1918 bis 1945, in: Wiesenfeldt 2020, S. 422–433.

⁸⁰ Vgl. Deutscher Sängerbund: Liederbuch des Deutschen Sängerbundes für Männerchor, Auswahlband aus den in den Jahren 1908 (1862) bis 1926 erschienenen vier Einzelbänden, Berlin 1932.

⁸¹ Vgl. Wasserloos 2020, S. 429.

⁸² Schlicht, Ernst: Zum Jahreswechsel, in: Die Tonkunst 40 1936, Nr. 1, S. 5.

Auch wenn ein Teil der gleichgeschalteten DSB-Führung in den Folgejahren die Reform des Männergesangs im Sinne einer ideologisch-radikalisierten Form der jugendmusikalischen Erneuerungsbewegung mit der Vorstellung von einer »Singen- den Mannschaft«⁸³ vehement umzusetzen suchte, stieß dieses Unterfangen bei vielen älteren Verbandsmitgliedern auf wenig Gegenliebe.⁸⁴ Der neue von den nationalsozialistischen Wortführern als »Stählerne Romantik«⁸⁵ angestrebte Kompositionsstil – zumeist in herber Moll-Tonalität im polyphonen Satz – wurde von vielen älteren Verbandmitgliedern weitgehend abgelehnt.⁸⁶ Noch 1939 konnte Karl Fritz Bolt die Wortführer der radikalisierten Erneuerungsbewegung offen kritisieren, indem er ihnen vorwarf, den Männergesang gezielt zu diffamieren:

»Man wollte durch die Riesenpropaganda für die Singkreise, öffentliche Volksliedsingen usw. der großen Sängergemeinschaft des Deutschen Sängerbundes den ersten empfindlichen Stoß versetzen, sie der Lächerlichkeit preisgeben (...). Seitdem hat die Hetze gegen den Männergesang nicht mehr ausgesetzt. (...) Ueber die langbärtigen Barden bis zum »vierstimmigen Männergesang im Kielwasser Mendelmeyerischer Pfefferminzakkorde« (...) »kämpft« man gegen den Männergesang und seine Arbeit.«⁸⁷

Zwar versuchte die gleichgeschaltete DSB-Führung noch 1939 durch die Herausgabe eines weiteren Liederbuches, in welchem Mendelssohn nicht mehr vertreten war, die Erneuerung des Repertoirekanons voranzutreiben.⁸⁸ Doch die weiterhin offen geäußerte Kritik an diesem Vorgehen zeigt nur allzu deutlich, dass die Fronten zwi-

⁸³ Vgl. Götsch, Georg; Kelbetz, Ludwig: Männerchor oder singende Mannschaft, Männerchor in der Entscheidung, Hamburg 1934.

⁸⁴ Vgl. Keden 2003, S. 206–352.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Bolt, Karl Fritz: Wird es ein Stil der Stillosigkeit?, in: Tonkunst 43 1939, Nr. 14, S. 204 f. Vgl. hierzu das Gedicht *Reinigung* des Lyrikers Detlev von Liliencron, dem Neffen des oben im Zusammenhang mit dem »Kaiserliederbuch« erwähnten Rochus von Liliencron. Im Gedicht Detlev von Liliencrons wird Mendelssohn als Felix Mendelmaier für eine Parodie der bürgerlichen Salonwelt benutzt. Vgl. Liliencron, Detlev von: Adjutantenritte und andere Gedichte, Leipzig 1883. Vgl. hierzu: Eichner, Barbara: Die Rezeption im »langen« 19. Jahrhundert, in: Wiesenfeldt 2020, S. 414. Inwiefern die durch Karl Fritz Bolt zitierte Schreibweise (»ai« zu »ey«) eine Konnotation zu Meyerbeer darstellen soll, bleibt dahingestellt.

⁸⁸ Vgl. Deutscher Sängerbund: Liederbuch des Deutschen Sängerbundes, 136 mehrstimmige unbegleitete und begleitete Männerchöre in Originalsätzen und Bearbeitungen, 5. Bd., Berlin 1939.

schen Traditionalisten und ideologisch radikalisierten Erneuerern unüberwindbar schienen, zumal mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges eine Einigung in weite Ferne rückte.⁸⁹

Dass die Chorlieder Mendelssohns auch noch über 100 Jahre nach Erscheinen unverrückbar im kulturellen Gedächtnis des Deutschen Sängerbundes verankert blieben, verdeutlicht ein Blick in das überarbeitete Liederbuch, das der Deutsche Sängerbund nach dem Zweiten Weltkrieg unmittelbar nach seiner Neugründung 1949 herausgab. Wieder als Auswahlband konzipiert, finden sich in ihm 100 Werke der vergangenen Bände. Mendelssohn ist mit drei Werken vertreten: *Der Jäger Abschied*, *Der frohe Wandersmann* und *Trinklied*.⁹⁰ Einmal mehr wird somit deutlich, dass Mendelssohn auch weiterhin »einen Ehrenplatz in der Bibliothek eines jeden Männergesangsvereins«⁹¹ innehatte, wie es der eingangs zitierte Max Puttmann bereits 1909 zutreffend beschrieb.

⁸⁹ Vgl. Keden 2003, S. 322 ff.

⁹⁰ Vgl. Deutscher Sängerbund e.V.: Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes 1952, M. Gladbach 1952, S. 27 ff.

⁹¹ Puttmann 1909, S. 94.

Der Mozart-Effekt und die Frage nach Transfereffekten in der Musikpädagogik

Der Mozart-Effekt

Der Mozart-Effekt, ein inzwischen patentierter Begriff (vgl. Spitzer 2002, S. 137), der von Alfred Tomatis 1991 geprägt wurde (vgl. Lilienfeld; Lynn; Ruscio 2011, S. 55) und dessen Phänomen Rauscher, Shaw und Ky (1993) in die Welt brachten, geht davon aus, dass »ein kurzzeitig fördernder Einfluss passiven Hörens von zehn Minuten Mozart-Musik [...] auf verschiedene intellektuelle Leistungen« (Jäncke 2008, S. 24), insbesondere auf das räumliche Denken, stattfindet (vgl. Gruhn 2003, S. 61; Jansen-Osmann 2006, S. 1 f; Levitin 2009a, S. 286 ff.).

Diese Ergebnisse und weitere Versuche aus dem Umfeld von Rauscher und seinen Mitarbeiter*innen schlugen sowohl in der Fachwelt wie auch bei Laien wie eine Bombe ein und wurden besonders im pädagogischen Feld sowohl von Eltern als auch Lehrer*innen »begierig auf[gegriffen]« (Jäncke 2008, S. 33) sowie in der Wissenschaft sehr kontrovers diskutiert, wobei das Ergebnis der Untersuchung von Rauscher lediglich eine kurzfristige Anhebung im räumlichen Denken bei Studenten nachwies aber nichts »über die Auswirkung von Mozarts Musik auf Kinder« (Lilienfeld; Lynn; Ruscio 2011, S. 56) aussagte. Die Ergebnisse wurden dennoch insbesondere in den Medien unzulässig dahingehend verallgemeinert, dass Musik die allgemeine Intelligenz fördere, obwohl »diese Behauptung [...] von Rauscher und Kollegen selbst nie aufgestellt« (Jäncke 2008, S. 39) wurde. Des Weiteren war zu beobachten, dass in der Darstellung der Ergebnisse seitens der Presse Fakten eingeschleust wurden, die niemals wissenschaftlich untersucht worden waren (vgl. Lilienfeld; Lynn; Ruscio 2011, S. 56). Nichtsdestotrotz begann die Kommerzialisierung der Ergebnisse des Mozart-Effekts bereits 1997 (vgl. Bruer 2000, S. 82 ff.; Kowal-Summek 2018, S. 439).

Die doch mehr oder minder unreflektierten Auswüchse hinsichtlich der Bedeutung des Mozart-Effekts wurden schnell sichtbar. Dies besonders unter der Tatsache, dass »es bis zu diesem Zeitpunkt noch keine einzige Arbeit [gab], die die Wirkung des Hörens von Musik auf die kognitive Entwicklung bei Kindern untersuchte« (Jansen-

Osmann 2006, S. 2). Selbst Rauscher distanzierte sich von Maßnahmen, die sich intensiv bemühten den Mozart-Effekt mit frühkindlicher Entwicklung in Zusammenhang zu bringen (vgl. Bruer 2000, S. 84).

Laut Gruhn (2003, S. 68) zeigt die auch heute streckenweise geführte »Debatte um den Mozart-Effekt in der westlichen Welt die gesellschafts- und bildungspolitische Brisanz der unmittelbaren Verknüpfung wissenschaftlicher Erkenntnisse mit pragmatischen fachpolitischen Zielen.«

Abgesehen davon, dass Forschungsansätze im psychologischen und pädagogischen Raum immer wieder auch mit unterschiedlichen methodischen Stärken und Schwächen behaftet sind, besteht der Königsweg (via regia – Freud) zur Verifizierung von Untersuchungsergebnissen darin, den Versuch von anderen Forscher*innen unter (möglichst) gleichen Bedingungen wiederholen zu lassen. Nach Gruhn (2003, S. 66) sind zum Nachweis des Mozart-Effekts in den darauffolgenden Jahren insgesamt 67 Untersuchungen herangezogen worden. »[D]abei zeigte sich, dass keine der untersuchten Studien den Mozart-Effekt vollständig replizieren konnte« (ebd., S. 66 f.). Eine Auswertung und ein Vergleich aller dabei aufgestellten Ergebnisse führt letztlich zu dem Ergebnis, »dass das kurzfristige passive Hören einer Mozart-Sonate keinen allgemeinen leistungssteigernden Effekt auf verschiedene kognitive Funktionen ausübt« (Gruhn 2003, S. 39; vgl. Lilienfeld; Lynn; Ruscio 2011, S. 57 f.).

Eine Untersuchung von Hetland (in Jäncke 2008, S. 41 ff.) konnte dagegen zeigen, dass das Hören von Mozart-Musik zwar das räumliche Denkvermögen (kurzfristig) steigert, gleichzeitig konnte sie aber zeigen, dass dieser Effekt auch durch andere Musikstücke bewirkt werden kann. Vielleicht lässt sich hier ebenso die Frage nach der Musikpräferenz bzw. nach dem Charakter der Musik stellen (vgl. Jäncke 2008, S. 50 ff.). So konnte gezeigt werden, dass es nicht die Musik ist, die den gewünschten Effekt bringt, sondern der bei den Hörer*innen damit verbundene Erregungszustand, der seinerseits abhängig ist von »den gerade empfundenen Gefühlen und Emotionen« (ebd., S. 52) und denen, die sich beim Hören einstellen, die sich dann ihrerseits auf die im Anschluss der Höraufgabe zu erbringenden Leistung auswirken: »Wahrscheinlich haben die durch das Musikhören hervorgerufenen Emotionen einen viel bedeutenderen Einfluss auf die nach dem Musikstück erbrachten Leistungen in kognitiven Tests« (ebd., S. 53). Zudem muss berücksichtigt werden, dass Gefühle und Emotionen im Allgemeinen und beim Musikhören im Besonderen von den individuellen Vorerfahrungen und dem Musikgeschmack der betreffenden Person abhängen (vgl. ebd., S. 53 ff.).

Jansen-Osmann (2006, S. 6) geht von 29 (Nachfolge-)Studien zum Mozart-Effekt aus. Die dort gefundenen Ergebnisse zeigen lediglich in sechs Studien erwähnenswerte Ergebnisse, in den übrigen 23 Studien konnten keine nennenswerten Ergebnisse nachgewiesen werden. Für sie ist somit klar, »dass es sich bei dem Mozart-Effekt um eine wissenschaftliche Legende handelt« (ebd.).

Altenmüller (2013a, S. 70) gibt zu bedenken, dass hinsichtlich des Mozart-Effekts nicht die Musik von Mozart das entscheidende Kriterium sei, sondern die Tatsache, dass es durch das Hören der Musik zu einer gesteigerten Erregung im Gehirn gekommen sei (»Arousal-Effekt«). Ein gleicher Effekt lässt sich erreichen, wenn man Kindern eine spannende Geschichte vorliest. Auch hier führt die steigende Erregung zum besseren Abschneiden bei Denkaufgaben. Fazit: »Das hat nicht primär etwas mit Musik zu tun, sondern mit dem allgemeinen Erregungsniveau« (ebd.; vgl. Altenmüller 2006a, S. 60).

»Sagen wir es klar und deutlich: Nach den vorliegenden Daten gibt es keinen Mozart-Effekt, d. h. keine besondere Wirkung bestimmter Musikstücke auf die Intelligenz« (Spitzer 2002, S. 138). Etwas vorsichtiger, aber im Tenor gleich drückt Gruhn (2003, S. 67) den Sachverhalt aus:

»Eine allgemeine Aussage, dass klassische Musik im Allgemeinen oder Mozarts Musik im besonderen die kognitiven Leistungen generell verbessere, ist somit nach derzeitigem Wissen ebenso wenig zulässig wie die Annahme, dass Musik eine Langzeitwirkung auf das räumliche Denken ausübe.«

Mit Bezug auf die Folgeuntersuchungen stellt auch Altenmüller (2007, S. 41) fest, dass dem Mozart-Effekt, wenn überhaupt, nur eine eingeschränkte Bedeutung zukommen kann (vgl. Altenmüller 2006b, S. 19 f.). Jäncke (2011, S. 161) konstatiert: »Der viel besprochene Mozart-Effekt konnte wissenschaftlich nicht bestätigt werden. [...] Es existiert demzufolge kein spezifischer Effekt des kurzzeitigen Hörens von Mozart-Musik auf kognitive Leistungen.« Infolgedessen muss »der Mozart-Effekt in seiner ursprünglichen Form und Interpretation ad acta gelegt werden« (ebd.). Sorensen (2008, S. 3) spricht in diesem Zusammenhang von Mozarts Requiem, und auch der BMBF-Forschungsbericht von 2006 konstatiert:

»Der Mozart-Effekt beruht folglich nicht auf einer dauerhaften Steigerung der allgemeinen Intelligenz oder der Verbesserung einzelner kognitiver Leistungen, sondern allein darauf, dass die Versuchspersonen durch das Hören der Musik kurzfristig in einen besonders leistungsbereiten Zustand versetzt werden« (BMBF 2006, S. 16).

Es bleibt aber festzustellen, dass durch die Auseinandersetzungen um den Mozart-Effekt ein allgemeines Interesse an dem Verhältnis von Musik und Kognition erneuert wurde (vgl. Schellenberg 2001, S. 362 ff.; Jansen-Osmann 2006, S. 6 ff.; Catterall; Rauscher 2008, S. 174 ff.).

Und dennoch: Nach Schellenberg; Hallam (2005, S. 207) existiert ein positiver Zusammenhang zwischen Musikhören und kognitiven Leistungen, getestet bei zehn- bis elfjährigen Kindern, dann, wenn die Musik positiv bewertet wurde, die Proband*innen sie genießen konnten, sie ihren Geschmack traf. Trotzdem lässt sich auch dieses Ergebnis nicht verallgemeinern. Eine eindeutige Antwort auf diese Frage gibt es nicht. »Hierbei müssen unbedingt die individuellen kognitiven Unterschiede zwischen Menschen, aber insbesondere auch die sozialen, alters- und bildungsbezogenen Unterschiede berücksichtigt werden« (Jäncke 2008, S. 198). Wie das Beispiel zeigt, kann der Musik dabei sowohl als Hinweisreiz als auch als Kontext eine Bedeutung zukommen. D. h. aber auch, dass Musik, unabhängig vom Genre, aber unter Berücksichtigung einzelner Parameter, in der Lage ist, »den Abruf von Kerninformationen zu verbessern« (ebd., S. 223), was bereits empirisch belegt ist (vgl. ebd., S. 223 ff., S. 227). In jedem Fall gilt: Jeder Form vereinfachter Modelle ist eine Absage zu erteilen.

Zu den Transfereffekten

Die Frage nach den Transferwirkungen von Musik fragt nach der Wirkung von Musik, des Musikhörens oder Musikmachens in erster Linie bezogen »auf andere kognitive und emotionale« (Altenmüller 2007, S. 45 ff.) und/oder soziale Leistungen (vgl. Altenmüller 2006a, S. 65 ff.; 2006b, S. 7 ff.; Knigge 2014; Koelsch 2014; Kreutz 2014, S. 119 ff.; Degé; Schwarzer 2015; Gembris 2015; Seither-Preisler; Schneider 2015; Landry; Champoux 2017).

Dass Musik Wirkungen auf den Menschen ausübt, braucht hier nicht mehr diskutiert werden, da es durch viele historische und auch literarische Zeugnisse belegt ist (vgl. Kowal-Summek ²2018, S. 205 ff., S. 301 ff.). Klar ist aber auch, »dass es *die* Wirkung *der* Musik auf *den* Menschen a priori nicht gibt. Jede Verabsolutierung [...] ist ein hypothetisches Konstrukt, das die Komplexität der empirischen Wirklichkeit kaschiert« (Bastian 2012, S. 39 f.; Hervorh. im Original), denn »empirische Forschung kann allgemeine Probleme immer nur an einer begrenzten Stichprobe in einem spezifischen soziokulturellen Kontext mit ausgewählten Methoden für einen bestimmten Zeitraum untersuchen« (ebd., S. 40).

Nachweisbar durch Alltagsbeobachtungen sind sowohl psychologische als auch physiologische Wirkungen von Musik auf den Menschen (vgl. Jäncke 2008, S. 96 ff.; 2015, S. 57; Koelsch 2014; Kowal-Summek ²2018, S. 429; Kreutz 2019, S. 151 ff.; ³2020, S. 145 ff.), auch wenn »die genauen Mechanismen, durch welche diese Effekte hervorgerufen werden, [...] noch weitestgehend unerforscht (sind)« (Wehrum; Degé; Schwarzer; Stark 2009, S. 159; vgl. Gembris 2015, S. 2; Kowal-Summek ²2018, S. 429). Trotz aller Wirkungen, die Musik unter Umständen auf den Menschen hat,

kann Musik kein Allheilmittel sein, das »in allen Situationen hilft und Kinder fördert wie eine Musikament« (Bastian 2012, S. 41).

Die Tatsache, dass gerade im Zusammenhang mit Musik, aktivem Musizieren und Singen auf Transferleistungen abgezielt wird, hängt damit zusammen, dass Musik als Teil der schönen Künste vor einem Dilemma steht:

»Die schönen Künste gehören seit jeher zum Kanon. Ja gelten manchen gar als Apex des Menschen. [...] Sie sind aber in der strikt utilitaristischen Betrachtung einer ökonomisch geprägten Welt, vom professionellen Kunstbereich abgesehen, nicht unmittelbar zu etwas nütze. Künstlerische Betätigung ist also schöner, aber nutzloser Zeitvertreib: Für so etwas ist in modernisierten, schlank und zukunftsfähig gemachten, stromlinienförmig gemachten Curricula kein Platz« (Vitouch; Bischof; Wieser 2009, S. 137).

Das zeigt sich gerade auch wieder in Zeiten extremer Einschränkungen. Ein Nachweis möglicher Transferwirkungen würde also der Musik und dem Musikunterricht helfen, der »allesdurchdringende[n] Nützlichmachung ein Schnippchen zu schlagen« (ebd.).

Wie steht es denn nun um mögliche Transferwirkungen? Stern (2009, S. 126) verweist darauf, dass »es immer wieder Versuche gegeben [hat], verschiedene Arten des Transfers voneinander abzugrenzen.« Jäncke (2008, S. 15) unterscheidet in diesem Zusammenhang sechs Formen eines möglichen Transfers (vgl. auch Jäncke 2015, S. 58):

Positiver Transfer	erleichtert das nachfolgende Lernen
Negativer Transfer	erschwert das nachfolgende Lernen
Proaktive Hemmung	beeinträchtigen das Behalten und die Wiedergabe eines später gelernten Inhalts
Retroaktive Hemmung	ein früher gelernter wird durch einen später gelernten Inhalt beeinträchtigt
Lateraler Transfer	die Anwendung einer erlernten Fähigkeit auf ähnliche Situationen gleicher Komplexität
Vertikaler Transfer	eine Übertragung der Anwendung einer Fähigkeit auf einen komplexeren Vorgang

(Jäncke 2008, S. 15)

Abgesehen von dieser Differenzierung der Transfereffekte ist zu berücksichtigen, dass zum einen die Grundlagen solcher Transfereffekte nicht eindeutig geklärt sind. Zum anderen lassen sich solche möglichen Transfereffekte nicht von bereits »gelernten Assoziationen [...] zwischen verschiedenen Lerninhalten« (ebd.) trennen. Insgesamt heißt dies zunächst nicht, dass es keine Transfereffekte gibt, wohl aber, dass diese äußerst differenziert und mit äußerster Vorsicht zu betrachten sind.

Hinsichtlich einer Überprüfung möglicher Transfereffekte gibt es methodische Fallstricke, auf die u. a. Altenmüller (2006a, S. 66; 2006b, S. 15 ff.; 2007, S. 45) hinweist. Der »Hawthorne-Effekt« besagt in diesem Zusammenhang, dass alleine die Tatsache, an einem psychologischen Versuch teilzunehmen, die Leistungsmotivation steigert. Der »Pygmalion-Effekt« besagt, dass dies auch Auswirkungen bei den Lehrer*innen dahingehend hat, dass diese sich besonders engagieren. Ein dritter Punkt betrifft die Häufigkeit des Musikunterrichts. Es sollte klar sein, dass durch verstärkten Musikunterricht die Leistungen der Schüler*innen sowieso positiv beeinflusst werden (vgl. Altenmüller 2006a, S. 66).

Die in diesem Zusammenhang häufig zitierte »Bastian-Studie« aus dem Jahr 2000 konnte hinsichtlich möglicher dauerhaft wirkender Transfereffekte keine positiven Aussagen machen. »Insgesamt ist die Bilanz dieses Schulversuchs ernüchternd. Eindeutige langfristige Transfereffekte für sprachliche, logisch-mathematische und räumliche Intelligenz fanden sich« (Altenmüller 2007, S. 45 f.) trotz teilweise gegenteiliger Ansicht (vgl. Gembris 2015, S. 8, S. 12) nicht. Wohlgemerkt, es geht um langfristige Wirkungen.

Eine an 35 Schweizer Musikklassen über drei Jahre durchgeführte Studie hinsichtlich der Untersuchung kognitiver Transferleistungen konnte »keine Unterschiede in der Intelligenzentwicklung« (Spychiger 2006, S. 118) nachweisen.

Altenmüller (2012 in Unterstell 2012, S. 16) geht dennoch davon aus, dass sich bestimmte Bereiche wie »Gedächtnis, Koordination, Einfühlungsvermögen« durch aktives Musizieren verbessern lassen.

Psychologische Forschungen zeigen, dass Lernstrategien, das Selbstkonzept sowie Motivationen in diesem Zusammenhang als bereichsspezifisch zu betrachten sind. D. h., die in einem bestimmten Zusammenhang z. B. während eines Instrumentalunterrichts entwickelten (Lern-)Strategien lassen sich nicht ohne Weiteres auf das Erlernen z. B. mathematischer Fähigkeiten übertragen (vgl. Vitouch; Bischof; Wieser 2009, S. 138). So vertritt auch Altenmüller (2006a, S. 67) die Ansicht, dass sich »der Einfluss des Musizierens auf kognitive Leistungen« am besten, wenn überhaupt, im Einzel-Instrumentalunterricht nachweisen lässt. Es gilt somit der Satz: »Echter Ferntransfer ist also typischerweise heiß ersehnt, aber rar« (Vitouch; Bischof; Wieser 2009, S. 139). Angesprochen ist hier besonders der kognitive Transfer.

Von den oben genannten kognitiven Effekten unterscheiden Vitouch; Bischof; Wieser (2009, S. 140 ff.) den konativen, sekundären Transfer, der sich in erster Linie auf Aspekte der Selbstregulation und Selbstwirksamkeit bezieht. Im Einzelnen nennen die Autor*innen folgende Aspekte (vgl. ebd., S. 142), die sich aber im Rahmen einer Transfer-Forschung nur schwerlich nachweisen lassen: Beharrlichkeit, Dominanz, Engagement, Erfolgszuversicht, Flow, Furchtlosigkeit, Internalität, kompensatorische Anstrengung, Leistungsstolz, Lernbereitschaft, Schwierigkeitspräferenz, Selbstständigkeit, Selbstkontrolle, Statusorientierung, Wettbewerbsorientierung und Zielsetzung (vgl. Kowal-Summek ²2018, S. 432 f.).

Nach Jäncke (2009, S. 91) handelt es sich beim Musizieren um eine Tätigkeit, »die besonders stark von neuronalen Netzwerken des Frontalhirns kontrolliert wird.« Als Aspekte, die beim Musizieren besonders angesprochen werden, nennt Jäncke (vgl. ebd.) folgende Bereiche: Aufmerksamkeit und Konzentration, Lernen, Gedächtnis, soziale Kontrolle, Planung, Motivation und Selbstdisziplin.

Dennoch lässt sich die Frage, ob der Frontalkortex durch das Musizieren besonders geübt wird, nicht beantworten, da es »derzeit keine stichhaltigen experimentellen Untersuchungen zu diesem Thema gibt« (Jäncke 2009, S. 91). Des Weiteren gibt es auch »keine substantiellen wissenschaftlichen Befunde, die belegen, dass Musiker grundsätzlich motivierter, selbstkontrollierter und aufmerksamer sind« (ebd., S. 92) als andere Menschen. Außerdem müsste das Zusammenspiel vieler der genannten Faktoren mitberücksichtigt werden.

Für den pädagogischen Bereich ist davon auszugehen, dass »Transferleistungen nicht ohne gezielte Interventionen zu erwarten sind« (Vitouch; Bischof; Wieser 2009, S. 132). D. h., dass bereits »bestehendes Wissen nicht automatisch zur Bewältigung neuer Anforderungen herangezogen wird, sondern nur dann, wenn es speziell dafür aufbereitet wurde« (ebd.; vgl. Gembris 2015, S. 9 ff.).

Spychiger (2006, S. 123) stellt fest, dass in der Lernpsychologie die Frage nach möglichen Transferwirkungen wenig geklärt ist. Zudem konstatiert sie, dass es im wissenschaftlichen Bereich wesentlich mehr Hinweise darauf gibt, dass Lern- und Gedächtnisleistungen eher »situativ und domänenspezifisch funktionieren, als dass Leistungen aufgrund von Transfer zustande kommen« (ebd.).

Zu positiven Transferwirkungen hinsichtlich der Persönlichkeitsentwicklung und der sozialen Entwicklung scheint es nur dann zu kommen, wenn es sich dabei um eine freudige (lustvolle) und lohnende Erfahrung handelt, was wiederum nicht zuletzt mit der Qualität des pädagogischen Umgangs zusammenhängt (vgl. Hallam 2010; Corrigall; Schellenberg; Misura 2013; Gembris 2015, S. 3, S. 5 ff.; Hüther 2015b, S. 26).

Im Allgemeinen zeigen die Gedanken, dass die Diskussion um mögliche Transferleistungen oftmals sehr kurzfristig geführt wird. Levitin (2009a, S. 287) bringt

die Diskussion um die Transferwirkung von Musik, die oftmals ein Unwohlsein besonderer Art hervorruft, meiner Meinung nach auf den Punkt:

»Ich persönlich fand das ganze Tamtam etwas abstoßend, weil es implizierte, dass man sich nicht um Musik um ihrer selbst willen beschäftigen sollte, sondern nur dann, wenn sie dazu beitrug, dass man bei anderen »wichtigeren« Dingen bessere Leistungen erzielte. Stellen Sie sich vor, wie absurd es klänge, wenn man den Spieß umdrehen würde. Wenn ich behauptete, Mathematik zu lernen, verbessere die musikalischen Fähigkeiten – würden Politiker deswegen die Mathematik mit Finanzspritzen fördern? In staatlichen Schulen wird Musik oftmals stiefmütterlich behandelt und bei finanziellen Engpässen als erstes Fach geopfert. Häufig wird versucht, Musik aufgrund ihrer positiven Begleiterscheinungen zu rechtfertigen, anstatt ihre Daseinsberechtigung darin zu sehen, dass sie an sich ein Gewinn ist.«

Eine nicht weniger treffendere Aussage findet sich bei Altenmüller (2006b, S. 21):

»Musik und Musizieren brauchen keine vordergründige Legitimation, denn hoffentlich niemand würde auf die absurde Idee kommen, Musik zu machen, um intelligent zu werden. Nein, Musik ist eine menschliche Notwendigkeit und Teil unseres Lebens. Musik ist ein wesentliches Mittel zur Kommunikation von Emotionen und zur Organisation zwischenmenschlicher Bindungen. [...] Heute gehört der Umgang mit Musik in unsere Gesellschaft, weil Musik eine der wenigen Möglichkeiten darstellt, Zugang zu den Dimensionen des Unaussprechlichen zu finden.«

Sollte jemandem allerdings daran gelegen sein, mit Hilfe der Musik die allgemeine Intelligenz zu heben, so stellen Catteral; Rauscher (²2008, S. 198) fest, »music would not to be the tool of choice.« Auch Spychiger (in Schamuhn 2012, S. 97 ff.) kommt hinsichtlich der Transferwirkung von Musik bezogen auf Möglichkeiten hinsichtlich der Intelligenzentwicklung durch erweiterten Musikunterricht und auch hinsichtlich einer möglichen Steigerung des Sozialverhaltens durch Musikunterricht zu eher ernüchternden Ergebnissen.

Dass eigentlich die Auseinandersetzung um Transfereffekte bisher eher enttäuschend verläuft, heißt nicht, dass es sie nicht vielleicht doch gibt, doch ist die Forschung noch lange nicht so weit diesbezüglich endgültige Aussagen treffen zu können (vgl. BMBF 2006, S. 149 ff.; Vitouch 2006, S. 147; Altenmüller 2007, S. 47 f.).

In diversen Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, dass musizierende Menschen zudem ein besseres räumliches Verständnis besitzen als nichtmusizierende

de (vgl. Jäncke 2008, S. 113 ff.). Die Frage, warum bzw. wozu wir eigentlich Rauminformationen benötigen, führt zu der Erkenntnis, dass räumliche Leistungen – z. B. Orientierung und effiziente Bewegungsgestaltung – häufig mit dem Visuellen verbunden sind (visuell-räumliche Kopplung) und für Musiker*innen von großer Bedeutung sind. Allerdings muss diese Verbindung gelernt und geübt werden – je früher, desto ausgeprägter – und ist, soweit sie sich auf das Instrumentalspiel bezieht, in Abhängigkeit zu sehen vom jeweiligen Instrument und der bisher entwickelten Abrufstruktur (vgl. auch Fadiga; Craighero; D'Ausilio 2009, S. 451 f.).

Hirnanatomisch gesehen lässt sich feststellen, dass »vielfältige Beziehungen zwischen dem Musizieren und Rechnen herzustellen sind« (Jäncke 2008, S. 142). Dass viele Querschnittuntersuchungen daher einen positiven Bezug zwischen Musizieren und Rechnen herstellen, ist nicht weiter verwunderlich, auch wenn Jäncke (vgl. ebd., S. 144) immer wieder darauf verweist, dass viele dieser Studien methodische Mängel aufweisen. Aufgrund der Herausbildung eines Expertengedächtnisses und den damit verbundenen neuronalen Netzwerken ist es vielleicht auch nicht verwunderlich, dass Musiker*innen und Nichtmusiker*innen unterschiedliche Hirnstrukturen zum Lösen von Rechenaufgaben nutzen (vgl. ebd., S. 145 f.).

Positive Transfereffekte sieht Jäncke (2009, S. 95 f.) hinsichtlich der Kreativität und hinsichtlich des Abrufens von Gedächtnisleistungen und damit der Nutzung des Frontalkortex verglichen mit Nicht-Musizierenden. Die Begründungen aber sind auch seiner Meinung nach mit Vorsicht zu genießen (vgl. ebd., S. 96). Nicht geklärt ist auch, ob Musik hier die einzige oder effektivste Möglichkeit darstellt (vgl. ebd., S. 97).

In einer seiner Abhandlungen unterscheidet Gruhn (2008, S. 94) zwischen nahen und fernen Transfer-Effekten. Nahe Transfer-Effekte beziehen sich auf den gleichen Bereich. So könnte melodisches Instrumentalspiel u. U. melodisches Sprechen fördern, aber fragt man nach solchen Effekten, die sich auf ganz andere, ferne nicht-musikalische Bereiche beziehen, so muss man feststellen, »dass man auf der Grundlage der gegenwärtigen Forschungsergebnisse trotz der großen Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten noch nicht von generellen, robusten Transfer-Effekten der Musik sprechen kann« (ebd., S. 97; vgl. Jäncke 2006b, S. 35). Hier gilt es vielmehr »Fakten und Mythen, Wunsch und Wirklichkeit« (Gruhn 2008, ebd.) auseinanderzuhalten.

Nach einer Analyse unterschiedlicher Studien zu möglichen Transfereffekten von Musik und Musikunterricht kommt auch Jansen-Osmann (2006, S. 8) zu dem Ergebnis, dass Musik zwar die kognitive Leistungsfähigkeit fördert, aber die Effekte so klein sind, dass man davon ausgehen muss, dass sie auch durch andere Aktivitäten erzeugt werden können.

Zum anderen sieht er »im Verweis auf mögliche Transfer-Effekte [...] die Gefahr, das Eigenständige und Besondere musikalischen Lernens zu verkennen. Denn musikalisches Lernen hat es primär mit Musik und nicht mit sozialer Kompetenz, kognitiver Leistungssteigerung und analytischer Denkfähigkeit zu tun« (Gruhn ³2008, S. 168). Die genuin musikpädagogische Aufgabe, und darin kann man ihm nur beipflichten, liegt darin, »die den Anlagen gemäße musikalische Begabung so weit zu fördern, dass musikalisches Verstehen und musikalische Ausdrucksfähigkeit verbessert und verfeinert werden« (ebd., S. 169).

Jenseits einer Diskussion um die Frage »Macht Musik schlau?« sieht Degé (2015, S. 28) in der Musik bzw. dem Musikunterricht ein Förderpotenzial für Bereiche, die nicht in der Musik selbst liegen. »Mit Förderpotential ist in diesem Fall gemeint, dass der Musikunterricht oder das gemeinsame Musikzieren an manchen Stellen gezielt eingesetzt werden kann, um bestimmte Entwicklungen zu unterstützen« (ebd.). Degé denkt hier an den »Bereich der sprachlichen Fähigkeiten« (ebd.), konkret an ein »Training« zur Verbesserung der phonologischen Bewusstheit bei Kindern im Vorschulalter (vgl. ebd.; Schwarzer 2011; 2015) – zusätzlich zu anderen Maßnahmen, etwa »zu bereits existierenden Förderprogrammen« (Degé 2015, S. 28). Den Vorteil sieht sie darin, dass über die Freude am Musizieren zusätzlich die phonologische Bewusstheit gefördert wird (vgl. Jäncke 2015, S. 57 f.).

Es soll trotz der bisher eher eigentlich mageren Erkenntnisse nicht verschwiegen werden, dass einige Langzeitstudien aus den letzten Jahren hinsichtlich möglicher Transferleistungen intensiven Instrumentalspiels zu positiven Ergebnissen kommen. Die Frage bleibt allerdings, inwieweit sich die dort gewonnenen Erkenntnisse verallgemeinern lassen.

Eine Langzeitstudie von Roden; Kreutz; Bongard (2012, S. 6 f.) erbrachte bei Kindern im Grundschulalter nach wöchentlich 45 Minuten Instrumentalunterricht (Gruppenunterricht) über einen Zeitraum von 18 Monaten eine erhöhte verbale Gedächtnisleistung. Altenmüller (2006a, S. 67 f.) gibt zu bedenken, dass sich positive Auswirkungen von Musikunterricht auf Gedächtnisleistungen nicht nur bei Kindern und Jugendlichen, sondern auch bei Erwachsenen und Senior*innen zeigen. Doch wie lange hält das an?

Eine relativ neue Langzeitstudie von Hille; Schupp (2013) stellt dagegen fest, dass die kognitiven Fähigkeiten bei Jugendlichen, die über einen längeren Zeitraum – die Rede ist hier von neun Jahren – Instrumentalunterricht haben, besser sind als die bei solchen ohne Instrumentalunterricht. Sie gehen davon aus und belegen dies auch durch diverse Tests, dass Musik sowohl die kognitiven, aber auch nicht kognitiven Fähigkeiten, z. B. das Sozialverhalten in Gruppen, zweimal mehr fördern als Sport, Theater oder Tanz (vgl. ebd., S. 3).

Auch wenn es hier jetzt so aussieht, als gäbe es doch mehr oder minder aussagekräftige Belege für einen Transfer, so kann dem mit Dartsch (2018, S. 212) folgendes entgegengehalten werden: »Für alle kognitiven Transferbereiche kann zunächst festgestellt werden, dass entweder keine oder nur sehr kleine Effekt vorliegen.« Diese Aussage ist das Ergebnis aus mehreren neueren Übersichtsarbeiten und Metastudien (vgl. ebd., S. 211).

Tabelle 1: Wirkung von aktivem Musizieren auf verschiedene Transferbereiche. Mittlere Effektgrößen und Anzahl der Studien sind Sala und Gobet (2017, S. 59, 63) entnommen.

Transferbereich	Effektgröße	Anzahl der Studien
Sprachliche Leistung	-0.07	22
Mathematische Leistungen	0.17	15
Gedächtnisleistungen	0.34	18
Intelligenz	0.35	13
Phonologische Verarbeitung	0.17	32
Räumlich-Visuelle Leistungen	0.14	12
Kognitiver Bereich (Gesamt)	0.16	112

(Dartsch 2018, S. 212)

Effekte, die kleiner als 0,2 sind, haben keinerlei Relevanz. Somit bleiben letztlich genau zwei Bereiche, für die ein minimaler Transfereffekt angenommen werden kann.

Im Rahmen der hier anstehenden Diskussion um die Möglichkeiten von Transferwirkungen kommt Degé zu einem eher versöhnlichen Schluss, dem auch ich mich anschließe:

»Es kann festgehalten werden, dass es sich lohnt, die Frage nach außermusikalischen Effekten des Musikunterrichts zu stellen. Wenn man veröffentlichte Studienergebnisse kritisch betrachtet und nicht auf unrealistische Wirkungen hofft, kann Musikunterricht durchaus an entsprechenden Stellen gezielt zur Förderung eingesetzt werden. Allerdings sollten wir dabei nicht aus den Augen verlieren, Kinder für Musikunterricht zu begeistern, damit sie musizieren können« (Degé 2015, S. 28).

Literatur

- Altenmüller, Eckart: Neuronale Auswirkungen musikalischen Lernens im Kindes- und Jugendalt und Transfereffekte auf Intelligenzleistungen. In: Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik* (Bildungsforschung Bd. 18). Bonn/Berlin 2006, S. 59 ff.
- Altenmüller, Eckart: *Musikalisches Lernen und Hirnentwicklung*. URL: http://www.clubof-rome.de/schulen/schulen/downloads/altenmueller_musikalisches_lernen_hirnentwicklung.pdf [Datum des Zugriffs: 12.1.2015].
- Altenmüller, Eckart: *Macht Musik Schlau? Zu den neuronalen Auswirkungen musikalischen Lernens im Kindes- und Jugendalter*. In: *Musikphysiologie/Musikmedizin* 14 2007, Nr. 2 & 3, S. 40–50.
- Bastian, Hans Günther: *Musik(v)erziehung – Denkipulse. Gedanken – Thesen – Aphorismen – Metaphern – Bonmots. Ein etwas anderes Sach- und Lesebuch zur Musikpädagogik*, Augsburg 2012.
- Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, Wien 2015.
- Bernius, Volker (Hg.): *Sinfonie des Lebens. Funkkolleg Musik. Die gesendeten Beiträge*, Mainz 2012.
- Bernius, Volker; Rüsenberg, Michael (Hg.): *Sinfonie des Lebens. Funkkolleg Musik Bd. 1*, Mainz 2011.
- Bruer, John T.: *Der Mythos der ersten drei Jahre. Warum wir lebenslang lernen*, Weinheim/Basel 2000.
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik* (Bildungsforschung Bd. 18), Bonn/Berlin 2006.
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): *Pauken mit Trompeten. Lassen sich Lernstrategien, Lernmotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern?* (Bildungsforschung Bd. 32), Bonn/Berlin 2009.
- Catterall, James S.; Rauscher, Frances H.: *Unpacking the Impact of Music on Intelligence*. In: Gruhn, Wilfried; Rauscher, Frances H. (Hg.): *Neurosciences in Music Pedagogy* 2008, S. 171–201.
- Corrigall, Kathleen Ann; Schellenberg, E. Glenn; Misura, Nicole M.: *Music training, cognition, and personality*. In: *Frontiers in Psychology* 2013, Nr. 4, S. 1–10.
- Dalla Bella, Simone; Kraus, Nina; Overy, Katie; Pantev, Christo; Snyder, Joel S.; Tervaniemi, Mari; Tillmann, Barbara; Schlaug, Gottfried (Hg.): *The Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity* (Annals of the New York Academy of Sciences Vol. 1169), New York 2009.
- Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Niessen, Anne; Platz, Friedrich; Stöger, Christine (Hg.): *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*, Münster/New York 2018.
- Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Platz, Friedrich: *Transfer*. In: Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Niessen, Anne; Platz, Friedrich & Stöger, Christine (Hg.): *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*, Münster/New York 2018, S. 207–214.

- Degé, Franziska: Die nächste Studie kommt bestimmt. Macht Musikunterricht intelligenter und sollten wir uns das wirklich fragen? In: *Neue Musikzeitung* 15 2015, Nr. 2, S. 28.
- Degé, Franziska; Schwarzer, Gudrun: Musik und kognitive Entwicklung. In: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, Wien 2015, S. 359–373.
- Fadiga, Luciano; Craighero, Laila; D'Ausilio, Alessandro: Broca's Area in Language, Action, and Music. In: Dalla Bella; Kraus, Nina; Overy, Katie; Pantev, Christo; Snyder, Joel S.; Tervaniemi, Mari; Tillmann, Barbara; Schlaug, Gottfried (Hg.): *The Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity (Annals of the New York Academy of Sciences Vol. 1169)*, New York 2009, S. 448–458.
- Gembris, Heiner: Transfer-Effekte und Wirkungen musikalischer Aktivitäten auf ausgewählte Bereiche der Persönlichkeitsentwicklung. Ein Überblick über den aktuellen Stand der Forschung, Gütersloh 2005.
- Gruhn, Wilfried: Gibt es kognitive Transfereffekte der Musik? Der Mozart-Effekt – Wunsch und Wirklichkeit. In: Landau, Peter; Stulz, Anette (Hg.): *Musik und Medizin. Zwei Künste im Dialog*. Chronos Verlag, Zürich 2003, S. 61 ff.
- Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim/Zürich/New York 2008.
- Gruhn, Wilfried; Rauscher, Frances H. (Hg.): *Neurosciences in Music Pedagogy*, New York 2008.
- Hallam, Susan: The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people, in: *International Journal of Music education* 28 2010, Nr. 3, S. 269–288.
- Hille, Adrian; Schupp, Jürgen: How learning a musical instrument affects the development of skills. *SOAPPapers on Multidisciplinary Panal Data Research*, Nr. 591, Berlin 2013. URL: <http://hdl.handle.net/10419/83992> [Datum des Zugriffs: 28.04.2014].
- Hüther, Gerhard: »Die Einzelkämpferphase ist vorbei.« Ein Interview von B. Schöneberger mit G. Hüther, in: *Psychologie heute* 6 2015, S. 23 ff.
- Jäncke, Lutz: *Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie*, Bern 2008.
- Jäncke, Lutz: Planung, Handlung und Selbstkontrolle. Der Frontalkortex und die Musik, in: BMBF (Hg.): *Pauken mit Trompeten. Lassen sich Lernstrategien, Lernmotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern?* (Bildungsforschung Bd. 32), Bonn/Berlin 2009. S. 88–97.
- Jäncke, Lutz: *Macht Musik schlau? Folgerungen aus den Neurowissenschaften*, in: Bernius, Volker; Rüsenberg, Michael (Hg.): *Sinfonie des Lebens. Funkkolleg Musik Bd. 1*, Mainz 2011, S. 159 ff.
- Jäncke, Lutz: Musik und Hirnplastizität, in: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, Wien 2015, S. 49 ff.
- Jansen-Osmann, Petra: Der Mozart-Effekt – Eine wissenschaftliche Legende? Oder: Der Einfluss von Musik auf die Kognitive Leistungsfähigkeit, in: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* 17 2006, Nr. 1, S. 1–10.
- Knigge, Jens: Transfereffekte, Kompetenzen oder ästhetische Erziehung?, in: *Diskussion Musikpädagogik* 62 2014, Nr. 2, S. 45 ff.

- Koelsch, Stefan: Brain correlates of music-evoked emotions, in: *Nature Reviews Neuroscience* 2014, Nr. 15, S. 170–183.
- Kowal-Summek, Ludger: *Neurowissenschaften und Musikpädagogik. Klärungsversuche und Praxisbezüge*, Wiesbaden ²2018.
- Kreutz, Gunter: *Warum Singen glücklich macht*, Gießen 2014.
- Kreutz, Gunter: *Tanzen – Glücklich mit Tango, Salsa und Co*, Gießen 2019.
- Kreutz, Gunter: *Warum Singen glücklich macht*, Gießen ³2020.
- Landau, Annette; Stulz, Peter (Hg.): *Musik und Medizin. Zwei Künste im Dialog*. Zürich 2003.
- Landry, Simon P.; Champoux, François.: Musicians react faster and are better multisensory integrators, in: *Brain and Cognition* 111 2017, S. 156–162.
- Levitin, Daniel J.: *Der Musik-Instinkt. Die Wissenschaft einer menschlichen Leidenschaft*, Heidelberg 2009.
- Lilienfeld, Scott O.; Lynn, Steven; Ruscio, John: *Warum Mozart Babys nicht schlauer macht. 25 populäre Irrtümer der Psychologie*, Darmstadt 2011.
- Rauscher, Frances H.; Shaw, Gordon; Ky, Catherine N.: Music and spatial task performance, in: *Nature* 365 1993, S. 611.
- Roden, Ingo; Kreutz, Gunther; Bongard, Stephan: Effects of a school-based instrumental music program on verbal and visual memory in primary school children: a longitudinal study, in: *frontiers in Psychology* 12 2012, Nr. 3, S. 1–9, Doi:10.3389/fpsyg.2012.00572 [Datum des Zugriffs: 28.04.2014].
- Schamuhn, Deborah: Macht Musik schlau? Musik und Intelligenz, in: Bernius, Volker (Hg.): *Sinfonie des Lebens. Funkkolleg Musik. Die gesendeten Beiträge*, Mainz 2012, 94 ff.
- Schellenberg, E. Glenn: Music and Nonmusical Abilities, in: Zatorre, Robert J.; Peretz, Isabelle (Hg.): *The Biological Foundations of Music (Annals of the New York Academy of Sciences Vol. 930)*, New York 2001, S. 355–371.
- Seither-Preisler, Annemarie; Schneider, Peter: Positive Effekte des Musizierens auf Wahrnehmung und Kognition aus neurowissenschaftlicher Perspektive, in: Bernatzky, Günther; Kreutz, Gunter (Hg.): *Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, Wien 2015, S. 375–393.
- Sorensen, Lars: Mozart on the Brain. 2008. URL: <http://www.cs.rutgers.edu/~biglars/Mozart.html> [Datum des Zugriffs: 12.1.2015].
- Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart 2002.
- Spychiger, Maria: Ansätze zur Erklärung der kognitiven Effekte musikalischer Betätigung, in: Bundesministerium Für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik (Bildungsforschung Bd. 18)*, Bonn/Berlin 2006, S. 113–129.
- Unterstell, Rembert: Neuronenreich nach Noten. Ein Interview mit E. Altenmüller, in: *Forschung* 2012, Nr. 2, S. 14–16.
- Vitouch, Oliver: Kognitive Einflüsse musikalischer Aktivitäten: Die Frage des Transfers, in: Bundesministerium Für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): *Macht Mozart schlau? Die Förderung kognitiver Kompetenzen durch Musik (Bildungsforschung Bd. 18)*, Bonn/Berlin, S. 138–159.

- Vitouch, Oliver; Bischof, Beatrix; Wieser, Maria: Konativer Transfer: Vom Know-What zum Know-How?, in: Bundesministerium Für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): Pauken mit Trompeten. Lassen sich Lernstrategien, Lernmotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern? (Bildungsforschung Bd. 32), Bonn/Berlin 2009, S. 137–147.
- Wehrum, Sina; Degé, Franziska; Schwarzer, Gudrun & Stark, Rudolf: Positive Wirkungen von Musik auf Lernverhalten und Emotion, in: Bundesministerium Für Bildung und Forschung (BMBF) (Hg.): Pauken mit Trompeten. Lassen sich Lernstrategien, Lernmotivation und soziale Kompetenzen durch Musikunterricht fördern? (Bildungsforschung Bd. 32), Bonn/Berlin 2009, S. 148–160.
- Zatorre, Robert J.; Peretz, Isabelle (Hg.): The Biological Foundations of Music (Annals of the New York Academy of Sciences Vol. 930), New York 2001.

Straßenmusik in Belarus

Ende der 2010er-Jahre war in den größeren Städten von Belarus eine deutliche Zunahme des Straßenmusikphänomens zu verzeichnen. In besonderem Maße galt dies für die Hauptstadt Minsk (bel.: Мінск), zudem für die westlichen Städte Grodno (bel.: Гродна) und Brest (bel.: Брэст) und in geringerem Maße für östlich gelegene Städte wie Mahiljou (bel.: Магілёў) und Wizebsk (bel.: Віцебск). Basierend auf einem privaten Besuch in Minsk 2018, in dessen Rahmen die Zunahme dieses Phänomens offensichtlich wurde sowie daraus folgend einer Feldforschung im Jahr 2019 in den Städten Minsk, Wizebsk und Mahiljou soll in der Folge diese Erscheinung detaillierter dargestellt werden. Im Fokus stehen dabei die Konstellationen, die diese Entwicklungen begünstigten und insbesondere ebenjene Musiker*innen, die Straßenmusik praktizieren, ihre Kommunikationsformen untereinander, ihr Ansporn dieser Betätigung nachzugehen, ihr Repertoire, die mit den Aktivitäten verbundenen Chancen aber auch Risiken und Probleme. Zunächst sollen aber in der gebotenen Kürze theoretische Vorüberlegungen zum Phänomen der Straßenmusik im Allgemeinen auf Basis des Forschungsstandes und der dabei ausgearbeiteten Definitionen angestellt werden, bevor eine Arbeitsdefinition formuliert wird, die im weiteren Verlauf als Grundlage dient.

Theoretische Vorüberlegungen, Forschungsstand und Definitionen

Straßenmusik ist ein relativ altes Phänomen¹, und es mag wie eine Binsenweisheit anmuten, wenn man äußert, dass es bereits so lange existiert, wie es Straßen gibt. Tatsächlich bedeutet dies, dass man es mit einem Zeitraum von mindestens 4000 Jahren zu tun hat. Gleichwohl erfuhr die Thematik über lange Zeit aus wissenschaft-

¹ Es ist davon auszugehen, dass es bereits in Mesopotamien um 3000 v. Chr. und wohl noch früher (4000 v. Chr.) auf indischem und chinesischem Boden wohl wandernde Musiker*innen gab. Gleiches gilt für die römische Antike, während der phasenweise sogar die Todesstrafe für die Aufführung von rebellischen Liedern auf den Straßen drohte. Auch im alten Assyrien scheint es Textfragmenten zufolge Leute gegeben zu haben, die Harfen, Lyren, Schalmeyen und Trompeten auf den Straßen spielten.

licher Perspektive vermeintlich kaum Beachtung. Stattdessen war Straßenmusik über weite Strecken der Geschichte überwiegend eine Angelegenheit der Gerichtsbarkeit, die bestrebt war, dieses von nicht wenigen als störend wahrgenommene Phänomen so gut wie möglich im Zaum zu halten.² Immerhin erweckten bestimmte Erscheinungsformen in manchen Sphären der (historischen) Musikforschung durchaus Interesse.³ Dazu zählen etwa der Minnesang (die Goliards, Troubadoure und andere fahrende Sänger*innen), Phänomene in England seit dem 15. Jh. (Gilden, Schulen, internationale Versammlungen für fahrende Musiker*innen), die Ballad Sellers, nach dem Ersten Weltkrieg die ›German Bands‹, abseits von Großbritannien etwa die Phänomene der Gassenhauer, Pflastertreter*innen, Bänkelsänger*innen, Drehorgelspieler*innen des 19. und 20. Jahrhunderts, die Wandervogel-Bewegung, das Blaskapellenwesen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder die Musiken der Romani und Aschenasen (die Klezmerim), bei denen die Straße als Aufführungsort ebenfalls eine gewichtige Rolle spielte.

Aus musikethnologischer und volksmusikalischer Perspektive blieb das Phänomen gemessen an der Vielzahl der Erscheinungsformen scheinbar über lange Zeit weitestgehend unterbelichtet. Man darf annehmen, dass dies teilweise darin begründet liegt, dass Straßenmusiken eher selten einen bestimmten Stil (hinsichtlich des Instrumentariums, Repertoires) verkörpern, sondern vornehmlich eine bestimmte Form von Aufführungspraxis darstellen. Da die dabei praktizierten Musiken in sich zumeist heterogen sind, vermag auch die Methode der musikalischen Analyse nur unzureichend dem Phänomen zu Leibe zu rücken. Ebenso eklatant unterscheiden sich die Biografien und Kompetenzen der Musiker*innen, die von laienhaft bis zu virtuos reichen, ihre Motivationen, Straßenmusik auszuüben sowie die Besetzungen und das verwendete Instrumentarium. Diese Heterogenität in toto scheint über lange Zeit ein Hemmschuh gewesen zu sein, sich näher mit dem Phänomen zu beschäftigen.

Dies ist allerdings nur ein Teil der Realitäten, denn tatsächlich wäre man in der Musikethnologie und in der Volksmusikforschung gar nicht umhine gekommen, sich mit Musiken zu beschäftigen, die outdoor praktiziert werden, wobei zunächst dahin gestellt bleiben soll, ob es sich dabei immer um explizite Straßen handelte. Viele Musiken in Amerika, Afrika, Asien finden tatsächlich nämlich überwiegend nicht in

² Stellvertretend dafür soll die (meines Wissens erste umfassende) Abhandlung zur Straßenmusik von Bass (1864) mit dem Titel *Street Music in the Metropolis* genannt werden. Im Fokus der Arbeit stehen die Probleme, die Straßenmusik in London auslöste, zu einem Großteil durch ›German Bands‹ verursacht, sowie die Frage, wie man dieser ›Plage‹ juristisch begegnen sollte.

³ Siehe stellvertretend hierzu Walter Salmens (1960) Abhandlung *Der Fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*.

geschlossenen Räumen statt, sondern im Freien. Ein Beispiel, das dies verdeutlicht, ist das folgende. In David Rycrofts bekanntem Aufsatz über den afrikanischen Gitarristen Mwenda Jean Bosco schreibt Rycroft bezüglich Boscos Entdeckung:

»Hugh Tracey [der berühmte Musikethnologe mit Spezialisierung auf Süd- und Zentralafrika; KN] reports first hearing Mwenda Jean Bosco in the streets of Jadotville, Katanga – singing to his own accompaniment – in 1949.« (Rycroft 1961, S. 81)

So folgt aus dieser kurzen Passage, dass es sich bei Bosco zumindest partiell um einen Straßenmusiker handelte, ohne dass dies allerdings näher thematisiert wurde. Dies liegt darin begründet, dass es in dieser Region zu dieser Zeit eine Normalität darstellte, im Freien oder »in the streets« zu musizieren.⁴

Dass nur wenige Jahre später immer häufiger explizit von »Straßenmusik« bzw. »Street music«, »Straßenmusikern« bzw. »Street musicians« oder »buskers« die Rede war, resultierte vor allem aus dem Einfluss der Urban Studies auf die Musikethnologie Ende der 1970er.⁵ Ins Bewusstsein scheint damals gerückt zu sein, dass in Großstädten oder Metropolen musikalische Outdoor-Veranstaltungen eine Besonderheit darstellen, ja geradezu einen Antagonismus zu den herkömmlichen Veranstaltungen in geschlossenen Räumen wie etwa Opernhäuser, Konzertsäle, Clubs, Pubs etc. In der gleichen Zeit (also in den 1970ern) sind zudem die Vorläufer des interdisziplinären Forschungsfeldes der Sound Studies zu verorten. Auch in diesen Kreisen lag es auf der Hand, dass Straßenmusiken im Ruralen, aber vor allem im Urbanen als eine Form von Alltagsgerauschen und Umweltklängen bzw. Soundscapes per se schon eine hohe Relevanz zukommt (siehe Schafer 1973, S. 18 f; 1977, S. 63–67).

So kann man feststellen, dass sich seit den 1970ern das Phänomen der Straßenmusik, zumeist explizit im urbanen Raum, einem zunehmenden Interesse erfreut. Seitdem erfolgt der wissenschaftliche Zugang aus unterschiedlichen Perspektiven und konnotiert mit verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Es sind dies u. a. die Geschichtswissenschaft (Ranger 1975), die Rechtswissenschaften, die Soziologie (Kozyr o. A.), die Geografie, die Architektur (Gemci; Ferah 2020), die Urbane Forschung, die Ethnologie/ Anthropology (Richter 2012) und natürlich die verschiedenen Ausrichtungen der Musikwissenschaft, u. a. auch basierend auf empirischen musikethnologischen Herangehensweisen (u. a. Grygier 2013; James 1981; Kim 2019; Noll 1992; Novakoski 2016; Reimers 1997).

⁴ Siehe hierzu auch Kim (2019, S. 199), die ausführt, dass es in Korea zwar über lange Zeit (während des 19. Jhs) das Musizieren der sogenannten Gwangdae-Tradition auf der Straße gab, nicht indessen einen äquivalenten Terminus für Straßenmusik.

⁵ Siehe hierzu insbesondere Nettle (1978) und Reyes Schramm (1979).

Eine allgemein gültige Definition von ›Straßenmusik‹ zu erstellen, ist schwierig. Dies wird auch unmissverständlich daran deutlich, wie Autor*innen, die sich diesem Thema in der Vergangenheit zuwandten, damit rangen, erläuterten und zwangsläufig einschränken mussten. Ein Teil der Crux liegt bereits in den beiden Bestandteilen des Nomen-Kompositums 1. ›Straße‹ und 2. ›Musik‹ begründet. So steht 1. bei dem Partikel ›Straße‹ zur Disposition, ob damit tatsächlich ausschließlich ›die Straße‹ im engeren Sinne gemeint ist, oder nicht doch eher der öffentliche Raum, also auch Brücken, Unterführungen, Plätze, Parks, ja sogar geschlossene Räume (z. B. Bahnhöfe, Kneipen etc.) sowie öffentliche Verkehrsmittel (Zug, Straßenbahn, Bus). Andererseits existieren zahlreiche Unterkategorien, die zur ›Straße‹ zählen (z. B. Autobahnen, Tunnel, land- und forstwirtschaftliche Wege), die aber für Straßenmusikern doch deutlich ungeeignet scheinen. Betrachtet man die Definitionen jener, die sich Thematiken der Straßenmusik zugewandt haben, so wird in den meisten Fällen deutlich, dass mit der ›Straße‹ tatsächlich der ›öffentliche Raum‹ gemeint ist.⁶

Noch schwieriger verhält es sich 2. mit dem Partikel ›Musik‹. Es ist bekannt, dass Definitionen von Musik sehr stark voneinander abweichen können, beispielsweise was prinzipielle Fragen wie die folgenden betrifft: 1. Wer definiert, was Musik ist bzw. sein soll, die Ausführenden oder die Rezipient*innen? 2. An welcher Schwelle wird der Übergang von Musik zu Geräusch, Lärm, Klang bzw. Sound verortet? 3. Sind nur Menschen in der Lage, Musik zu erzeugen oder auch Tiere, Maschinen, Planeten (Stichwort: Sphärenharmonie)? Obschon in allen (mir bekannten) Ausführungen Straßenmusiken auf ein menschliches Phänomen eingegrenzt wurden, ist die Angelegenheit damit noch nicht abgehandelt. Zur Disposition steht nach wie vor, ob durchaus in den Bereich der Musik einzuordnende Signale wie etwa Kirchenglocken, der Ruf des Muezzins, sogenannte ›Street Cries‹ (z. B. von Marktschreibern), melodische Autohupen, Sirenen von Rettungswagen oder der Polizei, die alle auf der Straße bzw. besser im öffentlichen Raum deutlich vernehmbar und menschlich bedingt sind, in die Kategorie der Straßenmusik fallen. Insgesamt ist erkennbar, dass in den meisten Definitionen von Straßenmusik derartige Klänge keine Rolle spielen. Noch schwieriger wird es mit der Ausgrenzung von im öffentlichen Raum vernehmbarer Musik, die etwa von einem Ghettablaster erschallt, Playbacks, zu denen getanzt, gespielt oder gesungen wird, oder auch Drehorgelspieler*innen, deren primäre Tätigkeit ja darin liegt, ›im richtigen Tempo‹ zu drehen. Nicht minder problematisch sind die Fragen, ob man noch von Straßenmusiken sprechen kann, wenn die Musik auf Bühnen im Freien stattfindet. Fällt beispielsweise der Auftritt eines Orchesters oder einer Band auf einem öffentlichen Platz, in einem Stadtgarten, in einem Amphitheater oder gar ein gesamtes

⁶ Siehe Novakowski (2016, S. 5, 7, 19 f.), Grygier (2013, S. 72); sowie Gemci; Ferah (2020, S. 1 f.) und Kim (2019, S. 199, 208), bei denen dies zumindest implizit deutlich wird.

Outdoor-Festival noch in die Kategorie der Straßenmusik? Und wie verhält es sich mit Straßenumzügen – etwa während des Karnevals –, sei es in Köln, in Rio de Janeiro, in Port of Spain oder anderswo? Ist die Tatsache, dass ein feststehendes Entgelt für eine solche Veranstaltung zu entrichten ist oder dass sie konkret terminiert wurde, als Ausschlusskriterium von der Rubrik Straßenmusik zu werten?

Angesichts dieser Vielzahl an zu klärenden Fragen bezüglich der Kategorie Straßenmusik liegt es auf der Hand, dass jede Definition in Abhängigkeit vom gewählten Thema etwas anders ausfällt, anders ausfallen muss. Generell impliziert jedoch keine der Definitionen, dass jegliche Klänge, Geräusche und noch nicht einmal jedwede Musiken, die auf der Straße zu vernehmen sind, auch gleichzeitig in die Kategorie Straßenmusik fallen.

Eine thematisch bedingte Arbeitsdefinition

Es ist in einem Aufsatz wie diesem zwar möglich, einen bestimmten Teil der mit einer Definition von Straßenmusik verbundenen Problematiken in Form von Fragen anzuschneiden, aber nicht, diese auch nur annähernd erschöpfend zu beantworten. Nichtsdestoweniger sollen einige der inhärenten Problematiken nunmehr in eine thematisch bedingte Arbeitsdefinition einfließen.

Von Bedeutung für die vorliegende Thematik ist es, den Begriff der Straße weit zu fassen, nämlich als den öffentlichen Raum und dies ganz konkret vor dem Hintergrund der Urbanität. Denn die nunmehr im Fokus stehenden Protagonist*innen musizieren nicht nur auf den Straßen, sondern in Abhängigkeit von der Jahreszeit auch zu einem großen Anteil in den Zwischendecks von Metrostationen. Terminierte Outdoor-Aufführungen auf Bühnen mit einem feststehenden Entgelt, das zu entrichten ist, Musik im Rahmen von politischen Protesten, religiöse oder andere weltliche Prozessionen (z. B. Musik während des Karnevals) zählen ebenfalls nicht zu dieser pragmatischen Arbeitsdefinition.

Zudem soll Straßenmusik hier als ein rein menschliches Phänomen definiert werden, bei dem die Frage, ob es sich um Musik (oder etwa Geräusche, Lärm etc.) handelt, mit Sicherheit von den allermeisten (Ausführenden und Rezipient*innen) mit ›Ja‹ beantwortet werden würde. Zur Arbeitsdefinition gehört ebenso, dass die Musik deutlich überwiegend live dargeboten wird, was bedeutet, dass Verwendungen von Playbacks, zu denen gesungen oder gespielt wird, als akzeptierte Hilfsmittel gewertet werden.

Des Weiteren sind mit dem Terminus ›Straßenmusik‹ bei vorliegender Arbeitsdefinition folgende Eigenschaften konnotiert, wodurch sie sich im Übrigen erheblich vom Idealtypus des Konzertes oder auch des Festivals abgrenzt: 1. Das Publikum ist heterogen, zufällig und ständig im Fluss, wird zudem ›ungefragt‹ mit dem Phäno-

men konfrontiert. 2. Es existieren keine öffentlichkeitswirksamen Vorankündigungen oder Werbemaßnahmen. 3. Die Musizierenden haben einen unmittelbaren Einfluss und m. E. auch eine Übersicht darüber, wie ihre Performances ankommen und wie sie entlohnt werden (feste Gagen bzw. Preise existieren wie bereits angedeutet nicht). 4. Es existieren keine expliziten Bühnen, die den Abstand zwischen Publikum und Musizierenden markieren; der Kontakt zwischen beiden Akteursgruppen ist dadurch unmittelbarer. 5. Es kann potenziell zu Konkurrenzsituationen zwischen musikalischen Formationen kommen, die in solchen Fällen versuchen könnten, lauter, besser, auffälliger als ihre Konkurrenten zu spielen, um dadurch die Gunst des Publikums auf sich zu ziehen. 6. Die Musizierenden haben keine expliziten Vorbereitungszeiten (Einspielen, Soundcheck) und dafür vorgesehene separate Räumlichkeiten zur Verfügung, sondern befinden sich während ihrer Performances unentwegt im öffentlichen Raum, der eigentlich nicht für musikalische Aufführungen vorgesehen ist. 7. Da die Aufführungen im öffentlichen Raum des Urbanen stattfinden, sind die Musizierenden mit bestimmten Regelwerken oder Gesetzen konfrontiert bzw. geraten leicht mit diesen in Konflikt. Straßenmusik ist dadurch bedingt keine freizügige Angelegenheit, sondern generell von Regularien geprägt, was u. a. zugelassene Zeiten und Plätze sowie erforderliche Gebühren und Lizenzen betrifft.

Begegnung mit dem Thema, Kontaktaufnahme und Interviews mit Musiker*innen

Im Sommer des Jahres 2018, als ich mich nach mehreren Feldforschungsaufenthalten in Belarus (2012, 2013, 2014) eigentlich schon wieder anderen Forschungsthemen zugewandt hatte, besuchte ich erneut die belarussische Hauptstadt Minsk. Denn Belarus hatte auf mich seit langer Zeit eine besondere Faszination ausgeübt, die sich einerseits erklären lässt mit der schwierigen geschichtlichen und seit langer Zeit problematischen politischen Situation sowie den komplizierten Sprachkonstellationen (russisch versus belarussisch), andererseits aber auch mit Bevölkerungsteilen, die sich selbstbewusst (künstlerisch und musikalisch) gegen Aufoktroyerungen von Oben zur Wehr setzen. Dieses Mal allerdings galt der Besuch von Minsk erstmalig nicht dem Forschen, sondern dem Müßiggang, Dingen und Aktivitäten, zu denen ich zuvor nie die Zeit gefunden hatte (Besuch von Museen, Galerien etc.). Rasch wurde jedoch deutlich, dass sich etwas in der Stadt nachhaltig verändert hatte. Denn an unterschiedlichen Plätzen, vor allem aber in den sich unter Tage befindenden Zwischendecks, die zur Metro führen und die mit ihren vielen Geschäften stark frequentiert werden, gab es auffallend viele Musizierende, die in höchst unterschiedlichen Formationen und Instrumentierungen verschiedenerlei Musiken aufführten. Zwar existierte dergleichen

durchaus auch schon in früheren Jahren⁷, doch die Quantität an Straßenmusik hatte sich erheblich vergrößert. Mein Interesse war geweckt, und ich wollte mehr darüber herauszufinden, welche Umstände zu diesem neuen Phänomen geführt hatten, wer diese Musizierenden sind und wie sich die Verwendung der Sprachen – Russisch versus Belarussisch – dort auf der Straße und im »Underground« der Metrostationen fortsetzt. Im Februar 2019 reiste ich daher erneut nach Belarus, dieses Mal allerdings für eine vierwöchige Feldforschung, nämlich in den Städten Minsk, Mahiljou und Wizebsk.

Vorweggenommen werden soll hier, dass ich ursprünglich geplant hatte, zumindest eine weitere Feldforschung im Frühjahr des Folgejahrs (2020) durchzuführen, nämlich über Minsk hinaus dann auch im westlichen Teil des Landes und zwar in den Städten Grodno und Brest. Einbezogen werden sollte dabei auch eine Literaturrecherche, insbesondere Artikel in der Tagespresse betreffend. Die Einreisebedingungen von Deutschland aus nach Belarus waren seit dem Juli 2018 nämlich erheblich vereinfacht worden. So konnte man für eine Dauer von 30 Tagen visumfrei einreisen.

Mit dem Beginn der Covid-Krise Anfang 2020 wurde dies jedoch wieder erheblich erschwert. Nur kurz darauf überstürzten sich die Ereignisse dann vollends: Im August 2020 kam es im Zuge der Präsidentschaftswahlen und dabei auftretenden Unregelmäßigkeiten landesweit zu schweren Protesten und Ausschreitungen, bei denen zahlreiche Menschen seitens der »Ordnungskräfte« inhaftiert wurden, eingeschlossen internationale Journalist*innen. Die dadurch verursachten Spannungen erstrecken sich bis zur Gegenwart. Im Mai 2021 wurde eine Passagiermaschine der Fluggesellschaft Ryanair, die auf dem Weg von Athen nach Vilnius war, unter einem Vorwand zur Landung in Minsk gezwungen. Tatsächlich diente diese Aktion dazu, den belarussischen Oppositionellen, Journalisten und Blogger Raman Pratasewitsch (bel.: Раман Пратасевіч) und dessen russische Gefährtin Sofia Sapega (russ.: Софья Сапегина) zu inhaftieren. Dies führte zu einem EU-weiten Start- und Landeverbot für belarussische Flugzeuge und zur Verhängung von EU-Sanktionen. Unbeantwortet blieb dies seitens der belarussischen Regierung nicht, insofern als Flüchtlinge aus dem Irak, Afghanistan und Syrien an die Grenze zur EU gebracht wurden. Die zwei davon besonders betroffenen baltischen Staaten Litauen und Lettland riefen kurz darauf den Notstand aus und schlossen ihre Grenzen zu Belarus. Schließlich, Mitte 2021, zog Russland massiv Truppen an der Grenze zur Ukraine, also auch in Belarus, zusammen und überfiel am 24. Februar 2022 völkerrechtswidrig die Ukraine. Die Rolle der belarussischen Regierung hierbei ist zwar undurchsichtig, eine indirekte

⁷ Besonders in Erinnerung geblieben ist mir hierbei ein E-Gitarrist, den ich (im Jahr 2013 oder 2014) auf einer Straße in Minsk (die Ulica Vary Choruschej) beobachten konnte. Erstaunlich gut, virtuos und originalgetreu trug er diverse Titel vom relativ unbekannten Tonträger *Time Odysee* (1988) des Gitarrenvirtuosen Vinnie Moore vor.

Beteiligung ist jedoch nicht von der Hand zu weisen. Im März 2023 weitete die Regierung in Belarus die Verhängung der Todesstrafe (die europaweit nur noch dort existiert) zusätzlich auf den Tatbestand des Hochverrats aus.

Diese extreme Zuspitzung der politischen Konstellationen innerhalb einer relativ kurzen Zeit haben dazu geführt, dass ich den Plan einer zweiten Feldforschung (in Minsk, Brest und Grodno) bis auf Weiteres verworfen habe. Nichtsdestoweniger erfordert diese außerordentliche politische Situation in Belarus einen angemessenen Umgang meinerseits, was das Zitieren von Gesprächspartner*innen und deren Aussagen betrifft. Obschon politischen Konstellationen bzw. Kritik an diesen in den Interviews nur ein höchst begrenzter Raum zukam, werden die Gesprächspartner*innen in diesem Aufsatz zum Schutz ihrer Persönlichkeit nur mit einzelnen Großbuchstaben genannt. Zudem soll darauf hingewiesen werden, dass keine*r der Musiker*innen, die auf den Fotos in diesem Aufsatz zu sehen sind, auch gleichzeitig Informant*innen von mir waren.

Was die Kontaktaufnahme zu den Informant*innen während der Feldforschung 2019 betrifft, stellte sich diese unkompliziert dar. Einige Kontakte hatte ich bereits während meines ersten Besuches im Sommer des Jahres 2018 knüpfen können. Wie bereits angedeutet finden die Performances von Straßenmusik in Minsk zumindest in den kalten Jahreszeiten überwiegend im »Underground« statt, nämlich in den Zwischendecks der Metrostationen oder in anderen Unterführungen, die nicht explizit an eine Metrostation angebunden sind. In Minsk gab es im Jahr 2019⁸ lediglich zwei Metrolinien (siehe Abb. 1).

Es sind dies die rote Linie, die sogenannte »Awtazavodskaja Linja« (bel.: Аўтазаводская лінія) und die blaue Linie bzw. die »Maskowskaja Linja« (bel.: Маскоўская лінія). Obwohl ich in einer Unterkunft nahe zur blauen Linie am Plo-scha Jakuba Kolasa (bel.: Плошча Якуба Коласа) wohnte, wollte ich mich bei dieser ersten Feldforschung 2019 zunächst einmal nur auf eine der beiden Linien konzentrieren und wählte die rote Linie. Das bedeutet, dass ich während des Aufenthalts in Minsk (insgesamt knapp drei Wochen) jeden Tag alternierend in eine Richtung bis zum Ende der roten Linie fuhr. An jeder Metrostation auf der Strecke stieg ich aus und hielt in den Zwischendecks Ausschau nach Musizierenden. Zunächst hörte ich ihnen bei ihrer Performance zu und legte einen finanziellen Beitrag in die Instrumentenkoffer oder anderweitige Gefäße, die die meisten in ihrer Nähe platzieren. Anschließend fragte ich sie, ob ich sie fotografieren bzw. filmen dürfe und ob ein Interview mit ihnen möglich sei. Die meisten standen dem offen gegenüber, nur wenige lehnten dies aus nicht näher spezifizierten Gründen ab. Nachdem ich

⁸ Eine dritte grüne Metrolinie befindet sich seit einiger Zeit im Ausbau. Zumindest im Jahr 2019 war sie allerdings noch nicht fertig gestellt.



Abbildung 1: Plan der Minsker Metro so wie er im Jahr 2019 gültig war, mit den beiden Linien, nämlich der roten (Awtazavodskaja Linja) und der blauen (Maskowskaja Linja).

die Mobiltelefonnummern der potenziellen Gesprächspartner*innen erhalten hatte, kontaktierte ich sie überwiegend via SMS. Als Treffpunkte für Interviews dienten in allen Städten eher abgelegene Tische oder Räumlichkeiten in Cafés, Kneipen oder Restaurants. Gestört haben sich daran weder die Kellner*innen noch andere Gäste. Auch kam es niemals zu Problemen mit Ordnungskräften. Da es in Wizebsk und Mahiljou keine Metrostationen gibt, streifte ich durch die Straßen dieser beiden Städte. Hatte ich Musizierende gefunden, war die Vorgehensweise die gleiche wie in Minsk. Insgesamt war die Quantität an Straßenmusizierenden in diesen beiden Städten jedoch nicht ansatzweise mit der in Minsk zu vergleichen.

In vielen Fällen kam es nach der Kontaktaufnahme zu Treffen und Interviews. Nachdem ich während der Treffen die Gewährsleute um Erlaubnis gefragt hatte, konnten insgesamt 16 Interviews mit einem Wave-Recorder aufgezeichnet werden. Eine Person lehnte die Aufzeichnung ab, da sie sich nach eigenem Bekunden vor dem Gerät fürchtete. Dessen ungeachtet lag den Interviews ein zuvor erstellter leitfadengestützter Fragebogen zugrunde, in einer Version auf Russisch und in einer anderen auf Englisch. Diejenigen, die des Englischen mächtig sind, wollten die Interviews zumeist explizit auf Englisch durchführen. Mit denen, die der englischen Sprache nicht mächtig sind, wurden die Interviews auf Russisch geführt, was für mich selbst freilich deutlich schwieriger war, da meine Russischkompetenzen allenfalls mittelmäßig sind. Da es zumindest ein partielles Anliegen von Straßenmusiker*innen ist, Geld zu verdienen, ließ ich den Interviewpartner*innen eine finanzielle Zeitkompensation zukommen. Obwohl dergleichen niemand von ihnen verlangt hatte, nahmen es alle mit Wohlwollen und Dankbarkeit entgegen.

Besetzungen und verwendetes Instrumentarium

Das bei der Straßenmusik in Belarus verwendete Instrumentarium bzw. die daraus resultierenden Besetzungen weisen ein mittelgroßes Spektrum auf. Das meist genutzte Instrument ist die Gitarre und zwar insbesondere die Akustikgitarre (Westerngitarre bzw. Konzertgitarre). Akustikgitarren werden zur Begleitung des Gesangs verwendet, vereinzelt auch konzertant oder in Verbindung mit Instrumenten wie der Geige. Aber auch E-Gitarren in Verbindung mit batteriebetriebenen Verstärkern werden teils verwendet. Werden E-Gitarren gespielt, so geschieht dies zumeist im Verbund mit Schlagzeug, E-Bass und gegebenenfalls Blasinstrumenten. Neben dem Verbund mit E-Bass und E-Gitarre wird das Schlagzeug jedoch auch mit kleineren Blechblasensembles (bestehend u. a. aus Posaune, Trompete, Saxophon, Tuba) genutzt. Recht häufig sind als Rhythmusinstrumente statt eines Schlagzeuges auch die Cajón oder unterschiedliche Trommeln anzutreffen. Ein weiteres der am meisten verwendeten Instrumente ist neben der Gitarre das Akkordeon. Akkordeons werden als Solo-Instrumente verwendet, als Begleitinstrument zum Gesang, im Verbund mit der Geige oder sogar in Akkordeon-Duo- oder -Triobesetzungen. Die Geige ist ein weiteres der am häufigsten verwendeten Instrumente. Geige und in Ausnahmefällen auch Bratsche begegneten mir als Soloinstrumente (u. a. zum Playback) oder in Ensembles mit Akkordeon, Gitarre (siehe Abb. 2a und 2b) und anderen Streichinstrumenten (Cello und Kontrabass). Eher als Einzelfälle zu bezeichnen sind Instrumente wie das Hang, die Sackpfeife oder das Banjo (siehe Abb. 3a und 3b).



Abb. 2a und 2b: Die drei am häufigsten verwendeten Instrumente (Gitarre, Geige und Akkordeon): oben: Gitarre und Geige in Verbindung mit einem Cajón; unten: das Akkordeon in einer Solobesetzung. Beachtenswert ist, dass die Band rechts vor einem Plakat spielt, auf dem die für Performances zugelassenen Metrostationen abgebildet sind (Fotos: KN).

Manche Musiker*innen bzw. Ensembles spielen rein instrumentale Musik. Doch neben all den verwendeten Instrumenten ist der Gesang ein häufig genutztes Medium. Gesungen wird im Verbund mit unterschiedlichen Ensembles, teilweise indem man sich selbst begleitet oder von anderen auf nur einem Instrument (oftmals Gitarre oder Akkordeon) oder mehreren begleitet wird. Mitunter wird auch zum Playback gesungen. Wie angedeutet ist das Aufstellen eines Instrumentenkoffers, einer -tasche oder eines Gefäßes in Reichweite der Musiker*innen für die finanziellen Gaben der Zuschauenden üblich. Zumindest in Minsk war auffällig, dass viele Passant*innen bei Straßenmusikaufführungen kurz anhalten, zuhören und oftmals finanzielle Gaben in die dafür vorgesehenen Koffer, Taschen oder Gefäße legen.



Abb. 3a und 3b: Eher selten verwendete Instrumente in der belarussischen Straßenmusik sind etwa die Sackpfeife oder das Banjo (Fotos: KN).

Voraussetzungen für die Zunahme der Straßenmusik-Aktivitäten

Es ist einerseits erstaunlich, dass in Belarus, insbesondere in Minsk, ab einem bestimmten Moment plötzlich ein solch hohes Maß an Straßenmusikaktivitäten in den Zwischendecks der Metrostationen, aber auch outdoor existierte. Andererseits liegt dies ein Stück weit auf der Hand. Dies bedarf allerdings einiger Erläuterungen: Erstaunlich ist das Phänomen angesichts der Tatsache, dass die politische Obrigkeit in Belarus gegenüber nicht-systemkonformer Musik höchst rigide vorgeht. Unter diese Kategorie fällt in Belarus vor allem belarussischsprachige Rock- und Folkmusik.

Bands wie Krambambulja (bel.: Крамбамбуля), N. R. M., Krama (bel.: Крама), Palac (bel.: Палац), Nejro Djubel (bel.: Нейро Дюбель), das WZ Orkiestra und andere, die sich in der Wende- und Nachwendezeit (ca. Anfang bis Mitte der 1990er-Jahre) einer großen Popularität erfreuten, konnten über Jahre hinweg nur unter erschwerten Bedingungen im Land auftreten oder unterlagen zeitweise sogar Auftrittsverboten.⁹ Aber auch bei Bands (vor allem Rockbands der härteren Gangart), die nicht solchen Auftrittsverboten unterliegen, werden die Konzerte im öffentlichen Raum stark überwacht. Unterbunden wird von den jeweiligen Ordnungskräften dabei teilweise, dass es zu einem unmittelbaren Kontakt zwischen Bands und Zuschauer*innen kommt. Das heißt, dass in solchen Fällen der Raum unmittelbar vor den Bühnen abgesperrt wird (siehe Abb. 4). Man scheint sich innerhalb der politischen Obrigkeit in Belarus sehr wohl darüber bewusst zu sein, dass von Bühnen aus leicht Botschaften verbreitet werden können, die ein mit den politischen Verhältnissen unzufriedenes Publikum »anstacheln« und mobilisieren könnten, ihrem Missmut verbal oder gar physisch Ausdruck zu verleihen.



Abbildung 4: Abtrennung zwischen Publikum und den auftretenden Bands während eines Outdoor-Festivals in Minsk; gelb eingekreist die Ordnungskräfte. (Foto: KN 2012).

⁹ Siehe hierzu vertiefend etwa Näumann (2014), Petz (2012) und Survilla (2002).

Andererseits hat diese rigide Politik dazu geführt, dass in ganz Belarus nur relativ wenige Clubs existieren, in denen Bands live auftreten können.¹⁰ Hinzuzufügen ist, dass studierte Musiker*innen in den staatlichen Orchestern und Musiklehrer*innen nur sehr wenig (ca. 200–300 Euro monatlich) verdienen. Insofern stellt Straßenmusik bzw. Musik in den Metrostationen eine attraktive Verdienstmöglichkeit für belarussische Musiker*innen dar. Denn mehrfach war zu vernehmen, dass man mit dieser Tätigkeit deutlich mehr als bei den meisten geregelten Anstellungen verdienen kann.

Im Rahmen der Interviews wurde überdies wiederholt deutlich, warum es in Minsk innerhalb einer recht kurzen Zeit zu einer wahrhaften Explosion dieses Phänomens gekommen war. So existierte ab 2017 ein Projekt mit der Bezeichnung Peschepochka (russ.: Пешеходка).¹¹ Gegründet wurde das Projekt nach Aussage meiner Gesprächspartner*innen von einer Gruppe von Künstler*innen und Musiker*innen¹² mit einem »guten Draht« zur städtischen Obrigkeit. Gemäß meiner Informant*innen existierte das Projekt damals nicht nur in Minsk, sondern auch in den beiden westlichen Städten Grodno und Brest.¹³ Im Rahmen dieses Projekts wurde zumindest im Jahr 2019 geregelt, wer, wo, wann, was im öffentlichen Raum musizieren darf. Was die Örtlichkeiten betrifft, durfte nur an bestimmten Metrostationen musiziert werden (siehe Abb. 5), nicht allerdings in den Metros, Zügen und Bussen selbst. Auftreten durften nur Personen, die vorab akkreditiert worden waren, d. h. sich mit einem Video und einem Anmeldebogen des Repertoires (bestimmte »politische Lieder«, insbesondere von »streitbaren« Bands dürfen dort allerdings nicht auftauchen) und allen persönlichen Daten beworben hatten und dann eine Spielerlaubnis erhielten. Eine solche Akkreditierung galt damals für ein Jahr. Danach musste sie erneuert werden, wobei sich die Anwarter*innen an geltende Deadlines für die Einreichung

¹⁰ Schon während meiner ersten Feldforschungen in Belarus war deutlich geworden, dass sich die Anzahl an Minsker Clubs, in denen Live-Musik gespielt wird, im Wesentlichen auf vier Orte begrenzt (Graffiti, Club Republic, TNT, Reaktor).

¹¹ Der Terminus Peschepochka ist ein informelles russisches Wort, das doppeldeutig ist. Zum einen ist es ein Diminutiv von peschepoch (russ.: пешеход) = Fußgänger*in. Im weiteren Sinne kann damit jedoch auch eine Fußgängerzone oder ein -weg gemeint sein.

¹² Kontaktaufnahme und Interviews mit diesen Leuten gelangen mir aus zeitlichen Gründen nicht im Rahmen dieser Feldforschung, bei der der Fokus zunächst einmal auf die Musiker*innen selbst gerichtet war.

¹³ Mehrere Gesprächspartner*innen äußerten, dass es in Moskau ein vergleichbares Projekt mit der Bezeichnung »Musik in der Metro« (russ.: Музыка в метро) gebe, das allerdings quantitativ (Anzahl an mitwirkenden Musiker*innen) und musikalisch qualitativ ungleich größer sei. Die Akkreditierung sei dort für die Musiker*innen ungleich schwieriger. In einem ersten Verfahren müsse man Videos einreichen und in einer gegebenenfalls zweiten Runde dann in Moskau vorspielen. Siehe hierzu URL: <https://music.mosmetro.ru/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

der Anträge halten mussten. Während der Interviews mit Musiker*innen wurde deutlich, dass es zu Anfang des Projekts vergleichsweise einfach war, eine solche Lizenz zu erhalten. Später sei dies allerdings erschwert worden. Was die Zeiten betrifft, an denen man an den zulässigen Metrostationen auftreten konnte, mussten sich die Musizierenden auf einer Internetplattform (VKontakte) darüber untereinander abstimmen. Die Schätzungen, wie viele Musizierende beim Projekt insgesamt offiziell zugelassen waren, gingen auseinander. Aber insgesamt könnten es im Jahr 2019 zwischen 300 bis 400 Personen gewesen sein, die einzeln oder in Formationen auftreten durften.



Abbildung 5: Minsker Metrostationen an denen im Jahr 2019 generell musiziert werden durfte.¹⁴

Wenn es allerdings akkreditierte Musizierende gibt, liegt es auf der Hand, dass gleichermaßen Musizierende aktiv sind, die nicht offiziell zugelassen sind. Deutlich wurde während der Interviews, dass sich auch diese Musizierenden auf speziellen Internetplattformen untereinander über Ort und Zeit ihres Auftretens abstimmen. Wie viele nicht akkreditierte Musiker*innen es 2019 in Minsk gab, konnte niemand näher bestimmen. Dennoch äußerten Gesprächspartner*innen, dass während des

¹⁴ Das Bild stammt von der Homepage des Projektes, ist dort allerdings mittlerweile nicht mehr verfügbar.

Sommers Tausend oder gar Tausende auf den Straßen musizierten, von denen der Großteil wohl nicht akkreditiert war. Im Gegensatz zu Minsk (und wohl auch Grodno und Brest) war die Angelegenheit in Wizebsk und Mahiljou damals nicht organisiert, was bedeutet, dass sich die Straßenmusizierenden in diesen beiden Städten ständig in einer gesetzlichen Grauzone bewegten.

In gleicher Weise hatte es sich nur wenige Jahre zuvor im Übrigen auch in Minsk verhalten. Meine tendenziell älteren Gesprächspartner*innen äußerten, dass zu Zeiten der Sowjetunion und selbst in der Postsowjetischen Ära (beginnend ab 1991) bis zum Millennium-Wechsel das Phänomen der Straßenmusik nicht oder allenfalls in einem kaum wahrnehmbaren Maß existiert hatte. Ein Gesprächspartner gab an, dass seine Urgroßmutter in den 2000ern während einer Gastrolle in Frankreich dort auch auf der Straße musiziert hatte. Nach ihrer Rückkehr nach Minsk sei sie die erste Person gewesen, die dies auf den Straßen der belarussischen Hauptstadt praktiziert habe. Ein anderer Gesprächspartner äußerte, dass das Phänomen zu Zeiten der Sowjetunion zumindest in Minsk auf einem sehr niedrigen Level existiert habe. Mit den Instrumenten Saxophon, Gitarre und Geige hätten schon damals Einzelne auf der Straße musiziert. Zweifelsfrei verifizieren lassen sich diese Aussagen freilich nicht.¹⁵

Drei Fallbeispiele von belarussischen Straßenmusiker*innen

Die Biografien von Straßenmusiker*innen, ihr Impetus und die Motivationen, dieser Aktivität nachzugehen, ihr Alter, ihre Instrumente, das Repertoire, die musikalische Sozialisation und viele weitere Aspekte unterscheiden sich von Fall zu Fall beträchtlich. Alle meine Interviewpartner*innen in einem Aufsatz vorstellen zu wollen, würde den Rahmen sprengen. Daher sollen stattdessen drei Fallbeispiele von Formationen bzw. Einzelmusiker*innen näher dargestellt werden, anhand derer die Bandbreite der Straßenmusik in Belarus deutlich wird. Wie bereits angedeutet, sollen aus guten Gründen die Namen der Gewährsleute nicht genannt und auch manche biografischen Aspekte nicht im Detail ausgeführt werden. Erwähnt werden muss, dass alle drei Fallbeispiele auf Minsk zurückzuführen sind, während zur Situation in den anderen zwei von mir besuchten Städten (Mahiljou und Wizebsk) abschließend noch einige Ausführungen folgen.

¹⁵ Obwohl ich keine Literaturrecherche bezüglich der Tagespresse in Belarus zur Thematik Straßenmusik durchführen konnte, halte ich es für relativ unwahrscheinlich, in diesem Bereich auf aussagekräftige Quellen zu stoßen. Dies liegt darin begründet, dass Straßenmusik einen marginalisierten Bereich der belarussischen Gesellschaft darstellt, und vor allem zu Zeiten der Sowjetunion eine Berichterstattung darüber wohl obsolet war. Vgl. hierzu auch Noll (1992, S. 97).

Fallbeispiel 1

Die Musiker A. und S. bilden ein Duo, mit den in der belarussischen Straßenmusik häufig verwendeten Instrumenten Geige und Akkordeon. Zum ersten Mal sah ich die Formation im Zwischendeck der Minsker Metrostation Ploscha Jakuba Kolasa, die auf der blauen Linie liegt, in deren Nähe ich wohnte. Später begegnete ich ihnen aber auch andernorts, wie etwa an der Metrostation Kamennaja Horka (bel.: Каменная Горка) auf der roten Linie, auf die ich mich bei dieser ersten Feldforschung ja erst einmal fokussierte. Was die musikalische Qualität betrifft, war es eine der reifsten Formationen, die mir im Rahmen von Straßenmusik in Belarus begegnet ist. Offensichtlich war, dass die Musiker A. und S. ihre Instrumente sehr gut beherrschen, wahrscheinlich sogar studierte Musiker sind. Sie spielten durchweg instrumentale Musikstücke, die sie ausdrucksstark oder sogar »sentimental« vortrugen. Einige der Stücke, die sie darboten, waren etwa der *Libertango* von Astor Piazzolla, ein Arrangement von einem der Soundtracks aus der Filmreihe *Pirates of the Caribbean*, zudem die Filmmusik aus dem Jean-Paul-Belmondo Filmklassiker *Der Profi* von 1981 mit dem Titel *Chi Mai* von Ennio Morricone oder etwa ein Arrangement von Stings *Shape of my Heart* (1993). Das Zusammenspiel zwischen beiden Instrumentalisten war beeindruckend gut und dies trotz der extremen Kälte und des rauen Windzuges, der im Zwischendeck der Metrostation Ploscha Jakuba Kolasa im Winter zumeist herrscht. Dem Geiger diente ein batteriebetriebener Verstärker, sodass sein Instrument im Lautstärkeverhältnis zum Akkordeon besser zum Tragen kam. Beide spielten im Stehen und unterstrichen den musikalischen Ausdruck gelegentlich durch ausladende Körperbewegungen. Nicht selten blieben manche der vorbeigehenden Passant*innen stehen, lauschten der Musik und legten anschließend eine finanzielle Gabe in den dafür ausgelegten Geigenkoffer. Obwohl beide Musiker nur Russisch sprachen, war es einfach, nach der Performance den Kontakt zu ihnen herzustellen.

Einige Tage später traf ich mich mit dem Geiger A. in einem Café zu einem Interview. A., der aus Minsk stammt, spielt seit seinem sechsten Lebensjahr Geige und hatte zuvor bereits vier Jahre Klavier gelernt, also seit seinem dritten Lebensjahr. Nicht ganz ohne Stolz äußerte er, das Absolute Gehör zu haben. A.s Mutter ist professionelle Geigerin, hatte im Minsker Konservatorium studiert, mitunter in der Philharmonie konzertiert, ist mittlerweile aber überwiegend Instrumentallehrerin an einer staatlichen Musikschule. Seit seinem 12. Lebensjahr hatte A. bei nationalen und internationalen Wettbewerben (in Polen und Moldau) teilgenommen. Doch obwohl A.s Lebensweg vorgezeichnet schien, entschied er sich gegen eine Laufbahn als professioneller Musiker oder Musiklehrer. Der Werdegang seiner Mutter und anderer Bekannter hatte ihm vor Augen geführt, dass die finanziellen Einkünfte von Musiker*innen an staatlichen Orchestern und Musiklehrer*innen in Belarus zu gering sind. So entschied sich A. für ein Studium des Bauingenieurwesens. Die Gei-

ge spielte er zwischenzeitlich nur noch sporadisch. Doch als nach abgeschlossenem Studium und der gewählten Selbstständigkeit die Aufträge ausblieben, galt es über Alternativen nachzudenken. A.s unmittelbares familiäres Umfeld wusste indessen sofort, wie er auf diese unternehmerische Malaise zu reagieren hatte. Kraft seines Talentes möge er seine Geige zur Hand nehmen, auf die Straße gehen und dort Geld verdienen. A. gestand freimütig, dass er anfangs große Hemmungen hatte, in der Stadt seiner Herkunft, da wo ihn viele kannten, dergleichen zu praktizieren und ihm dies schlichtweg peinlich war:

»Vor drei Jahren habe ich mich noch so geschämt, mich einfach so hinzustellen. Na ja, und die Leute schauen einen ja an und denken sich was; das war das Gefühl, das ich hatte. Wenn es irgendwo in Europa auf der Straße wäre, ja, da würde ich spielen. Das heißt (bricht ab). Da kenne ich ja niemanden, und deshalb könnte ich da einfach so spielen und es wäre auch nicht komisch. Aber hier ist es doch so, dass mich die Leute hier kennen; na ja, alle Bekannten, Freunde und Kollegen.«¹⁶

Dann aber im Verlauf des Jahres 2016 rang er sich dazu durch und spielte zunächst anderthalb bis zwei Stunden täglich auf der Straße. Nach kurzer Zeit lernte er zufällig den Akkordeonspieler S. auf der Straße kennen. S., Studierender der Musik am Instytut Kultury (bel.: Інстытут Культуры), schlug ihm vor, fortan als Duo zu agieren und zunächst einmal als Test dafür ein Stück gemeinsam einzustudieren. Schnell wurde deutlich, dass diese Konstellation ideal war und bei den Zuschauern sehr gut ankam. Zuhause bei A. bereiteten sich die beiden Musiker auf das gemeinsame Unterfangen vor. Mehrere Stunden übten sie jeden Tag, indem sie zunächst Repertoire auswählten, sich ihre Parts in getrennten Räumen erarbeiteten und dann schließlich im Zusammenspiel einstudierten. Der Fokus lag auf Stücken, die den Film-, Salon- und im weiteren Sinne den Populären Musiken zuzuordnen sind, da dies nach ihrer Auffassung den Vorlieben des Straßenmusikpublikums entspricht. Während A. darüber hinaus seine eigenen Vorlieben im Bereich »Klassischer Musik« verortet, ist S. traditionellen belarussischen Polkas oder weitbekannten belarussischen Liedern zugetan. A. äußerte, dass sie sich die Stücke, die zum Straßenmusizieren geeignet sind, vorab als Noten für Duobesetzung besorgen, gegebenenfalls abweichend arrangieren und sich dann auch den kritischen Meinungen von Vertrauten stellen. Doch

¹⁶ Zitat im Original (russisch): »Три года назад мне было еще так стыдно остановиться вот, такое вот что люди для меня смотрят так что подумают как бы вот такое чувство. Если где то там в Европе там на улице, да, я играл. То есть (bricht ab). Я там иикого не знаю. И поэтому я спокойно себе играю и не так бы странно. А тут получается меня же люди тут знают. Ну и знакомые, друзья, все товарищи.«

erst auf der Straße selbst würde sich herausstellen, ob sich ein Stück als geeignet bewährt oder nicht. Man wolle die Leute, die auf dem Weg von oder zur Arbeit sind, unterhalten. Um die 80 Stücke hat das Duo mittlerweile im Repertoire, eigene Stücke sind dabei nicht vertreten.

In den kalten Jahreszeiten spielen A. und S. in den Zwischendecks der Metrostationen. Insbesondere für S., den Akkordeonisten, sind die niedrigen Temperaturen für das Akkordeonspiel jedoch ein Problem. Daher hat sich das Duo entschlossen, bei Temperaturen unter -10 Grad (nicht in der Metrostation selbst, sondern im Freien) auf Auftritte zu verzichten. In den wärmeren Jahreszeiten, spätestens im Sommer, spielt das Duo im Freien, auf der Straße, vorzugsweise in der Altstadt nahe der Metrostation Njamiga (bel.: Няміра). Man sei dort mittlerweile etabliert. A. betonte, dass man als guter Musiker bei der Straßenmusik sehr gut verdienen könne, ganz im Gegensatz zu den niedrigen Löhnen, die belarussische Instrumentallehrer*innen oder Orchestermusiker*innen erhalten. A. wies allerdings auf Folgendes hin: »Als guter Musiker kann man gutes Geld verdienen. Aber wenn du zwei oder drei Akkorde auf der Gitarre kennst, verdienst du nichts.«¹⁷

Um die 70 % der Musizierenden in Minsk seien höheren musikalischen Ansprüchen des Straßenmusizierens nicht gewachsen.

Das Projekt Peschchodka bewertete A. als positiv. Man zahle einen begrenzten Obolus an die Stadt, vereinbare mit anderen offiziellen Musiker*innen die Auftrittszeiten und könne dann, im Gegensatz zu früher, als es häufiger zu Problemen mit der Miliz kam, unproblematisch musizieren. Nicht akkreditierte Musiker*innen müssten im Zweifelsfall freilich weichen, darauf würden sie sie gegebenenfalls hinweisen.

Deutlich wurde während des Interviews, dass dem Duo das Straßenmusizieren auch nachhaltig als Werbung in eigener Sache dient. Mehrmals bereits war man an A. herangetreten, um ihn als Lehrer für Geige zu verpflichten und dies sogar im Ausland (in China). A. allerdings lehnte stets ab, denn er definiere sich als Musiker, nicht als Lehrer. Zudem wird das Duo während des Straßenmusizierens häufig darauf angesprochen, ob es bereit sei, sich für bestimmte musikalische Anlässe abseits der Metro oder der Straße, also bei Eröffnungen und Jubiläen von Cafés und Restaurants, bei Hochzeiten, Geburtstagen etc., buchen zu lassen. Das Straßenmusizieren – so A. – erweise sich für diese Angelegenheiten als besonders zuträglich.¹⁸ So könnten sich Interessierte auf der Straße erst einmal einen Eindruck vom Repertoire

¹⁷ Zitat im Original (russisch): »Хорошо можно заработать хорошим музыкантом. А если ты знаешь два три аккорды на гитаре, ты не заработаешь ничего.«

¹⁸ Kim (2019, S. 202) führt aus, dass südkoreanische »Indie-Bands«, die Straßen-Performances explizit als Werbemaßnahme für sich und ihre Tonträger nutzen. Vgl. hierzu auch Richter (2012, S. 59), der ähnliches bezüglich den Straßenmusiker*innen in Yogyakarta (Indonesien) beschreibt sowie Kozyr (o. A., S. 252).

verschaffen und sich von den musikalischen Qualitäten des Duos überzeugen lassen, müssten daher nicht ›die Katze im Sack‹ kaufen. Im Fall eines Interesses tausche man auf der Straße die Kontakte aus und verhandle anschließend telefonisch, bevor es dann zum Auftritt kommt. Nicht selten würden infolge von solchen Auftritten weitere Verpflichtungen durch Anwesende erfolgen oder seitens Dritter, die mündlich von einer ihrer gelungenen Performances erfahren hatten.

A. und S. hatten allerlei Pläne für die nähere Zukunft. Man wolle vermehrt in »Europa« auftreten, etwa in den Ländern Skandinaviens, in Österreich und in Deutschland. Die wenigen Male, während derer A. und S. bereits in Deutschland (am Bodensee, in München, in Dresden) musiziert hatten, scheinen den Wunsch befördert zu haben, öfters im Ausland zu musizieren. Eigens dafür bereite man ein explizit europäisches Repertoire vor, mit Tangos von Piazzolla und Walzern, um bei der dortigen Bevölkerung Anklang zu finden. A. äußerte, dass die Entscheidung für das Straßenmusizieren nicht zwangsläufig bedeute, dass er in Zukunft seinem Beruf als Bauingenieur nicht mehr nachgehen wolle. Stattdessen versuche er, beide Komponenten zu mischen und je nach Auftragslage, Einkünften und Jahreszeit zu entscheiden, welcher Beschäftigung er nachgeht.

Fallbeispiel 2

Relativ viele Straßenmusiker*innen in Minsk spielen Akkordeon und begleiten damit ihren Gesang. Der Akkordeonist L. ist ein Musiker dieser Kategorie. Er begegnete mir an der Metrostation Kamennaja Horka, eine der beiden Endhaltestationen der roten Linie. Wie in den meisten anderen Fällen war es nicht weiter schwierig, den Kontakt von L. zu erhalten. Zwecks eines Interviews trafen wir uns schließlich in einem Café unweit seines Auftrittsortes. L. spricht kein Englisch, sondern nur Russisch bzw. Belarussisch. Genau genommen handelt es sich um eine sprachliche Mischform, die zwar in seinem Fall deutlich näher an der russischen Sprache liegt, jedoch diverse Einstreuungen aus dem Belarussischen aufweist.¹⁹ Man spricht bei diesen hybriden Formen vermehrt von Trasjanka (bel.: Трасянка), obgleich der Begriff pejorativer Natur ist.²⁰

Früher war L. Dozent an einer höheren Bildungseinrichtung in einem naturwissenschaftlichen Fach. Aufgrund der Tatsache Invalide zu sein, konnte er fünf Jahre früher als in Belarus üblich in Rente gehen, nämlich im Alter von 55. Seine Invalidenrente sei allerdings kärglich. L. wohnt knapp 30 km außerhalb von Minsk. Nicht

¹⁹ So verwendete L. für ›zum Beispiel‹ das belarussische Wort ›napryklad‹ (bel.: напрыклад), anstatt des russischen Wortes ›naprimer‹ (russ.: например).

²⁰ Siehe zum Belarussischen bzw. zur Mischsprache Trasjanka insbesondere Savitskaya (2011), Golz (2011) und Hentschel; Kittel (2011).

täglich, sondern nur dann, wenn es ihm seine gesundheitliche Verfassung erlaubt, fährt er mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu seinen Auftrittsorten in Minsk. Seit das öffentliche Musizieren in den Minsker Metrostationen und auf der Straße erlaubt ist (2017), praktiziert er dies relativ kontinuierlich. L. ist akkreditierter Musiker und stimmt sich mit anderen Straßenmusiker*innen in der sozialen VKontakte-Netzwerkgruppe des Peschchodka-Projektes über Ort, Zeit und Dauer seiner Auftritte ab. Tatsächlich habe er jedoch schon seit 2011 auf der Straße bzw. an Metrostationen musiziert. Damals habe dies wegen seines Berufes nur in einer stark reduzierten Form stattgefunden, denn es sei ihm aufgrund seines Anstellungsverhältnisses peinlich gewesen, und nicht zuletzt seien derlei Aktivitäten vor 2017 nicht legal gewesen.²¹ Es habe damals viele Probleme beim Straßenmusizieren gegeben. Tauchten die Ordnungshüter auf, habe er sein Instrument eingepackt und sei gegangen, um andernorts zu musizieren. Der finanzielle Verdienst sei damals aufgrund einer günstigeren Konkurrenzlage deutlich höher gewesen. Doch auch heute lohne sich das Straßenmusizieren noch. Zusätzlich zu seiner geringen Rente könne er etwas dazuverdienen, habe somit de facto zwei Pensionen und verdiene das Geld vergleichsweise einfach. Letztlich sei das Geld, das man erhalte, ein Gradmesser dafür, wie gut man bei den Leuten ankomme. Dabei bedeute dies nicht zwingend, dass eine höhere Qualität auch gleichermaßen mehr Einkünfte nach sich ziehe, sondern nur, dass man mit einem bestimmten Repertoire und einer Performance in der Lage sei, die Aufmerksamkeit vorbeigehender Leute auf sich zu ziehen. Nicht jedem Straßenmusizierenden sei diese Fähigkeit gegeben. Zudem würden sich manche Instrumente dazu mehr (das Akkordeon), andere indessen deutlich weniger (Streichinstrumente, die Gitarre) eignen. L. betonte, dass die körperliche Präsenz bei der Performance, das Instrument »wie ein Soldat« im Stehen zu spielen, sehr wichtig sei, ungeachtet dessen, dass dies bei einem Akkordeon mit ca. 10 kg Eigengewicht durchaus anstrengend sei. Zu viele der jüngeren Musiker*innen würden ihre Instrumente im Sitzen spielen, und selbst bei hohen musikalischen Fertigkeiten sei dies der Straßenmusik nicht zuträglich. Wenn es im Winter zu kalt ist (weniger als -5 Grad) spielt L. nicht in den Metrostationen, zu schädlich sei dies für die Finger. Im Sommer musiziere er in Parks oder in der Oberstadt²², also in der Altstadt nahe beim Rathaus und den diversen Kirchen bzw. Kathedralen.

L. spielt seit ca. 50 Jahren Akkordeon. Zuerst habe er sich auch auf der Gitarre versucht, aber das sei nicht das geeignete Instrument für ihn gewesen. Das Akkor-

²¹ Hilfreich für L. erwies sich in solchen Situationen wohl sein Invalidenausweis und das spezifische Repertoire, in dem sowjetischen Liedern und Kriegsliedern eine exponierte Rolle zukommt.

²² Traditionell bezeichnet man das historische Viertel von Minsk als »Oberstadt« (bel.: Верхні горад bzw. russ.: Верхний город).

deonspiel hat er während seiner Studienzeit autodidaktisch erlernt, indem er teils andere Akkordeonisten beim Musizieren beobachtete und das Erfasste später eigenständig versuchte umzusetzen. L. besitzt zwei Akkordeons, die aufgrund der unterschiedlichen Stimmungen nur für bestimmte Teile des Repertoires geeignet sind. Er bezeichnete seine Instrumente zum einen als das »russische Akkordeon« [gestimmt in G-Dur] und zum anderen als das »belarussische Akkordeon« [gestimmt in es-Moll].

Um die 400 Stücke hat L. nach eigenen Angaben mittlerweile im Repertoire. Es setze sich im Prinzip aus drei Kategorien zusammen. Zum einen beinhalte es Kriegslieder, denen er nach eigenem Bekunden sehr zugeneigt ist.

»Ich spiele Kriegslieder. Und sehr selten findet man einen Musiker, der Kriegslieder spielt und singt.«²³

Der zweite Teil des Repertoires falle in die Kategorie »Hauptsache alte Lieder« (russ.: старые песни главные). Diese Kategorie basiere auf einer dreiteiligen Filmserie des russischen Fernsehsenders ORT, die in den 1990er-Jahren über einige Jahre auch in Belarus unter dem Titel *Alte Lieder über die Hauptsache* (russ.: Старые песни о главном) nach Drehbüchern von Konstantin Ernst ausgestrahlt wurde. Es handele sich dabei um Liedgut, dem die Angehörigen der älteren Generationen sehr zugetan seien.

Tatsächlich sind die drei damit in Verbindung stehenden Filme, im Stile von Musicals, Reminiszenzen an die Zeit der Sowjetunion. Im ersten Teil finden die Handlungen in einer Kolchosa, im sowjetischen Dorf der 1940er und 1950er statt und weisen starke militärische Konnotationen auf. Der zweite Teil handelt im Urbanen, im Moskau der 1960er. Der dritte Teil spielt in der postsowjetischen Zeit der 1990er-Jahre, wobei die Protagonist*innen mit einer Zeitmaschine ins Russland des 16. Jahrhunderts unter dem Zar Iwan dem Schrecklichen zurückreisen.

Welche Titel L. im Detail nun aus diesem Fundus der Filmserie entnahm und eigens interpretiert, wurde während des Interviews leider nicht deutlich. Nichtsdestoweniger bezeichnete L. die dritte Kategorie seines Repertoires als »Schlager«. Nach meinem Verständnis bezog er sich dabei auf Stücke, die durchaus auch internationaler Provenienz sein konnten, wie etwa das italienische Stück *Love Theme* von Nino Rota, das vor allem als Filmmusik zum Klassiker *Der Pate* (1973) bekannt wurde, und das L. häufig spielt. Obwohl L. selbst gelegentlich Gedichte schreibt, verfasst er keine eigenen Lieder.

In diesem Gesamtrepertoire – so wurde während des Interviews deutlich – finden sich durch die Kategorien hinweg neben zahlreichen russisch-sprachigen, verein-

²³ Zitat im Original (russisch bzw. bisweilen Trasjanka): »Я играю военные песни. И очень редко вы найдёте того музыканта, который играет и поёт военные песни.«

zelt ukrainisch-sprachigen auch eine beträchtliche Anzahl von belarussisch-sprachigen Liedern. Eines dieser belarussisch-sprachigen Lieder ist etwa *Kupalinka* (bel.: Купалінка). *Kupalinka* kann man im weitesten Sinne als ein belarussisches Volkslied bezeichnen, das in diversen Varianten existiert. Vor allem in einer popularisierten Version von 1921 (Komponist: Vladimir Teravsky; Text: Mikhas Charot) ist es weit verbreitet. Es wurde u. a. von der belarussischen Gruppe Pesnyari (bel.: Песняры)²⁴ und sogar von Deep Purple²⁵ aufgegriffen. Zudem wurde es während der Proteste im Zuge der Wahl 2020 in Belarus von den Demonstrierenden gesungen.

Ein weiteres belarussisches Lied, das L. spielt, ist das *Lied über Minsk* (bel.: »Песня пра Мінск«) von Pimen Pantschanka (bel.: Пімен Панчанка). Der 1917 bei Tallinn (Estland) geborene und 1995 in Minsk verstorbene Pantschanka war zwar Parteifunktionär der KPDSU, galt aber dennoch als national belarussisch orientiert. Er gilt seit den 1930ern als Volksdichter von Belarus, war zudem Literaturkritiker und während der Zeit des »Großen Vaterländischen Krieges« Kriegsberichterstatte und zeitweise Soldat.

Insgesamt kann man konstatieren, dass das Repertoire von L. eine recht hohe Bandbreite aufweist, die sich von international, über sowjetisch bzw. postsowjetisch bis hin zu national belarussisch erstreckt. Doch ungeachtet dieser Verschiedenartigkeit an Liedern bewegen L. nach eigenem Bekunden beim Straßenmusizieren am nachhaltigsten die Momente, in denen Zuhörer*innen beim Rezipieren seiner Lieder so ergriffen sind, dass sie zu weinen beginnen. Das sei die höchste Anerkennung seiner Kunst, die Emotionen weckt, ja wecken soll und somit weit über das reine Unterhalten hinausginge.

Fallbeispiel 3

An einer Haltestelle der roten Linie in Minsk traf ich auf eine fünfköpfige musikalische Formation. Sie bestand aus einem Musiker, der sang und dazu eine Westerngitarre spielte sowie einem, der eine Cajón spielte. Eine der zur Formation gehörenden drei jungen Frauen sang ebenfalls. Eine andere schien musikalisch nicht involviert, und eine weitere lief mit einem Hut aktiv auf vorbeikommende Passant*innen zu, um eine finanzielle Gabe zu erbitten. Die Performance der Gruppe wirkte spontan, so als ob sich einige Freunde treffen, um ein paar Lieder gemeinsam zu spielen, ohne sie vorher detaillierter einstudiert zu haben. Deutlich wurde, dass alle Gruppenmitglieder etwas nervös zu sein schienen, zwischen den Liedern nur sehr leise sprachen und

²⁴ Siehe hierzu etwa URL: <https://my.mail.ru/mail/cuferak8/video/85/825.html> [Datum des Zugriffs: 29.03.2023].

²⁵ Siehe hierzu etwa URL: https://www.youtube.com/watch?v=YqF7fTy_OFQ [Datum des Zugriffs: 29.03.2023].

sich des Öfteren umschaute. Schließlich ging ich auf den Sänger und Gitarristen der Gruppe zu und schilderte ihm mein Anliegen. Er sprach relativ gut Englisch und schien sich explizit nicht auf Russisch unterhalten zu wollen. Nachdem ich seinen Namen (E.) erfahren und den Kontakt erhalten hatte, traf ich mich einige Tage später mit ihm in einem Schnellimbiss unweit des Auftrittsortes.

E. ist Leiter der Gruppe. Er spielt bereits seit dreieinhalb Jahren, nämlich seit seinem 16. Lebensjahr, auf der Straße und in den Metrostationen. In den Anfangszeiten ging er noch zur Schule, studiert mittlerweile jedoch an einer Minsker Universität Übersetzungswesen für Englisch und Italienisch. Das Gitarrenspiel erlernte er zeitgleich mit seiner beginnenden Aktivität als Straßenmusiker. Nachdem ihm sein Onkel eine Gitarre geschenkt und ihm einige basale Akkorde und Techniken gezeigt sowie ihm einige Unterrichtsstunden bei anderen Lehrern finanziert hatte, begann E. unverzüglich mit dem Straßenmusizieren. Denn Auftritte in Clubs seien ihm zufolge unrealistisch. Zum einen gebe es zu wenig davon, was politisch durchaus beabsichtigt sei und andererseits seien die Anforderungen (Referenzen, Aufnahmen, Videos) dafür zu hoch. Nichtsdestoweniger äußerte E., dass es sein Traum sei, eines Tages aufgrund seines Talents entdeckt zu werden und dass sich dadurch Auftritte in Cafés ermöglichen könnten. Er bestätigte den von mir gewonnenen Eindruck, dass es sich bei der Gruppe um keine feste Formation handelt. Man übe auch nicht separat und bereite Stücke vor, sondern tue dies quasi während des Spielens auf der Straße oder in der Metrostation. E. gab an, dass er mit den abwechselnd involvierten Musiker*innen täglich 5–9 Stunden auf der Straße spielt. Die Kälte im Winter mache ihnen allen zu schaffen. Im Sommer würde man dann – wie so viele andere – auf der Straße spielen, vorzugsweise nahe der Metrostation Njamiga, teilweise vom späten Abend bis zum Morgengrauen. Denn gerade im Sommer könne man beim Straßenmusizieren gut verdienen.

Während unseres Interviews wurde deutlich, warum die Musiker*innen nach meinem Eindruck nervös und angespannt gewirkt hatten. E. äußerte:

»In Minsk there is Peschodka and there is (an) unofficial society of musicians. I am a member of it (the later one; KN).«

Eigentlich dürften sie weder an dieser Metrostation, die ja noch nicht einmal zu den offiziellen Spielstätten gehöre, noch an irgendeiner anderen der zugelassenen Spielstätten auftreten. Doch weder sie noch andere Musiker*innen würden sich daran halten. Aufgrund der Tatsache, nicht akkreditiert zu sein, stand E. dem Peschodka-Projekt reserviert gegenüber:

»I think that street musicians should be free and they can play where they want, they can play when they want. What more? You shouldn't have some list which say(s) that you can play at some stations in Minsk. No, no, no, no. I can play where I want.«

Ohnehin würden nicht die besten Musiker*innen eine Spielberechtigung erhalten, sondern nur jene, die in eine bestimmte, angepasste Kategorie fallen. Aufgrund der Tatsache, keine offizielle Spielerlaubnis zu besitzen, sei seine Gruppe gezwungen, mit den auf der Straße konkurrierenden Musiker*innen jeweils individuell auszuhandeln, wie lange sie an einem bestimmten Ort spielen können. Wenn ihnen allerdings offiziell akkreditierte Musiker*innen ihre Spielerlaubnis zeigen würden, seien Diskussionen zwecklos, dann müssten sie den Platz räumen. Zu offiziell zugelassenen Musiker*innen habe man keinen Kontakt. Zwecks der Terminabsprachen würden sie sich teils mit anderen nicht offiziellen Musiker*innen in der Parallelstruktur zur offiziellen Peschodka-Gruppe im Portal VKontakte abstimmen.



Abb. 6: Nachdem Ordnungshüter*innen die Mitglieder einer musikalischen Formation aufgefordert hatten, ihre Performance zu beenden (wahrscheinlich, weil diese an einem dafür unzulässigen Ort musizierten), packen diese ihre Instrumente ein und verlassen den Ort (Foto: KN 2019).

Probleme mit Ordnungshütern hatten E. und seine Mitmusiker*innen in der Vergangenheit mehrfach (siehe Abb. 6). Man habe sie abgeführt, aber dann nach einiger Zeit doch wieder laufen lassen. Die Instrumente anderer Musiker*innen – so äußerte E. – hätten Ordnungshüter in vergleichbaren Fällen vereinzelt sogar mutwillig zerstört.

Was das Repertoire von E. und seinen Mitmusiker*innen betrifft, entscheide er, welche Songs gespielt werden. Manchmal allerdings würde er Anregungen von einer Sängerin mit aufnehmen, sich die von ihr vorgeschlagenen Songs anhören und die Harmonien heraushören. Letztlich würden sie die Songs aber auf ihre eigene Weise interpretieren. Eigene Songs habe er auch geschrieben, doch die wolle er nicht auf der Straße aufführen, denn sie seien »speziell«, privat.

Das Repertoire von E. und seinen Mitstreiter*innen besteht zum einen aus englischsprachigen Songs, wie etwa *Knocking on heaven's door* (Bob Dylan 1973), *You're beautiful* (James Blunt et al. 2004) oder dem US-amerikanischen Folksong *House of the rising sun*. Einen größeren Teil im Repertoire nehmen indes verschiedene Songs der Sparte »Russian Rock« ein, d. h. Songs von Gruppen wie etwa Maschina Wremeni (russ.: Машина времени), Jive (russ.: Чайф) oder Splin (russ.: Сплин). Aber auch ein beträchtlicher belarussischer Anteil ist im Repertoire vertreten. E. äußerte, dass seine Mutter, eine Sängerin, ihm seit frühester Kindheit belarussische Lieder und die dafür erforderlichen Gesangstechniken vermittelt habe. Manchmal, bevor die anderen Gruppenmitglieder zur Formation stoßen, würden er und »sein Schlagzeuger« auf der Straße rein vokal alte nationale belarussische Lieder singen. Im Verbund spielt E. mit seinen Mitmusiker*innen hingegen häufig Songs der belarussischen Rockgruppe NRM und deren ehemaligem Sänger Ljawn Volski.

Ljawn Volski (bel.: Лявон Вольскі; geb. 1965 in Minsk) ist seit den 1980ern musikalisch aktiv. Er gilt als einer der bedeutendsten Rockmusiker von Belarus und Mitbegründer wichtiger Bands wie Mroja, N.R.M. und Krambambulja. Da Volski fast ausschließlich auf Belarussisch singt und regimekritisch agiert, unterlag er wiederholt über längere Zeitabschnitte einem faktischen Auftrittsverbot im Land, zumindest in den größeren Städten. In den jüngeren und mittleren Generationen von Belarus sind seine Songs bzw. die der Bands, in denen er mitwirkt(e), weit verbreitet und bekannt.

Von diesen, mit Ljajon Volski konnotierten Songs, spielt E. besonders gerne *Try Czarapachi* (bel.: тры чарапахі),²⁶ *Prostyja slowy* (bel.: Простыя словы)²⁷ und *Belaja Jablynja Hromu* (bel.: Белая яблыня грому). Letzterer sei »wie eine Hymne für nationalorientierte Belarussen«.²⁸ Dieser belarussische popularmusikalische Teil im Repertoire komme bei den Zuschauenden besonders gut an (was sich auch finanziell positiv bemerkbar mache), sowohl bei den jüngeren, wie älteren und sogar bemerkenswerterweise bei den Ordnungshütern. In einem Land wie Belarus, in dem aus politischen und geschichtlichen Gründen Nationalbewusstsein problembehaftet sei, – so äußerte E. – könne man durch die Aufführung solcher Songs seine nationale Zugehörigkeit artikulieren.

Was die Rezipient*innen von Straßenmusik betrifft, gäbe es insgesamt drei verschiedene Kategorien. Es seien dies 1. diejenigen, die dankbar für eine Performance seien und dies auch artikulieren, 2. die, die vorbeikommen und zuhören, aber bei denen unklar bliebe, ob es ihnen gefalle oder nicht 3. die, die sich beklagen, kritisieren oder bisweilen sogar äußern, man möge doch besser nach Hause gehen und erst einmal gründlich üben.²⁹ Wie viele andere Interviewpartner*innen äußerte E., dass der Umgang mit Betrunkenen, die quasi eine weitere 4. Kategorie darstellen, besonders schwierig sei (siehe Abbildung 7a und 7b).

Zum Ende unseres Interviews war es E. wichtig, darauf hinzuweisen, wie schwierig sich der Alltag aller Gruppenmitglieder darstelle, was man sich allerdings beim Straßenmusizieren, bei dem es um die Unterhaltung der Leute geht, nicht anmerken lassen dürfe:

»You got a bad mood and you come and should sing some songs, funny songs, some songs happy. And you should be happy in your face, yeah. It's very difficult for us. And. But it's our like work.«

²⁶ Obwohl mehrdeutig in der Aussage handelt der Song *Try Czarapachi* – zu Deutsch *Drei Schildkröten* – von der Liebe zur Heimat Belarus. So taucht etwa im Text die Passage auf: »Du wartest nicht, unsere schöne Mutter Belarus zu lieben« (bel.: ты не чакай Каб любіць Беларусь, нашу мілую маму).

²⁷ Auch *Prostyja slowy* – zu Deutsch *Einfache Worte* – ist mehrdeutig, handelt aber im Wesen von Heimat im engeren Sinne (Elternhaus, Vertrautes, Privates) u. U. im Kontrast zum politischen System des Landes.

²⁸ Siehe zu diesem Song, der auf einem Gedicht von Rigor Baradulin (bel.: Рыгор Барадулін) basiert, Näumann (2014, S. 181 f.).

²⁹ Vgl. hierzu Novakowski (2016, S. 87).



Abb. 7a und 7b: Betrunkene, kein seltenes Phänomen in Belarus, sind für Straßenmusizierende und ihre Performances extrem störend: Aufgrund der Nichtwahrung von Distanz fühlen sich viele Musiker*innen in deren Gegenwart unwohl (Foto: KN 2018 und 2019).

Abseits von Minsk: Wizebsk und Mahiljou

Minsk ist nicht nur die Hauptstadt von Belarus, sondern mit knapp zwei Millionen auch die bevölkerungsreichste. An belarussischen Städten, die über 300.000 Einwohnern liegen, existieren darüber hinaus lediglich fünf weitere. Es sind dies im Westen Grodno und Brest sowie im Osten Wizebsk, Mahiljou und Gomel (bel.: Гомель). Meine Gesprächspartner*innen in Minsk äußerten nahezu einhellig, dass es in all diesen Städten Straßenmusizierende gebe, allerdings in einem deutlich kleineren Umfang als in Minsk. In den beiden westlichen Städten (Grodno und Brest) habe man zudem das Peschchodka-Projekt implementiert, in den drei östlichen Städten (Wizebsk, Mahiljou und Gomel) indessen nicht. Mein Besuch in zumindest zwei jener östlichen Städte, nämlich Wizebsk und Mahiljou, bestätigte die Aussagen meiner Gesprächspartner*innen. In Wizebsk konnte ich lediglich einen Straßenmusiker ausfindig machen. In Mahiljou war die Zahl jedoch ungleich größer (siehe Abb. 8a und 8b). Eine Metro existiert weder in der einen noch der anderen Stadt, lediglich Fußgängerunterführungen. Daher musizieren die Straßenmusiker*innen in diesen Städten entweder in den Fußgängerunterführungen oder im Freien. Bezüglich des Instrumentariums dominierten Zupfinstrumente, allen voran die Gitarre und Ukulele, vereinzelt wurde auch die Geige verwendet. Zudem waren die Musizierenden im Durchschnitt jünger als in Minsk. Die Formationen ähnelten stark dem dargestellten Fallbeispiel 3. Das bedeutet, dass aufgrund des Fehlens eines vergleichbaren Projekts wie in Minsk, Grodno und Brest, die dortigen Straßenmusizierenden allenfalls geduldet sind. In den Interviews wurde das Bedauern über das Fehlen eines vergleich-

baren Projekts und die damit verbundene ›Vogelfreiheit‹ gegenüber den Ordnungskräften deutlich. Insgesamt handelte es sich in diesen östlichen Städten selten um feste Formationen, sondern eher um spontanes Musizieren kleinerer Gruppen auf der Straße oder aber um Einzelmusiker*innen, die ein höheres Maß an Vorbereitung in ihr Repertoire investieren.

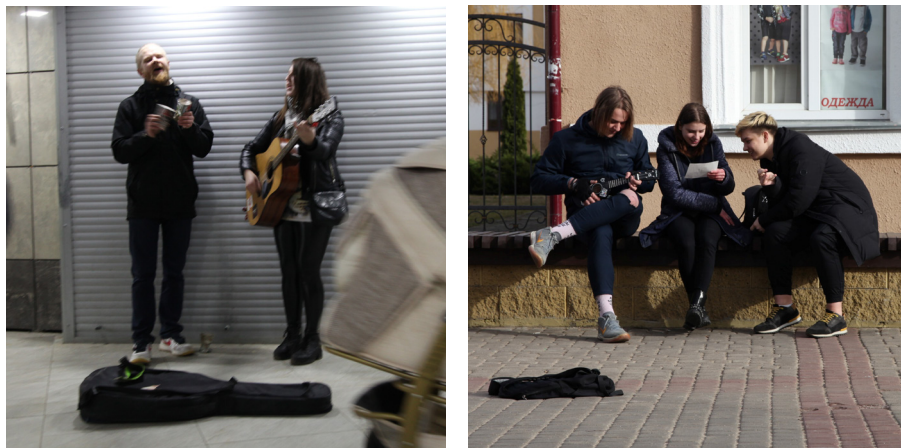


Abb. 8a und 8b: Straßenmusizierende in Mahiljou: links: in einer Unterführung, rechts: auf einer Einkaufsstraße. Insbesondere bei letzterem Beispiel (rechts) wird der spontane Charakter von Straßenmusik Performances deutlich. (Foto: KN 2019).

Rückblick

In vielerlei Hinsicht unterscheidet sich das Phänomen der Straßenmusik in Belarus auf den ersten Blick nicht wesentlich von anderen Ländern. Musiker*innen gehen auf die Straßen oder, wie in vorliegendem Fall, insbesondere in den kalten Monaten des Jahres in die Zwischendecks der Metrostationen, um dort zu musizieren. In erster Linie dient dies dem Gelderwerb; darüber hinaus sind die Motivationen vielschichtig, wobei die Lust am Straßenmusizieren dominiert. Über den Tellerrand von Belarus hinausgeschaut ist das Musizieren in U-Bahn-Stationen zwar nicht unüblich, allerdings wird es in Belarus überdurchschnittlich häufig getan. Dies erklärt sich recht einfach durch die niedrigen Temperaturen in den kalten Jahreszeiten.³⁰

³⁰ Siehe hierzu auch Kozyr (o. A., S. 247, 250), die bezüglich ihrer Forschungen in Petersburg (Russland) feststellt, dass den Metrostationen als Auftrittsorte dort ebenfalls eine bedeutende Rolle zukommt. Interessant ist bei Novakowski (2016, S. 45, 336) die Fest-

Erstaunlich ist allerdings, dass manche belarussische Straßenmusizierende trotz frostiger Temperaturen (die selbst in den Zwischendecks der Metrostationen herrschen) teils höchst Virtuoses präsentieren. Insgesamt gehören Straßenmusizierende in Belarus (insbesondere abseits von Minsk) überwiegend den jüngeren Generationen an, männliche überwiegen dabei etwas. Das Erscheinungsbild und die Kleidung der Straßenmusizierenden in Belarus ist überwiegend gewöhnlich, prinzipiell so, wie sich die Musiker*innen wahrscheinlich auch im Alltag kleiden.

Dessen ungeachtet unterscheidet sich das insgesamt mittelgroße Spektrum an Instrumentarium bei der Straßenmusik in Belarus nicht wesentlich von dem in anderen europäischen Großstädten. Wie im internationalen Kontext üblich ist die Gitarre eines der prominentesten Instrumente, im Fall von Belarus gefolgt von Geige und Akkordeon.

Vergleichbar zu vielen anderen Ländern stellt Straßenmusizieren in Belarus eine Tätigkeit dar, die nicht in der Mitte der Gesellschaft verankert ist, sondern stattdessen an deren Rand. Dies erklärt auch, dass viele der Straßenmusizierenden äußerten, zu Anfang dieser Aktivität Bedenken gehabt zu haben oder dass sie sich dessen sogar schämten. Doch angesichts der schlechten Einkommensverhältnisse in Belarus bietet Straßenmusizieren entweder eine ernsthafte Alternative zu den »bürgerlichen Anstellungsverhältnissen« oder eine beträchtliche Aufstockung der spartanischen Gehälter, Löhne oder Renten. Analog zu vielen anderen Städten stellt Straßenmusik ein Sammelbecken für Musiker*innen mit unterschiedlichen Kompetenzen dar, von höchst professionellen Musiker*innen bis zu Musiker*innen im Anfangsstadium (vgl. Grygier 2013, S. 73 f.; Novakowski 2016, S. 1, 11). Auffällig ist im Vergleich zu vielen anderen, vor allem westeuropäischen Städten, dass in Belarus fast ausschließlich Einheimische, also Belaruss*innen, auf den Straßen musizieren.³¹

Die Tatsache, dass Straßenmusikaktivitäten von städtischen Obrigkeiten reglementiert werden, ist insgesamt nicht ungewöhnlich, sondern vielmehr sogar der Normalfall. Dass belarussische Ordnungskräfte bei Nichteinhalten von Regeln teils vehement gegen Straßenmusizierende vorgehen, ist ebenfalls nicht unüblich, sondern wird in der Gegenwart in anderen Ländern, auch in denen des sogenannten

stellung, dass bei der Straßenmusik in Berlin an den U- und S-Bahnen Musiker*innen aus Osteuropa dominieren.

³¹ In Minsk begegnete mir lediglich ein Georgier, mit dem ein Interview allerdings aus zeitlichen Gründen leider nicht realisiert werden konnte. Alle anderen Gesprächspartner*innen waren Belaruss*innen. Vgl. im Kontrast hierzu Grygier (2013, S. 73); Novakowski (2016, S. 83–298, 302 ff.). Hieraus erklärt sich auch das höchstens mittelgroße Spektrum an Instrumenten, beispielsweise im Vergleich zu Berlin mit vielen ausländischen Straßenmusiker*innen, wo das Instrumentarium samt der Stile deutlich vielfältiger ist (siehe Novakowski 2016: 308 ff. und passim).

›toleranten Westens‹, in vergleichbarer Weise praktiziert.³² Denn auch abseits von Belarus werden die Wahl der Auftrittsorte, die Zeiten und die Dauer von Performances teils sehr rigide reglementiert, die ›grenzenlose Freiheit des Straßenmusizierens‹ ist indessen ein selten existentes Ideal.

Nichtsdestoweniger ist das belarussische Projekt Peschododka für einen totalitären Staat wie Belarus – denn nur so kann man ihn tatsächlich bezeichnen – höchst erstaunlich. Denn Musizieren im öffentlichen Raum stellt aus Sicht der Obrigkeit ein nicht gänzlich kalkulierbares Risiko dar. Schon daher existieren im Reglement des Projektes diverse Mechanismen, mit denen Risiken minimiert werden können und Unliebsames von vornherein herausgefiltert wird. Und nur so lässt sich im Übrigen erklären, dass, wer akkreditiert werden will, um der Aktivität legal nachgehen zu können, nicht nur sein Können unter Beweis stellen, sondern verbindlich angeben muss, welches Repertoire aufgeführt werden soll. Durch die Akkreditierung und offizielle Zulassung schafft das Peschododka-Projekt eine Zweiklassengesellschaft von Straßenmusizierenden, nämlich diejenigen, die dies legal tun und sich nach allen meinen Erkenntnissen überwiegend auch an ihr angegebenes Repertoire halten und jene, die dies (in Minsk oder abseits davon) de facto illegal tun. Dadurch müssen sich Letztere nicht an ein bestimmtes Repertoire gebunden fühlen, da ihr gesamtes Handeln ohnehin nicht zulässig ist. Das Projekt beeinflusst zudem stark das Konkurrenzverhalten der Formationen untereinander. Akkreditierte Musiker*innen sprechen sich untereinander in den sozialen Medien ab, dadurch bleibt musikalisches Konkurrenzverhalten³³ auf der Straße aus. Die nicht akkreditierten Musiker*innen bilden eine ›Kaste‹ für sich, in der sie teilweise untereinander konkurrieren, allerdings keine Konkurrenz für die offiziell zugelassenen Musiker*innen darstellen.³⁴ Das Ineinandergreifen von Sozialen

³² Siehe hierzu etwa James (1981, S. 75 f., 83 f.); Kim (2019, S. 211); James (1981, S. 75 f., 83 f.); Novakowski (2016, passim).

³³ Siehe hierzu insbesondere Turino (1993). In seiner Arbeit über Musik in der peruanischen Stadt Conima, stellt er dar, wie sich bei Outdoor-Festivals die Auftritte von Gruppen langsam zu einem Wettstreit entwickeln. Dabei buhlen die Ensembles um die Gunst des Publikums, indem sie ihre Lieder lauter, länger, schneller und mit wilderen Tänzen spielen.

³⁴ Ähnliches äußert Kozyr (o. A., S. 252) in Bezug auf Straßenmusik in Petersburg. Es gäbe ungeschriebene Gesetze. Diese besagen, dass man sich 1. untereinander abzustimmen hat über Ort bzw. Zeit und Dauer der Performance; 2. nicht miteinander in eine akustische Konkurrenz treten darf, sondern nur an solchen Orten spielt, wo dies nicht geschehen kann; 3. sich untereinander hilft und sofern nötig Kompromisse schließt. Siehe hierzu auch Novakowski (2016, S. 182)

Internetmedien mit dem Straßenmusizieren ist höchst bemerkenswert, auch wenn es andernorts noch weitreichender zu sein scheint.³⁵

Zu sichtbar intensiven Interaktionen zwischen Musiker*innen und Publikum (Animation des Publikums seitens der Musizierenden, Mitkatschen, -singen oder -tanzen des Publikums) kommt es nach meinen Beobachtungen bei der Straßenmusik in Belarus im Vergleich zu anderen Ländern relativ selten (siehe Abbildung 9).³⁶ Zu größeren Ansammlungen von Zuschauer*innen kommt es im »Underground« der Metrostationen schon aus Platzgründen nicht, sondern allenfalls bei Aufführungen im Freien (siehe Abbildung 10). Die Versuche von Betrunkenen mit Straßenmusiker*innen zu interagieren, was ja auch eine Form von Interaktion darstellt, werden von den Letzteren als störend empfunden.³⁷



Abb. 9: Interaktionen zwischen Straßenmusizierenden und Zuschauer*innen. In diesem Fall ging eine junge Frau auf eine Formation (bestehend aus Gesang, Gitarre und Cajón) zu und fragte, ob man ein Lied gemeinsam spielen könne. Man orientierte sich dabei gemeinsam an einer Seite im Internet, aus der wahrscheinlich der Text und die Harmoniefolge hervorgingen (Foto: KN 2018).

³⁵ Siehe hierzu insbesondere Kim (2019, S. 219 und passim) sowie Novakowski (2016, S. 72, 341 f.).

³⁶ Siehe im Kontrast hierzu etwa Gemci; Ferah (2020, S. 19); Novakowski (2016, S. 83–298, 360 ff.); Richter (2012, S. 57 ff.).

³⁷ In Kontrast zu Straßenmusizierenden in Petersburg (Russland) scheinen sie damit allerdings besser gestellt zu sein. So berichtet Kozyr (o. A., S. 251) von Angriffen mit Waffen (Feuerwaffen und Messer) seitens unter Drogen- oder unter Alkoholeinfluss-Stehenden auf Straßenmusizierende. Siehe hierzu auch Novakowski (2016, S. 203 f.).



Abb. 10: Relativ große Menschenansammlung vor einer Band, die auf einem Platz in Minsk nahe der Metrostation Njamiga spielt (Foto: KN 2018).

Mithin ist das Repertoire eines der Hauptdistinktionsmerkmale, das die Straßenmusik in Belarus erkennbar von anderen Ländern unterscheidet. Es ist stark urban, aber kaum von den regionalen oder lokalen Musiktraditionen des Landes geprägt (vgl. Grygier 2013, S. 75). Eigenes Songmaterial oder Kontrafakturen spielen in Belarus nach meinen Erkenntnissen eine allenfalls untergeordnete Rolle.³⁸ Stattdessen wird bereits Vorhandenes und oftmals Bekanntes nachgespielt und auf das vorhandene Instrumentarium hin angepasst. Nichtsdestoweniger wird mittels des Repertoires das Zugehörigkeitsgefühl zu bestimmten Musiken und dadurch auch gesellschaftlichen Sphären zum Ausdruck gebracht. Deutlich wird dies insbesondere dann, wenn in den Stücken Gesang enthalten ist, dem selten das Englische, hingegen oftmals das Russische oder Belarussische zugrunde liegt. Das bedeutet gleichermaßen, dass man sich in einem sprachlich komplizierten Land wie Belarus durch ein bestimmtes Repertoire positioniert. Protest gegenüber politischen Verhältnissen wird allerdings allenfalls versteckt geäußert, zumindest was diejenigen betrifft, die tagtäglich auf

³⁸ Siehe im Kontrast hierzu etwa Grygier (2013, S. 75); Novakowski (2016, S. 83–298, 316); Reimers (1997). Novakowski (2016, S. 316) stellt sogar fest, dass insgesamt der Anteil an Eigenkompositionen bei Osteuropäer*innen geringer ist.

der Straße spielen, damit Geld verdienen (vgl. Kozyr o. A., S. 251)³⁹ und daher nur begrenzte Risiken eingehen (können).⁴⁰

Postskriptum

Während meiner begleitenden Recherchen zu diesem Aufsatz wurde deutlich, dass sich das Projekt Peschchodka seit dem Jahr 2019 stark verändert hat. Die früher eigenständige Homepage, aus der u. a. die genehmigten Metrostationen hervorgingen, war nicht mehr auffindbar. Nach wie vor gab es jedoch eine Internetpräsenz in den sozialen Medien.⁴¹ Aus einem Online-Zeitungsartikel⁴² ging hervor, dass die Organisator*innen Mitte des Jahres 2019 gewechselt hatten. Das gesamte Projekt schien gestrafft worden zu sein, insofern als nunmehr im Stile eines Straßenmusikfestivals im Sommer Auftritte von ausgewählten Musiker*innen in bestimmten Lokalitäten in der Altstadt nahe der Metrostation Njamiga dominierten. Naheliegend war es, hierzu meine Gewährsleute zu konsultieren. L., der Akkordeonspieler, äußerte, dass das Projekt weiterhin existiere, er allerdings gesundheitlich bedingt nicht mehr musikalisch aktiv sei. E., der nicht akkreditierte Sänger/Gitarrist⁴³, äußerte hingegen, dass das Projekt bereits im Jahr 2019 beendet wurde. Er schrieb:

»The authorities said that the reason is Covid but musicians don't think so. (...) Now we have the opportunity to play everywhere but everyone can call the police.«

Ein weiterer Informant bestätigte E's Aussage und fügte an, dass das Projekt aufgrund der politischen Situation beendet werden musste. Er äußerte:

³⁹ Interessant sind erneut Kozyrs (o. A., S. 251 f.) Ausführungen hierzu. Sie schreibt, dass keineswegs nur Geld in die ausgelegten Instrumentenkoffer hineingelegt wird, sondern zudem Essabillen, Zigaretten, Alkohol, Drogen und sogar Geldscheine, auf die Komplimente oder sogar Telefonnummern geschrieben werden. Dergleichen war von meinen Gesprächspartner*innen nicht zu vernehmen.

⁴⁰ Als die Musiker Ljvon Volski, Igar Waraschkjewitsch (bel.: Ігар Варашкевіч) (Lead-Sänger der Gruppe Krama) und andere Musiker*innen zum Tag der Freiheit (bel.: Дзень Боі) 2019 in Minsk ihre Lieder auf der Straße aufführen wollten, wurden sie kurzerhand inhaftiert.

⁴¹ Siehe hierzu URL: <https://vk.com/peshahodka> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

⁴² In URL: <https://trofei.by/articles/stati-o-turizme/peshchodka-vladislav-pinchuk-intervyu> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

⁴³ Zumindest war E. seinem Traum des professionellen Musikertums mittlerweile tatsächlich nähergekommen und schickte mir einen Link zu einem Musikvideo von sich zu.

»Indeed the project was (a) very big part of cultural and free live in Minsk. (...) People are still playing everyday all over the city and subway halls – but now without any legal status and confirmation.«

Dieser Gesprächspartner hatte aufgrund der Kriegswirren Belarus mittlerweile in Richtung Polen verlassen und musizierte nicht mehr auf der Straße. Seine ehemaligen musikalischen Mitstreiter*innen jedoch – so äußerte er – würden weiterhin auf der Straße musizieren, allerdings nicht mehr in Minsk, sondern nunmehr in Mumbai (Indien) und in diversen Städten arabischer Länder.

Literatur

- Ahlers, Michael; Lücke, Martin (Hg.): Musik und Straße (Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung), Wiesbaden 2019.
- Bass, Michael Thomas: Street Music in the Metropolis, London 1864.
- Bohn, Thomas; Shadurski, Victor (Hg.): Ein weißer Fleck in Europa ... Die Imagination der Belarus als Kontaktzone zwischen Ost und West, Bielefeld 2011.
- Gemci, Ayse Gul; Ferah, Bahar: A triangulation process of street music in public spaces: a case study of Istanbul's Istiklal Avenue. URL: <https://doi.org/10.1108/OHI-05-2020-0039> [Datum des Zugriffs: 09.03.2023].
- Golz, Susanne: Quo vadis, Weißrussisch? Entwicklungslinien in einer (Standard-)Spache, in: Bohn, Thomas; Shadurski, Victor (Hg.): Ein weißer Fleck in Europa ... Die Imagination der Belarus als Kontaktzone zwischen Ost und West, Bielefeld 2011, S. 39–47.
- Grygier, Ewelina: Street Music. A case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wrocław, in: Revista do Fórum Internacional de Estudos em *Música e Dança* 2 2013, Nr. 2, S. 70–77.
- Hentschel, Gerd; Kittel, Bernhard: Zur weißrussisch-russischen Zweisprachigkeit in Weißrussland – nicht zuletzt aus Sicht der Weißrussen, in: Bohn, Thomas; Shadurski, Victor (Hg.): Ein weißer Fleck in Europa ... Die Imagination der Belarus als Kontaktzone zwischen Ost und West, Bielefeld 2011, S. 49–67.
- James, Barbara: »Freiheit und Glück!« Straßenmusik heute. Ein Sänger und sein Repertoire, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 1981, S. 75–99.
- Kim, Jieun: 9 Hongdae, die Musikstraße der koreanischen Indie-Bands und ihre Bedeutung für die koreanische Indie-Musikszene, in: Ahlers, Michael; Lücke, Martin (Hg.): Musik und Straße (Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung), Wiesbaden 2019, S. 195–223.
- Kozyr, Aleksandra: Street musicians: the strategies of mastering the social space of St. Petersburg. URL: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14064.pdf> [Datum des Zugriffs: 09.03.2023].
- Näumann, Klaus; Probst-Effah, Gisela (Hg.): »Altes neu gedacht« – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen, Aachen 2014.
- Näumann, Klaus: Wie in der urbanen belarussischen Rock- und Populärmusik Altes neu gedacht wird, in: ders.; Probst-Effah, Gisela (Hg.): »Altes neu gedacht« – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen, Aachen 2014, S. 163–189.
- Nettl, Bruno (Hg.): Eight urban musical Cultures. Tradition and Change, Urbana/Chicago/London 1978.
- Noll, Günther; Schepping, Wilhelm (Hg.): Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart, Hannover 1992.
- Noll, Günther: Straßenmusik in Köln, in: ders.; Schepping, Wilhelm (Hg.): Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart, Hannover 1992, S. 96–126.
- Novakowski, Mark: Straßenmusik in Berlin. Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf. Eine musikethnologische Feldstudie, Bielefeld 2016.
- Petz, Ingo: Im Geiste der Freiheit, in: Musikforum 2012, Nr. 2, S. 48–50.
- Ranger, Terence Osborn: Dance and Society in Eastern Africa 1890–1970. The Beni Ngoma, Berkeley 1975.

- Reimers, Astrid: Klaus der Geiger. Lebensgeschichte eines Straßenmusikers, in: *Musik und Unterricht* 8 1997, Nr. 47, S. 33–38.
- Reyes Schramm, Adelaida: Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology, in: *Sociologus, Neue Folge/New Series* 29 1979, Nr. 2, S. 1–21.
- Richter, Max M: *Musical Worlds in Yogyakarta*, Leiden 2012.
- Rycroft, David: The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco, in: *African Music* 2 1961, Nr. 4, S. 81–98.
- Salmen, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.
- Savitskaya, Natallia: Weißrussisch: Eine Verkehrssprache oder eine Sprache von Verkehrsschildern?, in: Bohn, Thomas; Shadurski, Victor (Hg.): *Ein weißer Fleck in Europa ... Die Imagination der Belarus als Kontaktzone zwischen Ost und West*, Bielefeld 2011, S. 27–38.
- Schafer, Murray R.: *The Music of the Environment*, Wien 1973.
- Schafer, Murray R.: *The Tuning of the World*, New York 1977.
- Survilla, Maria Paula: *Of Mermaids and Rock Singers: Placing the Self and Constructing the Nation Through Belarusian Contemporary Music (Current Research in Ethnomusicology Vol. 2)*, New York/London 2002.
- Turino, Thomas: *Moving away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago/London 1993.

Adolf Nowak

Musikästhetik und Erkenntnistheorie. Zu Kurt Hübners Theorie des Wirklichen in der Musik

Zur geschichtlichen Verbindung von Ästhetik und Erkenntnistheorie

Die neuzeitliche Ästhetik wurde als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« begründet, als »scientia cognitionis sensitivae«.¹ Diese Formulierung zeigt eine enge Verbindung von Ästhetik und Erkenntnistheorie. Sinnliche Erkenntnis grenzt sich von einer durch Begriffe geleiteten oder auf Begriffe zielenden Erkenntnis ab. Sie ist Erkenntnis durch Anschauung, wobei Anschauung auf alle Sinneskräfte zu beziehen ist und auch auf die Einbildungskraft, welche die sinnlichen Eindrücke festhalten, verbinden und sowohl dem Denken als auch der künstlerischen Gestaltung zuführen kann.

Immanuel Kant hat die ästhetische Erfahrung von der begrifflichen Erkenntnis streng getrennt, dabei aber doch einen Weg von der ästhetischen Anschauung zum Denken postuliert. Die Kunstformen orientieren sich an der »Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen«², also des Ausdrucks in Worten, in Gebärden und im Tonfall der Sprache. Die Gestaltung der Worte führt zur »redenden Kunst« (Rhetorik, Dichtkunst), die Körpersprache (durch Haltung, Gestik, Mimik) ist Vorbild des Ausdrucks in »bildender Kunst« (Malerei, Skulptur), die Gestaltung des Tonfalls durch zahlhafte Relationen ermöglicht die »Kunst des schönen Spiels der Empfindungen«, die Musik. Das Schöne gefällt »ohne Begriff«³, aber es vermag Einbildungskraft und Verstand so anzuregen, dass sie im Spiel verweilen können, ohne sich auf ein Erkenntnisziel festzulegen. Im Spiel der Erkenntniskräfte erschließt sich die ästhetische Idee eines Kunstwerks, die nicht in Begriffen zu fas-

¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, 2 Bände, Frankfurt/Oder 1750 und 1758.

² Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 51, in: Weischedel, Wilhelm (Hg.): *Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden*, Darmstadt 1975, Band 8, S. 422.

³ Ebd., § 9, S. 298.

sen ist, wohl aber in der Anschauung zum Nachdenken führt. Auf Musik bezogen ergibt sich daraus erstens: Im Spiel der Empfindungen wird erfüllt, was diese zur Einheit bindet, nämlich die »mathematische Form« der Tonrelationen. Und zweitens: Über diese mathematische Form, welche die Bildung melodischer, harmonischer und rhythmischer Zusammenhänge ermöglicht, vermag Musik, »die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen« auszudrücken; Musik führt zum Erfassen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht«⁴.

Die »mathematische Form« hat ihren Ursprung nicht in den zu formenden Klängen respektive Sprachlauten, sondern im Akt des Gestaltens; sie ist ein Apriori des musikalischen Zusammenhanges, das schon im elementaren Bereich der Tonbeziehungen wirksam ist. Daran anknüpfend führt Karl Wilhelm Ferdinand Solger in dem knapp gefassten Musik-Kapitel seiner Berliner *Vorlesungen über Ästhetik* (1819) aus: Die Empfindungen sind »momentane Zustände, welche für die Kunst nur durch ihre Verbindung in eine Einheit etwas werden können.«⁵ Diese Verbindung leistet das Denken »als bloße Form des Erkennens unter dem Gesetz des Zeitmaßes und der Bewegung«⁶. Die bloße Form des Erkennens stellt sich in der Musik als rhythmische und als harmonische Organisation dar, die in der Melodie und ihrem Ausdruck terminiert. Insofern erscheint in der Musik »nicht die Empfindung allein, sondern zugleich die einfache Form des Denkens [...] verwirklicht«⁷. Weil es sich nur um die formale Seite des Denkens handelt, ist Musik nicht inhaltlich auf bestimmte Sphären des Empfindens festgelegt. Zwar ist nach Solger der ursprüngliche und eigentümliche Gebrauch der Musik der religiöse, so wie sich die Architektur durch Ansprüche des religiösen Kultes entwickelt hat. Aber in ihrem quantitativ bestimmten Verfahren sind beide Künste nur an die Form des Denkens gebunden, nicht an einen »substantiellen Begriff«. Sie können daher auch ganz im alltäglichen Gebrauch aufgehen.

»Die beiden analogen Künste, Musik und Baukunst, gehen deßwegen so ganz ins gemeine Leben über, weil der Begriff hier bloß der Form der Erkenntnis angehört, die sich auf die ganz besonderen Momente des Lebens anwenden läßt.«⁸

Die Verbindung von Ästhetik und Erkenntnistheorie hat in der Geschichte der Musikästhetik latent weitergewirkt, ist aber nur selten explizit zum Thema gemacht

⁴ Ebd., § 53, S. 432.

⁵ Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Vorlesungen über Ästhetik* [1819], hrsg. von Heyse, Karl Wilhelm Ludwig, Leipzig 1829, Nachdruck Darmstadt 1962, S. 341.

⁶ Ebd., S. 340.

⁷ Ebd., S. 341.

⁸ Ebd., S. 342.

worden. In der Hegelschen Philosophie wird Kunst eng auf Erkenntnis bezogen. Hegel geht von einem einfachen vorkünstlerischen Beispiel aus. Ein Knabe wirft Steine in den Fluss »und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt.«⁹ Das Erkunden dessen, was mit vorgefundenen Materialien – wie dem Stein und dem Wasser – möglich wird, ist eine effektive Art des Erkennens, sowohl der Materialien als auch der Möglichkeiten des Umgangs mit ihnen. Hier liegt der Ursprung von Kunst: dass der Mensch die Anschauung »des Seinigen« gewinne, d. h. seiner Aktivität in seiner Welt, Anschauung dessen, was er bewegt und was ihn bewegt. Mit Materialien sichtbar und hörbar zu machen, was ich erfahre, ist auf Erkenntnis gerichtet, mögen diese Materialien Farben, Klänge oder Worte sein. Dabei steht das Wort »ich« nicht für das einzelne, mit sich allein befasste Ich, sondern für das sich öffnende, Anteil nehmende, in die Gesellschaft verflochtene Ich. Das Kunstschaffen führt daher zur Anschauung geschichtlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse.

Musik ermöglicht die Anschauung dessen, was den Menschen im Bereich des Hörbaren bewegt, durch Formung von Stimme und Klang. Ausgangspunkt ist der Tonfall der Sprechstimme, zumal der »Interjektionen«¹⁰ als Reaktion auf Affizierendes, erweitert durch den Klang als entsprechende Reaktion im dinglich-materiellen Bereich. Ziel ist die Erschließung der »Innerlichkeit« durch Musik, wobei Innerlichkeit die Sphäre der vorbegrifflichen Eindrücke und Verknüpfungen meint, also Empfindungen, Gefühle, Willensregungen und Denkipulse. Diese Innerlichkeit ist in Tonfall und Klang noch unentfaltet, erst durch musikalische Formung kann sie erschlossen werden. Sie wird also von Musik nicht »re-präsentiert«, als läge sie schon offen vor, sondern sie wird von Musik erst eröffnet und präsentiert. Die Musik lässt eine Innerlichkeit erkennen, die von Worten und Bildern nicht erfasst werden kann.

An die Hegel'sche Verbindung von Kunst und vorbegrifflich anschauender Erkenntnis schließt Theodor W. Adorno an, wenn er vom Erkenntnischarakter der Musik spricht und diesen auf geschichtliche und gesellschaftliche Erfahrung bezieht. An dieser Erfahrung aber hebt er das Moment der Auseinandersetzung hervor. Aus der Zeitlichkeit von Natur, Psyche, Denken und Handeln beziehen Klänge, Rhythmen, Motive und Formungsweisen ihre »mimetischen Impulse«, die den musikalischen Ausdruck als »eine Reaktionsform in der Erfahrung des Wirklichen, ein Verhalten zur Realität« ermöglichen.¹¹ Musik als Zeitkunst steht für Veränderung und gegen

⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*, nach der 2. Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und hrsg. von Friedrich Bassenge, 2 Bände, Frankfurt a. M., o. J. [1965], Bd. 1, S. 42.

¹⁰ Ebd., Bd. 2, S. 273.

¹¹ Adorno, Theodor W.: *Mahler, Eine musikalische Physiognomik* [1960], *Gesammelte Schriften* 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 149–319, S. 172.

den Hang zum Festhalten am Bestehenden. Diesen Grundzug teilt Musik mit der Kritischen Theorie, insofern diese den Bleibensanspruch bestehender Ordnungen und behaupteter Grundlagen in Frage stellt.

Für die gegenwärtige Verbindung von Ästhetik und Erkenntnistheorie sei an Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst* (1976, dt. 1995) erinnert. Goodman unterscheidet zwei Erkenntnisweisen der Kunst, Repräsentation und Exemplifikation. Auf dem Wege der Repräsentation zeigt ein Bild etwas »als« etwas, es zeigt z. B. eine Person als Leserin, als Violinspieler, als Fußballerin. Auf dem Wege der Exemplifikation führt ein Bild bestimmte Eigenschaften seiner selbst (Farbe, Textur, Formgebung) beispielhaft vor. Buchstäbliche Exemplifikation finden wir im Musterbuch eines Polsterers, welches die Stoffe zeigt, mit denen er Sessel und Sofas ausstattet. In der Kunst zentral ist die »metaphorische Exemplifikation«¹², z. B. eines in Grautönen gehaltenen Bildes, das eine auf Grau übertragene Gestimmtheit erkennen lässt. Ein hervortretendes Grau kann metaphorisch für Traurigkeit stehen, wie dunkle Klangfarben in der Musik oder deutlicher noch das Hervortreten einer langsam absteigenden Melodik. Ein klangliches Gebilde kann Bewegungsweisen, Charaktereigenschaften, affektive Zustände exemplifizieren. Ausdruck wird als metaphorische Exemplifikation erkennbar. Die Frage »Was gibt ein Musikwerk zu erkennen« wird zu der Frage: »Was wird in diesem Werk metaphorisch exemplifiziert?« Musikalische Figuren und Formationen lenken die Aufmerksamkeit auf die Eigenschaften, die sie besitzen und metaphorisch auf entsprechende Eigenschaften außerhalb des musikalischen Zusammenhangs. Wie tragfähig dieser Ansatz für das Erfassen musikalischer Bedeutung ist, wurde von Simone Mahrenholz ausgeführt.¹³

Wenig beachtet wurde in der Musikwissenschaft die Verbindung von Ästhetik und Erkenntnistheorie in der Philosophie von Kurt Hübner.¹⁴ Nach Hübner ist

¹² Goodman, Nelson: *Languages of Art – An Approach to a Theory of Symbols* (1968), verbesserte Auflage Indianapolis 1976, deutsche Übers. von Philippi, Bernd: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt 1995, S. 94–105.

¹³ Vgl. Simone Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis*, Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart/Weimar 1998.

¹⁴ Als Ausnahme besonderer Beachtung ist hervorzuheben: Kaiser-El-Safti, Margret; Ballod, Matthias (Hg.): *Musik und Sprache. Zur Philosophie von Carl Stumpf*, Würzburg 2003. Dieser Band enthält die Vorträge des Symposiums »Musik und Sprache in Wissenschaft und Kunst«, veranstaltet von der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Den einleitenden Vortrag hielt Kurt Hübner: »Musik: Erkenntnistheoretisch und psychologisch betrachtet«, S. 41–52. Andreas Eichhorn vermerkt in seinem Buch *Paul Bekker, Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim 2002, S. 212: »Aus erkenntnistheoretischer Sicht hat Kurt Hübner Adornos These von Kunst als Opposition zur gesellschaftlichen Wirklichkeit kritisiert.« Worin Hübner den Erkenntnisgewinn von Musik sieht, soll im Folgenden dargestellt und durch kritische Einwände ergänzt werden.

Erkenntnistheorie die Theorie aller Formen der Erkenntnis, so dass auch und gerade die Erkenntnisformen von Kunst und Musik auf ihre Legitimation befragt werden, in dem Buch *Die zweite Schöpfung, Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994. Kunst einschließlich Musik sei »eine Weise, Wirklichkeit unter bestimmten Erkenntnisbedingungen zur Erscheinung kommen zu lassen«.¹⁵ Kunst habe wie Erkenntnis apriorische Grundlagen, die Hübner, Autor auch eines grundlegenden Artikels *A priori – a posteriori*¹⁶, ausführlich beschreibt. Ausgangspunkt musikalischer Erkenntnis ist nach Hübner die konnotative Seite der redenden Stimme, also der Satzmelodie mit ihrem Tonhöhenverlauf, ihrer Akzent- und Pausenstruktur, kurz die Musikalität der Sprache, in der sich die Gestimmtheit des Sprechenden äußert. Ein Ansatz der Musik beim Sprachtonfall war in unterschiedlichen Kontexten dargelegt worden, nicht nur bei den oben genannten Autoren (Kant, Hegel), sondern bereits bei Rousseau und Herder in der Vorstellung eines gemeinsamen Ursprungs von Musik und Sprache.

Grundzüge der Musikästhetik Kurt Hübners

»A priori« sind es die Formen und Kategorien des Bewusstseins, durch welche Erfahrung erst möglich wird. Gegenüber den Formulierungen »vor aller Erfahrung« oder »unabhängig von aller Erfahrung« ist zu betonen, dass sich das Ermöglichende erst in und mit seiner Verwirklichung zeigt. Universalien der Tonhöhen- und Rhythmuswahrnehmung zeigen sich in unterschiedlichen geschichtlichen Verwirklichungen. Die Frage ist also, worin die Bedingungen von musikalischer Erfahrung bestehen. Die »apriorischen Voraussetzungen der Musik«¹⁷ sind nach Hübner

1. naturgegebene Grundlagen menschlichen Hörens, d.h. physiologische und psychoakustische Grundlagen der Musikwahrnehmung,
2. geschichtliche Grundlagen musikalischer Kommunikation: Tonsysteme, wie sie in der Musiklehre und in der Konstruktion von Instrumenten in Erschei-

¹⁵ Hübner, Kurt: *Die zweite Schöpfung, Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München 1994, S. 46.

¹⁶ Hübner, Kurt: *A priori – a posteriori*, in: Krings, Hermann; Baumgartner, Hans Michael; Wild, Christoph (Hg.): *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München 1973, Bd. 1, S. 119–125.

¹⁷ Hübner, Kurt: *Musik: Erkenntnistheoretisch und psychologisch betrachtet* (wie Anm. 14), S. 41.

nung treten; Tonsatz- und Stilregeln, wie sie sich in der musikalischen Sprache einer Zeit zeigen.¹⁸

Die in der gesprochenen Sprache vernehmbaren Tonfälle und Rhythmen können unter solchem musikalischen ›Apriorik‹ ausgestaltet werden: durch ihre Beziehung auf ein Tonsystem und auf eine silben- oder akzentzählende Metrik. Was in der Sprache nur ›konnotativ‹ mitklingt, die in Sprachmelos und -rhythmus sich äuernde Gestimmtheit, kann durch musikalische Gestaltung entfaltet und verselbständigt werden. Die in der Sprache vorherrschenden kognitiven Inhalte treten dann zugunsten der konnotativen Gestimmtheiten zurück und diese werden von der Musik eigen-gestaltlich verwirklicht. Die Musik bringt die Wirklichkeit dessen zur Erscheinung, was in der sprechenden Stimme nur konnotativ anklingt. Es können Affekte, Gefühle, Stimmungen sein, somit auch existentielle Grundgestimmtheit, Lebensbefindlichkeit. Gestimmtheit (in diesem weiten Sinn) äußert sich in Klang, Tonfall, Rhythmus, Tempo des Sprechens. Die Musikalität der Sprache ist die leibliche Erscheinung der das Sprechen grundierenden seelischen Zustände. Musik vermag die Erfahrung solcher sprachmusikalischen Gestimmtheit über deren Einheit mit dem kognitiven Korrelat der Sprache hinauszuführen; erst in Musik wird die Gestimmtheit zur erkennbaren Wirklichkeit. In dieser musikalischen Wirklichkeit klingt der Gestus der Sprache nach, wie im Sprechen die musikalische Konnotation einer Gestimmtheit anklingt.

In der Vokalmusik kann sich eine Differenz zwischen der kognitiven Orientierung der Worte und der von der Musik eingebrachten Gestimmtheit einstellen. Hübner verweist auf Schuberts *Der Lindenbaum*. Die Begleitfigur – erstmals T. 29 »Ich muß‘ auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht« – bringt mit ihrer Wiederholung und Steigerung die Konnotation der Unrast, gerade auch bei dem Wort »du fändest Ruhe dort«. Die Psyche des Wanderers kommt nicht zur Ruhe, obwohl die gesungenen Zeilen von Anfang an auf den Grundton zielen. Hübner zeigt die Eigenständigkeit der von Musik eingebrachten gegenüber der vom Text nahegelegten Gestimmtheit auch an Werken von Brahms, Wagner und Hindemith.¹⁹ Als Beispiel aus reiner Instrumentalmusik verweist Hübner auf den 2. Satz von Beethovens *Eroica*, Marcia Funebre. Die Idee einer heroischen Lebensauffassung gehörte zum Wirklichkeitsverständnis der Revolutionszeit und schloss konnotativ den Trauermarsch ein, wie er zu offiziellen staatlichen Trauerfeiern erklang. Die Gestaltung dieses Satzes führt zu einer Gestimmtheit als individueller Fassung eines konnotativen Gemeinguts jener

¹⁸ Vgl. Hübner 1994, S. 16 ff und S. 46 ff.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 34.

Zeit, in welchem sich die Idee des Heroischen mit dem Bewusstsein von Todesnähe, daher mit Trauermarsch, auch mit Hymnus und Triumphlied verbindet.²⁰

Die in der Sprache sich zeigende konnotative Gestimmtheit ist nur im Akt des Sprechens zu erfassen, d. h. so wie sie sich im Sprachtonfall hier und jetzt zeigt, besteht sie nicht schon vor oder außerhalb des Sprechens, sondern der Tonfall ist ihre unmittelbare Erscheinung. Diesen Sachverhalt der unmittelbar erscheinenden Gestimmtheit der gesprochenen Sprache überträgt Hübner auf Musik: »Die Gestimmtheit, die wir in der Musik erkennen, gibt es nur in der Musik und sonst nirgends«, gemäß der Überschrift: »Musik ist nicht ›Ausdruck‹ oder ›Übersetzung‹ konnotativer Gestimmtheitsgehalte, sondern mit ihnen identisch.«²¹

Musik erkennt diese Gestimmtheit, indem sie sie verwirklicht; »Erkenntnis und Wirklichkeit fallen hier zusammen.«²² Deshalb können wir in der Geschichte der Musik geschichtlich bedingte Gestimmtheiten erkennen. Das musikalische Werk »beruht auf Erfahrung und vermittelt deshalb Wahrheit. Es ist die Wahrheit einer geschichtlich bedingten Gestimmtheit, die man darin erkennt, die einem darin ahnungsvoll aufgeht oder die man darin vielleicht überhaupt erst entdeckt.« »Der musikalische ›Satz‹ ... ist wahr, weil sich in ihm allein zugleich die Wirklichkeit ereignet, die er ›ausspricht‹.«²³ Gestimmtheit ist ein weiter Begriff, der alles umfasst, was im Sprechen und seinem Gegenstand mitschwingt, ohne dabei Gegenstand der Sprache zu werden: leiblich-seelische Verfassung der Sprechenden, Affizierung durch Sprechsituation, Gegenstand und Mitwelt. »Das Grundproblem, vor das sich der Komponist gestellt sieht, liegt also darin, mit Hilfe selbstgeschaffener oder tradierter apriorischer Mittel musikalische Erfahrungen von Gestimmtheiten zu machen, ihnen nachzugehen und sie zu verarbeiten.«²⁴

Aus dem Zusammenfallen von Erkenntnis und Wirklichkeit ergibt sich eine grundlegende Kritik an der Verwendung der Zeichentheorie für die Deutung von Musik. Wenn die Gestimmtheit, die in der Musik Ereignis wird, nicht vor und außerhalb der Musik angetroffen werden kann, dann ist Musik nicht Zeichen, sondern Verwirklichung von Gestimmtheit. Der Prozess der künstlerischen und musikalischen Erkenntnis ist »ein Wirklichwerden dessen, was erkannt wird.«²⁵ Das musikalische Erkennen folgt nicht dem Modus wissenschaftlichen Erkennens, sondern dem des Erkennens im Mythos, durch welchen Fragen des Menschen nach sich und seiner Mitwelt, nach seinem Verhältnis zur Natur und zum Übernatürlichen eine symbo-

²⁰ Vgl. ebd., S. 36.

²¹ Ebd., S. 38.

²² Ebd., S. 111.

²³ Ebd., S. 111 f.

²⁴ Ebd., S. 107.

²⁵ Ebd., S. 111.

lische Antwort finden. Die mythische Ereignisfolge ist der profanen Zeit transzendent und kann Antwort in verschiedenen Lebenssituationen bieten. Ebenso ist das Gestimmtheitsgeschehen eines Musikwerks der profanen Zeit transzendent, in der es aber erst seine Wirkung entfaltet durch verschiedene Aufführungen und Rezeptionen.²⁶ Das Mythische ist auch »Quell der Entrückung«, die von Musik ausgeht. Es bringt in die Gestimmtheit, die sich in Musik verwirklicht, etwas ein, das sich der künstlerischen Formung als »Aufhebung des Trennenden« und »Vermenschlichung der Welt« verdankt. Kunst und Musik lassen die Wirklichkeit einer »zweiten Schöpfung« erfahren.²⁷

Kritische Einwände

Nochmals zitiert sei der Satz Hübners:

»Das Grundproblem, vor das sich der Komponist gestellt sieht, liegt also darin, mit Hilfe selbstgeschaffener oder tradiert apriorischer Mittel musikalische Erfahrungen von Gestimmtheiten zu machen, ihnen nachzugehen und sie zu verarbeiten.«

Hier wird quasi festgelegt, dem Komponisten gehe es darum, »musikalische Erfahrungen von Gestimmtheiten zu machen«. Aber sind es primär Gestimmtheiten, wenn sich ein thematischer Prozess abzeichnet, der als solcher die Aufmerksamkeit auf sich zieht? Im ersten Satz der Dritten Symphonie Beethovens setzt sich das Thema (mit seinem Anhalten auf dem leiterfremden cis) über die Postulate der melodischen Kontinuität, der tonartlichen Festigung und der metrischen Symmetrie hinweg, anschließend wird der Seitensatz unterbrochen und wird die Durchführung so gestaltet, dass sie auf ein neues Thema hinausläuft. Sind es nicht eher Entscheidungen als Gestimmtheiten, die das Klanggeschehen leiten, Entscheidungen, die ein Streben nach Befreiung von Festsetzungen erkennen lassen, wie es der Haltung Beethovens zu den bestehenden Verhältnissen seiner Zeit entspricht?

²⁶ Die Nähe des musikalischen Erkennens zum mythischen Erkennen betont auch Markus von Hänsel-Hohenhausen: *Die Gestaltwerdung des Unsichtbaren, Vom Geheimnis der Musik in erkenntnistheoretischen Begriffen*, Frankfurt am Main 2017. Hänsel-Hohenhausen bezieht sich auf Hübners Begriff des Mythos, erwähnt aber das Buch *Die zweite Schöpfung* nicht und bleibt in der Beschreibung von musikalischer Erkenntnis hinter diesem zurück.

²⁷ Hübner 1994, S. 141.

Bei anderen Werken kann es sehr naheliegen, auf Gestimmtheiten zu achten. In Beethovens *Sechs Variationen* op. 34 scheint aus einem Cantabile-Thema eine Folge seelischer Zustände gewonnen zu werden: lyrische Grundstimmung des Themas und seiner ornamentalen Umspielung in der 1. Variation, dann die Aktivität einer Chasse, die Gelassenheit eines Allegretto, die Lebensfreude eines Menuettes, die Trauer eines Kondukts, der Trost eines Siciliano-Satzes ... Aber geht es hier wirklich um ein Präsentieren von Gestimmtheiten oder nicht vielmehr um Prozesse der Veränderung, nämlich: wie das Thema sich verändert, indem es sich mit überlieferten Ausdrucksmodellen (Topoi) auseinandersetzt? Das Thema, ein expressives Cantabile, wird in ein virtuosos Laufwerk überführt; aber in dieser alle Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Figuration lässt es seine Individualität als tragenden Charakter durchscheinen (Var. 1, D-Dur). Dann wird dem Thema der Topos einer Chasse zugemutet, deren Aktivität es übernimmt und durch weiträumige Sechzehntelbewegung über die Anbindung an den Topos hinausführt (Var. 2, B-Dur). In eine kontinuierliche Achtelfolge verwandelt, legt das Thema in seinem Mittelteil den Akzent auf die metrisch schwachen Achtel (Var. 3, G-Dur). Den Schritten eines Menuetts sich anpassend, nimmt es im Mittelteil eine eher lastende als tragende Bassführung an, die sich vom Tanzcharakter entfernt (Var. 4, Es-Dur). In der Bewegung eines Trauermarsches (Var. 5, c-Moll) führt es zu metrischen Gegenakzenten und zu einer Dur-Fanfare. Diese leitet zu einer der 2. Variation ähnlichen Erscheinungsform des Themas (6/8-Takt, jetzt nach Siciliano-Art, Var. 6, F-Dur) und zur Wiederkehr des expressiven Cantabile, intensiviert (d. h. eher vertieft als überformt) von dem virtuososen Gestus der 1. Variation.

Es sind auch hier kompositorische Entscheidungen, die aus einer Auseinandersetzung mit überlieferten Vorlagen stammen, sei es durch verändernde Aneignung solcher Vorlagen oder durch ein spezifisches Eingreifen in sie. Aus dieser Auseinandersetzung geht ein Ausdruck hervor, der dem Verhältnis des Komponisten zu seiner Welt, d. h. ihren Vorgaben und Topoi, entspricht. Von hier aus stellt sich die Frage, ob mit kompositorischen Mitteln nicht auch andere Erfahrungen zu machen sind als die von Gestimmtheit. Es geht im Komponieren um eine Erkundung von Klangverhältnissen, um die Möglichkeit ihrer Veränderung und Erweiterung, um ein Gestalten von Strukturen, welches ein Erkennen von Handlungs- und Denkformen durch Klangprozesse einschließt.

Der weite Begriff des Apriori bei Kurt Hübner – nicht nur Universalien der Wahrnehmung, sondern auch tradierte Vorgaben der Musiklehre und der Stilistik involvierend – verdeckt das Moment der Auseinandersetzung des Komponisten mit diesen Vorgaben. Das Apriori wäre gegenüber den Mitteln, die zum Material gehören, in der Formung zu suchen, die eine Auseinandersetzung mit dem überlieferten Material impliziert. Wenn das Apriori in der Formung und Auseinandersetzung liegt,

dann fungiert es als Revision der in das Material eingegangenen Formprinzipien und als Aufhebung von Verfestigungen und Zwängen, die von tradierten Vorgaben ausgehen. Das im Schaffen wirkende Apriori zeigt sich als »bestimmte Negation« im Aufgreifen des Materials.²⁸

Um 1900 hat der Rekurs auf das Formprinzip der Grundtonbezogenheit zu bestimmten Negationen der Kadenzlogik geführt. Bei Max Reger war es die reale Sequenz, die die Logik der Kadenz streckenweise suspendierte. Wenn die Kadenz auf dem Prinzip der Rückkehr zum Anfang beruht, so repräsentiert die reale Sequenz das Prinzip der gleichförmigen Fortschreitung, die zu keinem Ziel führt und insofern dem angehört, was in der Hegelschen Logik »schlechte Unendlichkeit« heißt. Was Reger damit zu erkennen gibt, ist die Auslotung des Systems der Tonalität bis zur Infragestellung.²⁹ Bei Debussy ist es die Einbeziehung von Pentatonik, Ganztonleiter und funktionsbefreiter Dissonanz, die eine bestimmte Negation der Grundtonbeziehung bewirkt. Die Dezentrierung ermöglicht eine mimetische Annäherung an Naturphänomene wie Wind (*Le vent dans la plaine, Ce qu'a vu le vent d'ouest*), Nebel (*Brouillards*), Wolken (*Nuages*), Meer (*La Mer*).

An tradierten Vorgaben das »Noch-nicht« zu entdecken oder, wie es Adorno präzierte, die »Tendenz des Materials«³⁰, wird durch ein Apriori des kompositorischen Bewusstseins, nicht der überlieferten Musiklehre und Stilistik, sondern der Auseinandersetzung mit ihr, möglich. Der später als konservativ eingestufte Komponist Hans Pfitzner hat in seinem Schaffen die Tonalität hinterfragt, wenn er – in dem Lied op. 21, 1 (*Herbstbild*, Friedrich Hebbel, 1907) – eine Linearität der Stimmführung durchhält, die sich einer Zuordnung zu Akkordfunktionen weitgehend widersetzt. Das Verfahren Arnold Schönbergs lässt in der freiatonalen Phase keinen Anhalt an tonaler Bezugsmöglichkeit und in dem Einakter *Erwartung* (1924) auch keinen Anhalt an Motivbeziehungen spüren. Als Apriori der Formung erweist sich hier das Prinzip der nur aufeinander bezogenen Töne, das er dann in der Zwölftontechnik systematisiert hat. Wie den Begriff Apriori so bezieht Hübner den Begriff musikalisi-

²⁸ »Bestimmte Negation« ist nach Hegel eine Art von Negation, in der etwas von der negierten Position bewahrt wird. Sie kann in der Musik bezogen werden auf das Verhältnis zu überlieferten Formen, auf kritische Reflexion und Aufhebung von Schemata und auf motivische und thematische Arbeit durch Umformung, d.h. Teilnegation der jeweils exponierten Themen und Motive.

²⁹ Vgl. Nowak, Adolf: *Musikalische Logik, Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens* in ihren geschichtlichen Kontexten, Hildesheim/Zürich/New York 2015, S. 233–235.

³⁰ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* [1949], *Gesammelte Schriften* Bd. 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 39 ff.

sche Logik auf vorgegebene Muster musikalischer Formung.³¹ Die Logik einer Komposition besteht aber in der Auseinandersetzung mit Mustern, d. h. in der innerhalb der Komposition begründeten Abweichung von überlieferten Schemata.³²

Ausgangspunkt musikalischer Erkenntnis ist nach Hübner die konnotative Seite der redenden Stimme, die Musikalität der Sprache, in der sich die Gestimmtheit des Menschen äußert. Zur Musikalität der Sprache gehören mit dem Tonhöhenverlauf auch rhythmische Komponenten (Silben- und Akzentfolge, Tempo, zeitliche Gliederung). Rhythmen sind ebenso grundlegend in Bewegungsweisen der Natur und des menschlichen Verhaltens (Gestik, Mimik, Tanz) und Handelns. Von daher stellt sich die Frage, ob nicht auch solche Bewegungsweisen von Musik aufgegriffen und erschlossen werden können. In Bezug auf Tanz versteht sich dies von selbst, und der Begriff des Gestus findet in der Musikästhetik vielfältige Verwendung. Musik kann Zeitcharaktere zu erkennen geben, wenn sie Bewegungs- und Veränderungsprozesse, die es in unterschiedlichen Lebensbereichen gibt, hörbar macht, durch – von Sachbindungen befreite, in Klänge transformierte – Bewegungsformen.

Prozesse des Werdens und Prozesse, die gleichzeitig und aufeinander bezogen verlaufen, gibt es in unterschiedlichen Sachzusammenhängen der Natur und der Geschichte; in der Musik aber wird von diesen Sachbindungen abgesehen, die Prozesse werden auf ihr Wesen reduziert, welches in ihr nicht als gedanklich Allgemeines erscheint, sondern als eine in Klänge transformierte Bewegungsform. Musik zeigt den Wert des Augenblicks, im latenten Bewusstsein des Abschiednehmens, zumal in konzentrierten Stücken von Anton Webern und von Federico Mompou. Sie lässt Werdeprozesse unterschiedlicher Art erkennen, das Setzen auf Konsequenz und den Willen zur Veränderung, beides in der motivisch-thematischen Arbeit, die Ableitung in einer Fuge und die Zielstrebigkeit in manchem Finale, auch das Zusammenführen von Nicht-Ableitbarem z. B. bei Bruckner, dem der Kritiker Eduard Hanslick »falsche Contraste« und »unmotivierter grelle Absprünge« vorwarf.³³

Das kompositorische Denken kann an bewährten Strukturen ansetzen, aber auch neue schaffen, und das heißt: im Schaffen neue Strukturen erkennen lassen. Als sich das Komponieren die temperierte Stimmung zu eigen machte, die ja durch sein Erkenntnisinteresse hervorgebracht wurde, konnten Werke entstehen, die sich von der Bindung an eine Tonart entfernen und Modulationswege erschließen, die zuvor unbekannt waren. Das Erschließen der Modulationswege begünstigt das Erschließen der Möglichkeiten, die in einem Thema liegen, der Möglichkeiten einer Auseinandersetzung von Themen, der Möglichkeiten eines teleologischen Zusammenhangs,

³¹ Vgl. Hübner 1994, S. 97–99.

³² Vgl. Nowak 2015, S. 12 f.

³³ Hanslick, Eduard: Aus dem Tagebuche eines Musikers, Berlin ²1892, S. 307.

welcher Momente der Rückbeziehung auf einen Ausgangspunkt hervorkehrt und auch eines Zusammenhangs, der in stetiger Wandlung noch die Reprise einer Veränderung unterwirft.

Zu dem Hörbarmachen von Gestimmtheiten, welches von Hübner dargestellt wird, tritt also das Hörbarmachen von Strukturen. Das letztere ist im Streben nach Flexibilität in Ausdruck und Konstruktion von Komponisten gerade dann betont worden, wenn ihnen an einer die Vielgestaltigkeit zusammenhaltenden Idee gelegen war: an einem ›einheitgebenden Gedanken‹ (Schönberg), einem den Parametern ›gemeinsamem Netz von Zahlen‹ (Boulez), an der Verknüpfung heterogener Zeitcharaktere (Messiaen), an Kontinuität in der Klangorganisation (Cage). Iannis Xenakis hat mathematische Strukturen, z. B. der Spieltheorie und der Chaostheorie, hörbar gemacht und sogar das, was er in der Komposition erprobt hat, in der Architektur anwenden können. In Zusammenarbeit mit Le Corbusier hat er den Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung 1958 entworfen und dabei ein mathematisches Verfahren eingebracht, das der Komposition *Metastaseis* zugrunde liegt. In der Musik führt dieses Verfahren zu einem unerhörten Klanggeschehen. Nach mathematisch-architektonischen Modulen gebaut, geht von der Musik eine Schockwirkung aus.³⁴ Die Wahrnehmung wird von ihren gewohnten Bahnen gelöst und auf eine verwandelte Wirklichkeit gerichtet, die etwas über die zugrunde liegende Erfahrung aussagt: In *Metastaseis* klingt die traumatisierende Kriegs- und Widerstandserfahrung des Komponisten nach, aus welcher die Befassung mit mathematischen Ordnungen eigentlich herausführen sollte.

Die Implikation einer tiefen Verletzung (Trauma) führt zu einem weiteren kritischen Punkt. Leiden ist nicht ›Gestimmtheit‹, auch wenn man diesen Begriff sehr weit fassen darf. Es muss von der Seite seiner Verursachung markiert werden. Als Hanns Eisler »Zeitungsausschnitte« vertonte (op. 11, 1925), zeigte er, was sich hinter den formelhaften Worten verbirgt und betroffen macht. In *Mariechen, du armes Viehchen* sind es Tonfälle des Spottens, der Aggression gegen das Schwache, Hilf-

³⁴ »Die strenge Abstraktion des mathematisch fundierten Ansatzes steht im deutlichen Kontrast zur expressiven Kraft der daraus entwickelten Musik – einer Kraft, auf die der Komponist nur in seltenen Ausnahmefällen zu sprechen gekommen ist, beispielsweise im Programmtext zur Donaueschinger Uraufführung von *Metastaseis*. Dort heißt es: ›Der Hörer muss gepackt und, ob er will oder nicht, in den Kreis der Töne gezogen werden, ohne dass er deswegen eine besondere Ausbildung brauchte. Der sinnliche Schock muss ebenso fühlbar sein wie beim Anhören des Donners oder beim Blick in den unendlichen Abgrund. Die Klangmaterie der *Métastaseis* mit ihren Ordnungen und Gegensätzlichkeiten soll den Hörer zunächst unmittelbar ansprechen.« Rudolf Frisius: Iannis Xenakis – Der konstruktivistische Fauvist, Bayrischer Rundfunk, 23.10.99, URL: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx984.htm>.

lose; im *Kinderlied aus dem Wedding* sind es Tonfälle des Erzählens, die auf eine Abwehr elementarer Angst hinauslaufen. Die *Heiratsannonce (Liebeslied eines Kleinbürgermädchens)* bringt die im Wort verklausulierte Sinnlichkeit zum Klingen, gegen die kleinbürgerliche Enge der Worte. Die Komposition als ganze tritt für das vom und im Menschen Unterdrückte ein, sie präsentiert Lebenssituationen, nicht Gestimmtheiten.³⁵ Erfahrung ist mit Gestimmtheit verbunden, geht aber in ihr nicht auf. Abschied und Verlust sind Grundtatsachen menschlichen Lebens, die aus ihnen hervorgehende Trauermusik lässt sich als eine spezifische Art der Trauerarbeit verstehen, die auf religiöse und gesellschaftlich vermittelte Rituale zurückgreift und Intentionen des Gedenkens, der Ehrung und der auf Glaubensinhalten beruhenden Hoffnung einschließt.

Blickt man auf das, was in und durch Musik zu erkennen ist, so ist es eine Wirklichkeit der Selbst- und Welterfahrung. Zu ihr gehört die Realisation von Gestimmtheiten, die von Hübner beschrieben wird, darüberhinaus aber die Realisation von Konflikten, von Prozessen der Auseinandersetzung und Veränderung, von Erfahrungen des Betroffenseins und das Hörbarmachen von Strukturen. Für diese Wirklichkeitserfahrung ist nicht allein der Ansatz beim Sprachtonfall fundierend, sondern der Ansatz beim mimetischen Verhalten und bei der aus ihm folgenden Konstruktion. Der auf Plato und Aristoteles zurückgehende Begriff der Mimesis, von dem sich Hübner schon im Vorwort abwendet³⁶, kann nicht aufgegeben werden. Mimesis als »die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten«³⁷ entspringt der Resonanz des Menschen auf das, was ihm begegnet und widerfährt, sie lässt sich auf das Andere als Anderes ein, ohne es unter Begriffe bringen zu wollen. Von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno wurde herausgearbeitet: Mimesis als das Sich-Angleichen an Gegenstände und Vorgänge ist eine ursprüngliche Erkenntnisweise. Sie ist dem Individuellen und Singulären zugewandt und steht im Gegensatz zum begrifflichen und technischen Verfügen über die Dinge. Mimesis durch klangliche Bewegung kann menschliches Handeln

³⁵ In diesem Sinne ist auch die Antwort von Kurt Weill auf die Frage nach der Motivation seines Komponierens zu verstehen: »... beim Rückblick auf viele meiner Kompositionen finde ich, dass dabei wohl eine sehr starke Reaktion stattgefunden hat auf das Wahrnehmen des Leidens der unterprivilegierten Menschen; der Unterdrückten, der Verfolgten.« Zitiert nach Eichhorn, Andreas: 365 Tage mit Kurt Weill, Hildesheim/Zürich/New York 2022, S. 274.

³⁶ Vgl. Hübner 1994, S. 9.

³⁷ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt 1970, S. 87.

und Erleiden, ebenso auch sachbezogene Bewegungsweisen und Strukturen näherbringen als Begriffe und Beschreibungen.³⁸

Wenn mimetische Impulse geformt und verknüpft werden, so geschieht dies durch eine Differenzierung des Mediums, an der das Denken beteiligt ist: In der Musik erfolgt diese Differenzierung durch Organisation von Tonverhältnissen und darauf aufbauende Formungsweisen. Tonrelationen und Formungsweisen rhythmischer, melodischer und harmonischer Art ermöglichen eine Reflexion der Impulse durch Motivbildung und -verknüpfung. Auf dieses Verhältnis von Impuls und Reflexion kommt es an, wenn wir nach Expressivität und Logizität, nach Ausdruck und Zusammenhang fragen. Durch die reflexive Gestaltung wird der ›unmittelbare‹ Ausdruck aus seiner Einsilbigkeit befreit und zum Sprechen bzw. zum Klingen gebracht. Die musikalische Wirklichkeit ist die hörbare Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, in der Musikschaaffende sich vorfinden.

³⁸ Was der Begriff der Mimesis für das Verhältnis von Musik und Wirklichkeit erbringt, zeigen die »philosophischen und musikanalytischen Untersuchungen« von Nanni, Matteo: Adorno und Nono, Freiburg i. B. 2004.

Eckehard Pistrick

Das Grammophon im Urwald – (Transkulturelles) Hören als Haltung

*Music is notes, beautiful notes and sounds put together in such a way
that we get pleasure out of listening to them, and that's all there is to it.*
(Leonard Bernstein 1958)

Der Genuss des Hörens steht im Mittelpunkt des Artikels – Ausgangspunkt jedweder wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik. Doch: Mit welcher Haltung hören wir? Wie hat sich diese Haltung verändert? Es gibt zwei berühmte Filmszenen, die aus ethnografischer Sicht darüber Auskunft geben, mit welchen Modalitäten des Hörens wir uns aus historischer Sicht auseinandersetzen.

Im ersten »ethnografischen Film« der Filmgeschichte aus dem Jahr 1922, in dem sich der Abenteurer und Filmemacher Robert Flaherty in die Familienwelt des Inuit Nanook im nördlichen Kanada begibt, gibt es eine knapp zweiminütige Szene. Dort zeigt ein als »Weißer« konnotierter Händler dem »edlen Wilden« Nanook die neue technische Errungenschaft des Grammophons. Ein beschreibender Zwischentitel erklärt das Geschehen:

»In deference to Nanook, the great hunter, the trader entertains and attempts to explain the principle of the gramophone – how the white man »cans« his voice.«
(Flaherty 1922)

Ungläubig bestaunt der Indigene den technischen Apparat, versucht die Schellackplatte als Tonträger mit seinen Sinnen zu erfassen – er untersucht sie mit seinem Gebiss auf Echtheit, hört staunend in den Schalltrichter und ist sichtlich amüsiert darüber, seine eigene Stimme oder die Stimmen anderer zu hören. Immer wieder hält er konzentriert sein linkes Ohr an den Lautsprecher. Im ersten Moment ist solch ein aufziehbares Grammophon für ihn eine Art Spielzeug, vergleichbar etwa mit einer Spieluhr. Aber für ihn ist dieser Moment auch ein symbolischer Bruch mit seiner Alltagswelt, die Flaherty ansonsten mit einem erstaunlichen Einfühlungsvermögen filmisch festhält. Für ihn ist dieser Moment der Einbruch der Moderne in seine traditionelle Lo-fi-Welt des Hörens.

Paradoxerweise ist diese Mikrostudie über das Hören stumm, da auf einen Stummfilm gebannt. Die Reaktionen sowohl auf die Technologie, als auch den Hörprozess selbst können wir lediglich an der Mimik und Gestik der Beteiligten ablesen. Auch wenn es sich bei diesem Film um eine inszenierte ethnografische Realität handelt, in der ›Nanook‹ auf Anweisung des Regisseurs Alltagsszenen nur nachspielt anstatt sie selbst zu durchleben, so ist diese kurze Szene doch indikativ für die Distribution von ›agency‹, von Handlungsspielräumen in Bezug auf das Aufzeichnen von Klangphänomenen und das Hören.

Solche Bilder stellen, ebenso wie die ikonischen Bilder früher Musikethnolog*innen wie Frances Densmore, Jaap Kunst oder Zoltan Kodály vis-à-vis zu ihren Beforschten die Frage nach der Positionalität und nach den Machtprozessen, die dem Hörbaren und Unhörbaren, den Modalitäten des Hörens und des Nicht-Hörens zugrunde liegen. Dabei ist der Technikvorsprung bzw. der ungleiche Zugang zu technischen Aufnahme- und Reproduktionsmöglichkeiten ein entscheidender Unterscheid zwischen Forschenden und den Beforschten. Während Forschende einseitig die moderne Technologie in ihren Händen monopolisiert haben und aus einer Machtposition heraus agieren, reagieren Beforschte gefangen in einer traditionellen analogen Welt.

In einer Szene des Werner-Herzog-Films *Fitzcarraldo* (1982) wird dieser Einsatz von Technologie unmittelbar mit Kolonialismus, Ausbeutung und Zerstörung in einen Zusammenhang gebracht. Klaus Kinski spielt darin die Rolle eines fanatisierten Kolonisators im Regenwald, der die Idee des Baus eines Opernhauses im Amazonasregenwald mit einer rücksichtslosen Skrupellosigkeit verfolgt. Dabei bedient er sich eines Mythos der lokalen Eingeborenen, die auf die Ankunft eines ›weißen Gottes‹ warten. Der Exzentriker Fitzcarraldo bedient sich dabei subtiler Methoden, denn für ihn kommt »dieser Gott nicht mit den Stimmen von Kanonen, sondern mit der Stimme von Caruso« (Herzog 1982, 1:11:44). Folgerichtig wird ein Grammophon auf dem Dampfschiff, das über den stillen Urwaldfluss gleitet, montiert. Als am Flussufer Eingeborenenkanus auftauchen, der Kapitän und Fitzcarraldo den Dialog mit den Urwaldbewohnern verweigern und sich die Lage gefährlich zuspitzt, meint der Kapitän: »So eine Musik haben die Nackten bestimmt noch nicht gehört, das wird ihnen Respekt einflößen« (Herzog 1982, 1:26:03).

Die ›stille‹ Klanglandschaft des Urwalds mit dem Summen der Moskitos, dem Zirpen der Grillen und dem Chor der Frösche wird durchbrochen vom plärrenden Ton des Grammophons. In der Hand des fanatischen Kolonisators, der das Schiff sogar über eine Urwaldschneise zu den Klängen von Caruso über einen Berg ziehen lässt, wird das Grammophon zu einem Zivilisations- und Zivilisierungsinstrument, zu einer Waffe, die in eine idyllische (Klang-)Welt eindringt. Ebenso, wie die Missionsgesellschaften versuchten, die Weltbilder und Vorstellungen zu verändern und europäische Firmen durch Infrastrukturprojekte im Namen des Fortschritts

Natur- und Lebensräume zerstörten, so durchbricht auch der plärrende, metallische Klang des Grammophons die scheinbar unberührte Klanglandschaft des Amazonas. Dabei repräsentiert das Grammophon zweierlei: Auf der einen Seite ist es ein Objekt ›out of context‹, auf der anderen Seite repräsentiert es für die Kolonisatoren ein ›Stück Heimat‹, einen klanglichen Rückzugsort in einer per se fremden, feindseligen Umgebung.

Für die Indigenen hingegen führt die erste Hörerfahrung mit italienischer Oper nicht wie bei ›Nanook‹ zu einer spielerischen Neugier, sondern löst Befremden, Ablehnung oder sogar Feindseligkeit aus, da sie in dem Objekt nicht nur ein Klangreproduktionsinstrument sehen, sondern metaphorisch insgesamt ein Symbol für das Eindringen des Fremden in ›ihre Welt‹. Wenn die Kinder der Amazonasindianer*innen *I Pagliacci* hören, wenn Donizettis *Lucia di Lammermoor* durch den Urwald aus dem Schalltrichter eines fremden Kolonisators klingt, dann findet in den Worten Max Peter Baumanns eine Entortung kultureller und zeitlicher Zusammenhänge statt.

Ausgehend von diesen Beispielen will der Artikel darüber reflektieren, welche Formen des Hörens, gerade mit Blick auf eine globalisierte Welt, in der neokoloniale Abhängigkeitsverhältnisse und Marginalisierungs- und Ausgrenzungsprozesse fortauern und sich verstärken, ethisch anstrebenswert sind.

Dabei werde ich das Hören weniger aus einer musikpsychologischen, musiksoziologischen Perspektive oder aus einer empirischen musikpädagogischen Perspektive befragen, sondern vielmehr als eine Haltung charakterisieren, die angesichts aktueller Diskussionen über die Restitution immateriellen Kulturerbes, der Überwindung einer fortdauernden ›coloniality‹ und sich reproduzierender und verstärkender ›policies of listening‹ in den Worten Brandon LaBelles (2018) eine konstitutive ›sonic agency‹ besitzt, die in der Lage ist, kulturelle Vorurteile, eurozentristische Sichtweisen und das Denken in statischen Kanons aufzubrechen.

Dekolonialisierung des Hörens?

In *Die Zeit* wurde kürzlich eine Diskussion über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Dekolonialisierung des Hörens angestoßen. In einem Artikel der Autorin Hannah Schmidt (2021) wurde dabei die Frage gestellt, welche Musik gehört wird und welche verstummt. Dabei wird klar, dass das Hören einem Filterprozess unterliegt und Formen des Überhörens (›The Overheard‹, LaBelle 2018, S. 60–90), aber auch Formen des ›mishearings‹ und ›unhearings‹ beinhaltet, generiert durch Machtverhältnisse und durch die weltweite Vernetzung in einer globalen Welt (ebd., S. 65 ff.).

Verbunden wird diese Einsicht mit einer durch den Musikwissenschaftler meLê yamomo ausgelösten Debatte um einen eurozentristischen Kanon klassischer Musik.

Der Musikwissenschaftler, der sich unter anderem mit der indigenen Musiktheaterproduktion auf den Philippinen und der Dekolonialisierung südostasiatischer Klangarchive beschäftigt hat, spricht dabei provokant von einer »Kolonialisierung der Ohren« (meLê yamomo 2020), die in einer globalen Hörästhetik verwurzelt sei. Diese Ästhetik beeinflusse etwa die Deutungshoheit darüber, was als »Musik« und was als »Geräusch« betrachtet werde (meLê yamomo 2020).

Solche Gedanken resonieren mit den Ideen in Dylan Robinsons bahnbrechendem Manifest für die *Indigenous Sound Studies* (2020), in dem er Hördispositionen in einen direkten Zusammenhang zu epistemischer Gewalt stellt. Dabei fordert er nicht nur eine Rückführung/Restitution von immateriellem Erbe indigener Bevölkerungsgruppen aus dem Archiv zurück ins ethnografische Feld bzw. in die »communities«, sondern auch eine Wiedereinspeisung bisher verschlossener Archivaufnahmen in die Kreisläufe mündlicher Überlieferungspraxen. Er kritisiert die »whiteness in sound studies« (Robinson 2020, S. 3 ff.), die unter anderem die Bedeutung von Gesangstraditionen für religiös-magische Funktionen und als historisches Gedächtnis negiert bzw. marginalisiert und kulturellen Extraktivismus betreibt und ein stärkeres Bewusstsein für die Positionalität des Hörens fordert. In seiner Idealvorstellung sollte ein intersubjektives Hören entwickelt werden, bei dem der/die Hörende und Gehörtes sich in einer Subjekt-Subjekt-Interaktion befinden.

Einen anderen, historisch fundierten Ansatz wählt die Klanganthropologin Ana María Ochoa Gautier. Ihre Arbeiten repräsentieren einen neuen Trend der historio-graphischen Auseinandersetzung mit Hörgewohnheiten, die die Rekonstruktion von Hörgewohnheiten aus schriftlichen Quellen heraus betreibt. Am Beispiel von Quellen zur Hörkultur Kolumbiens im 19. Jahrhundert sucht sie speziell nach »alternative auralities« (Ochoa Gautier 2014, S. 6) und verortet den Hörprozess als Teil eines erweiterten Geschichtsverständnisses, in dem lokale indigene Klänge ebenso ihren Platz finden wie Klänge der Natur. Notwendig sei dafür ein Perspektivwechsel von den Beschreibungen von Musik und Klang durch die kultivierte Oberschicht hin zu einer widerständigen Perspektive, die »vergessene Stimmen« hörbar macht:

»By reading the archive against the grain, it is possible to speculate how indigenous peoples, afrodescendants, and mestizos also conceived of such vocalizations. Thus, rather than seeing the nineteenth century, solely as the site of constitution of Western theories about the other, I prefer to understand it as a contested site of different acoustic practices, a layering of contrastive listening and their cosmological underpinnings« (Ochoa Gautier 2014, S. 4).

Dass solch eine Distanzierung von einem durch Kolonialität geprägten Denken über Musik nicht so einfach ist und die Wiederherstellung einer »Offenohrigkeit«

in Anlehnung an Hargreaves' (1982) Konzept auch über ethnische und historische Grenzen hinweg möglich ist, zeigt sich am konkreten Beispiel. Oft sind musikalische Praxen ambivalent, in sich widersprüchlich und waren dies auch bereits zu kolonialen Zeiten. Die Ausstellung und damit verbundene Exotisierung von Gamelan-Musiker*innen auf der Pariser Weltausstellung 1889 etwa eröffnete Claude Debussy neue Hörerlebnisse und letztlich Möglichkeiten für die Reformierung bzw. Erweiterung des westlichen harmonischen Systems.

Auch die Chormusikpraxis im britisch kolonisierten Südafrika ist ein Beispiel dafür. Einerseits handelte es sich um eine Form des »kulturellen Imperialismus«, die die Idee einer »musikalischen Literalisierung« und somit der Zivilisierung und Disziplinierung der lokalen Bevölkerung einschloss. Andererseits entwickelten sich aus ihr schnell eigenständige und kulturell überschriebene, lokal bedeutungsvolle Praxen, die zu einem Aufblühen einer Chorkultur unter anderem in den Townships führte. Komponisten wie der Priester John Knox Bokwe (1855–1922) schufen, basierend auf Gospelmelodien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, eigene Kompositionen, die mit antikolonialen Haltungen korrelierten und die ausschließlich von schwarzafrikanischen Sängern gesungen und von einem schwarzafrikanischen Publikum rezipiert wurden (Olwage 2003).

Diese adaptierte Chormusik wirkte sogar auf das britische Mutterland zurück, als 1891 ein südafrikanischer Chor für zwei Jahre in Großbritannien eine Konzerttour durchführte und sogar vor Königin Victoria auftrat (Adesina 2022). Die 16 Chormitglieder des The African Choir waren aus sieben unterschiedlichen Ethnien zusammengestellt und repräsentierten eine recht willkürliche Idee von »südafrikanischer Identität«. Zu den Auftritten erschienen sie zum Teil exotisiert gekleidet mit Leopardenfellen und Kriegsschilden und als »edle Wilde« demarkiert, zum Teil in westlicher Kleidung, die eine gelungene Kolonialmission vor Augen führen sollte. So gab der Chor ein zwiespältiges Bild ab. Die von der Londoner Stereoscopic Company gemachten Fotografien ihrer Konzerttour wurden nicht verbreitet und sind erst jüngst zugänglich gemacht worden (Adesina 2022) – sie entsprachen nicht dem Bild des »Afrikaners« zu der Zeit. Sie zeigen unter anderem, dass die jungen Sänger mit den ihnen zugeordneten Kostümen spielten, sie als Requisiten einer Inszenierung von Fremdheit enttarnten.

Die Fotografien zeigen die afrikanischen Sänger als reflektierte Personen mit eigener Handlungsmacht und Deutungshoheit – ein Blick, der der ihnen zugeschriebenen vorherrschenden Rolle als passives koloniales Subjekt widersprach. Die Sänger selbst sollten der urbanen Zuhörerschaft im viktorianischen England sowohl ein modernes Bild Afrikas als auch ein autochthones Bild vermitteln, ein Afrika, das einerseits zivilisiert und andererseits unzivilisiert war. Die Chorlieder, die sie sangen, waren ebenso hybrid wie ihr visuelles Auftreten vorgab: Während sie in einem

ersten Konzertteil ›afrikanische Stücke‹ sangen, boten sie im zweiten Teil christliche Chorhymnen dar. Das Programm machte also musikalisch den Transformations- und Zivilisierungsprozess für das Publikum hörbar, die ›Evolution‹ von einer rohen archaischen Klangwelt zu einer zivilisierten. Aber selbst die afrikanisch konnotierten Stücke wie der *Kaffir wedding song* waren bereits hybride Kompositionen – sie konnten keinesfalls als authentische Musik der indigenen Bevölkerung gehört werden, da sie zum Repertoire der *makwaya* (Chorlieder) gehörten, die sich primär auf westliche barocke Kirchenhymnen und nur teilweise auf afrikanische Intonationen bezogen, etwa des Mundbogens ›uhadi‹ (Erlman 1994, S. 171).

Die Konstruktion von ›Andersartigkeit‹ stand also bei dieser Tournee ebenso im Vordergrund wie die Zurschaustellung der ›Erfolge‹ von Kolonisierung und Missionierung. Das Hören wurde in diesem Zusammenhang zu einer Lehrstunde in kolonialem Denken und konnte gleichzeitig unterschiedliche ästhetische Erfahrungshorizonte ansprechen.

Angesichts dieser Ambivalenzen wird der heutige hohe Anspruch von einer Dekolonialisierung des Hörens möglicherweise nicht einlösbar sein. Der Musiksoziologe Johannes Ismaiel-Wendt deutet an, dass bei allen Bemühungen ein solches Projekt der Dekolonialisierung vielleicht ein utopisches Projekt bleiben muss, bzw. Dekolonialisierung gar nicht die richtige Begrifflichkeit ist, um ein komplexeres ideologisches Gebilde, in dem u. a. Rassismus und Exotismus eine wichtige Rolle spielen, zu beschreiben (Ismail-Wendt 2022, S. 101 ff.).

Der Klangkünstler Gilles Aubry bringt in diesem Zusammenhang das hypothetische Feld der ›Unsound Studies‹ ins Spiel, in Aubrys Sichtweise eine Möglichkeit, alternative, marginalisierte Klanggeschichten hörbar zu machen. Dies erfordert eine neue Form des »Klangdenkens«, des »attunements«, und eine Bereitschaft jenseits »epistemischer Konventionen« zu agieren (Aubry 2022, S. 21–44). Gedanken, die an Steven Felds »acoustemology« (Feld 1996), eine akustische Epistemologie, denken lassen, durch die durch das Hören beeinflusste alternative Weltbilder jenseits von Textualität und Schriftlichkeit entstehen.

Auch in der Musikpädagogik wird die Frage nach dem Umgang mit musikalischer Vielfalt seit fast dreißig Jahren beständig diskutiert und in die Idee einer ›interkulturellen Musikpädagogik‹ eingebettet. Irmgard Sollinger konstatierte bereits 1994 einen Ethnozentrismus – mit Bezug auf das Hören, also eine Bewertung des Gehörten aus der eigenen kulturell gebundenen Hörerfahrung heraus. Diese voreingenommene Art des Hörens beruht darauf, dass jeder »zuerst Befangener seiner selbst und der sich seinem Denken erschließenden Welt ist« (Borelli 1986, S. 30). Sollinger fordert eine neue Lehr- und damit auch Hörhaltung ein, die immer den »ständigen Hinweis darauf beinhalten sollte, daß das europäische Vorverständnis der fremden Kultur nicht gerecht wird« (Sollinger 1994, S. 98). Ziel sollte es sein,

Einsicht zu erhalten »in die fremde Theorie und das fremde Wertesystem und deren Anerkennung als kulturelle und künstlerische Leistung« (ebd., S. 98). Volker Schütz bezeichnet dies als eine Grammatik und ein Vokabular, das allerdings »ästhetische Erfahrungen (mittels Musizieren, Tanzen oder Hören) mit dem begrifflich Gemeinten voraus[setzt]« (Schütz 1996, S. 6). Dabei warnt er davor, die Terminologie und Musiktheorie über den sinnlichen Erfahrungsprozess selbst zu setzen, für ihn sind sie lediglich »das Ergebnis des Versuchs, sich mit anderen über gemachte ästhetische Erfahrungen zu verständigen« (Schütz 1996, S. 6–7).

Geteiltes Hören

Wie können wir nun zu einer neuen Haltung des Hörens gelangen, die die oben genannten Überlegungen einbezieht? Zentral hierfür könnten Formen des gemeinsamen, des kollektiven Hörens sein, in denen man Hörerlebnisse teilt, hinterfragt, abgleicht und multiperspektivisch einordnet. Diese Formen des kritischen kollektiven Hörens sind weit verbreitet in ethnografischen Kontexten. Das kollektive Musizieren und das kollektive Hören stehen dabei oft in einem engen Zusammenhang. In albanischen Dörfern wird dies um den 15. August (Shën Maria) in Dorffesten, auf denen gemeinsam gesungen, getanzt und getrunken wird, jährlich ausführlich zelebriert (Pistrick 2013, S. 66 ff.). Die lokale Dorfbevölkerung und die im August aus der Diaspora anreisenden migrierten Albaner*innen feiern dann die Revitalisierung, Wiederbelebung ihrer Dorfgemeinschaft. Diese Wiedervereinigung vollzieht sich vor allem in klanglichen Ereignissen, polyphonen Liedern, bei denen der kollektiv gehaltene Bordunton iso eine entscheidende Rolle spielt. Dieser von mindestens vier Sängern gehaltene oder rhythmisierte Grundton bildet die strukturelle Basis des mehrstimmigen Gesangs und kann auch Nichtsänger*innen in das musikalische Geschehen einbeziehen. Im Sinne von Steven Felds Argument, dass Klangstrukturen und soziale Strukturen sich in traditionellen Musikkontexten oft unmittelbar aufeinander beziehen, wird hier die soziale Gemeinschaft zu Klang. Wenn etwa ein Dutzend Männer um einen Tisch versammelt sind, beginnt der polyphone Gesang, wobei sich die Rollen der zwei Melodiestimmen abwechseln können und ein kollektiver Bordun gehalten bleibt. Dabei sind die Grenzen zwischen aktiver Teilnahme und passivem Hören, die zwischen (kritischem) Hörer und (selbstkritischem) Sänger, fließend.

In solchen Aufführungssituationen fielen mir immer wieder »unsichtbare Hörer« auf, die scheinbar keine Funktion in der musikalischen Aufführung übernahmen, die aber als Hörer mit aufmunternden Kommentaren oder Ausrufen wie »hajde«, »opa« (Tanzexklamation), »aman aman« (Ausdruck für tief empfundene Emotiona-

lität/Liebesschmerz) das musikalische Erlebnis emotional teilen. Mir wurde immer mehr bewusst, dass diese scheinbar »funktionslosen« Zuhörer konstitutiv für das musikalische Ereignis waren, dass sie durch ihr Hören die musikalische Aufführung kulturell validierten und wirksam machten.

Das Ziel solcher musikalischen Aufführungen bestand in zweierlei Hinsicht: im Teilen eines gemeinsam erlebten, emotionalen Glückszustandes »qejfi«, der sowohl auf dem Partizipieren als auch auf dem Rezipieren (Hören) beruhte, und im Schaffen einer »sonic community«, einer ästhetisch geteilten Klangwelt, die durch subtile Formen des »attunement« erreicht wurde.

Auch in urbanen Kontexten erweist sich das Hören als eine wichtige Dimension des Zusammenlebens. Parallel zur Entwicklung der community music als einer inklusiven, niedrighschwelligigen Form des Musikmachens und Musikerlebens bilden sich auch kollektive Hörereignisse heraus: collective listening/shared listening sessions oder, mit einer explizit nostalgischen Note in Anlehnung an die Lesekreise des 18./19. Jahrhunderts, listening sessions, bei denen zumeist Platten gemeinsam gehört und kommentiert werden. Die Intensität einer solchen geteilten Hörerfahrung konnte ich als Kurator der Reihe *Klang, Bewegung, Migration* 2016–2017 im Berliner Künstlerviertel Wedding erleben. Versammelt um einen Schallplattenspieler, in einer bewusst analogen Umgebung in einem alten Raum mit Stuckdecke und einem knisternden Ofen in der Ecke, ergab sich eine fast meditative vertiefte Hörerfahrung, die eine durchaus solidarische Dimension beinhaltete. Hören wird hier verstanden als Einladung zum vertieften Hinhören, zum »deep listening« in einer globalisierten Welt, die von visuellen Oberflächenreizen, »sound snippets« und »sound teasern« beherrscht wird. Das kollektive Hörereignis ist gleichzeitig eine Einladung zum multiperspektiven Hören – jede*r hört aus der eigenen Lebenswelt heraus. Zudem ist der Plattenteller selbst eine Plattform des Austauschs: Anders als die kommerzialisierten Streaming-Plattformen gehört er niemandem, jeder kann seine Platte (und somit seine klanglichen Erinnerungen oder musikästhetischen Ideale) mitbringen und in einem gesteuerten demokratischen Prozess auflegen. Mit der Platte lädt der temporäre DJ in seine Lebens- und Klangwelt ein und öffnet diese durch den Hörprozess einer multiperspektiven Betrachtungsweise, einem »Neu Hören« und einem kritischen Hinterfragungsprozess.

Genauso wie Higgins (2007) es in Bezug auf das ergebnisoffene freie Musizieren beschreibt, so sind auch listening sessions soziale Akte, in denen Verbindungen geknüpft werden, die gleichzeitig offen sind für unvorhersehbare Formen des Austauschs und der Solidarität:

»Creative music-making experiences are movements towards a rapport with »the other«, instances of encounters with the unexpected and the unpredictable. The

creative music-making journey invites an experience of the unforeseeable, a venture towards the unconditional« (Higgins 2007, S. 86–87).

Weitergehend spricht Brandon LaBelle auch die politische Dimension dieses Hörprozesses an. Klingerzeugung und Klangrezeption wird von ihm als emanzipatorische Praxis begriffen, die gerade die »Ungehörten« und die »Unsichtbaren« (LaBelle 2018, S. 29 ff.) in unserer Gesellschaft mit »sonic agency« ausstatten. Gerade wenn sie sich zu »unlikely publics« (LaBelle 2018, S. 15 ff.) zusammenfinden, können sich so unterwartete Aktionsspielräume in unseren Gesellschaften eröffnen.

Wie spielerisch etwa migrierte Musiker*innen in der neuen Heimat mit ihren musikalischen Potenzialen umgehen, wie sie ihre musikalische Praxis als Integrationspotenzial nutzen, ist hervorhebenswert. Sie vertiefen sich dabei gerne in unbekannte musikalische Welten und verorten sich in ihnen – im Sinne einer positiven »cultural appropriation«. Ein iranischer Musiker, den ich seit seiner Ankunft in einer Erstaufnahmeeinrichtung begleiten durfte, überraschte mich eines Tages mit einer Version des deutschen Volkslieds *Auf einem Baum ein Kuckuck saß* – gesungen in der charakteristischen Vokaltechnik der persischen klassischen Musik »tahrir«. Wenig später adaptierte er auf die Melodie des gleichen Volksliedes seinen eigenen Kurzlebenslauf, so wie er ihn bei Behörden und Anträgen formulierte – mit Ironie und Augenzwinkern als »klangliche Visitenkarte«.

Diese Beispiele führen uns in den Worten Max Peter Baumanns zu der Einsicht, dass Musik als »das hörbare Gedächtnis in der Zeit und mit der Zeit« verstanden werden kann, »in ihr wird in erster Linie das Eigene wahrgenommen, das im Prozess der dynamischen Entwicklung sich dem Fremden, Anderen, der potentiellen Alterität gegenüber annähert, öffnet, verschließt oder neu und differenziert positioniert« (Baumann 2006, S. 36).

Eine gesamtgesellschaftliche Haltung zu Klang als ein geteiltes diverses Medium, als Medium des Austauschs und des Findens des Eigenen im Fremden und des Fremden im Eigenen führt uns letztlich zum Verständnis einer offenen Gesellschaft, in der Musik als Potenzialität und als Form der »sonic hospitality« (Phelan 2012) verstanden wird.

Literatur

- Adesina, Precious: Rediscovering the African Choir that toured Victorian Britain, *The Guardian*, 9.9.2022. URL: <https://gal-dem.com/getty-archives-african-choir-photographs/> [Datum des Zugriffs 30.4.2023].
- Aubry, Gilles: Salam Godzilla. Unsounding the 1960 Agadir Earthquake, in: Ismaiel-Wendt, Johannes Salim; Schoon, Andi (Hg.): *Postcolonial Repercussions – On Sound Ontologies and Decolonised Listening*, Bielefeld 2022, S. 21–44.
- Baumann, Max Peter: *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen 2006.
- Bernstein, Leonard: What does music mean? Original CBS Television Network Broadcast, 18.1.1958, URL: <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-does-music-mean/>, [Datum des Zugriffs: 6.5.2023].
- Borelli, Michele (Hg.): *Interkulturelle Pädagogik: Positionen-Kontroversen-Perspektiven*, Baltmansweiler 1986.
- Erlmann, Veit: ›Africa civilized, Africa uncivilized‹: Local Culture, World System and South African Music, in: *Journal of Southern African Studies* 20 1994, Nr. 2, S. 165–179.
- Feld, Steven: Waterfalls of Song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea, in: Feld, Steven; Basso, Keith H. (Hg.): *Senses of Place*, Santa Fe 1996, S. 91–135.
- Hargreaves, David J.: The development of aesthetic reactions to music, in: *Psychology of Music (Special Issue)* 1982, S. 51–54.
- Higgins, Lee: The Impossible Future, in: *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 6 2007, Nr. 3, S. 74–96.
- Ismaiel-Wendt, Johannes Salim: Meandering Feuilleton Essay about two concerts that I did not see, in: Ismaiel-Wendt, Johannes Salim; Schoon, Andi (Hg.): *Postcolonial Repercussions – On Sound Ontologies and Decolonised Listening*, Bielefeld 2022, S. 101–116.
- Ismaiel-Wendt, Johannes Salim; Schoon, Andi (Hg.): *Postcolonial Repercussions – On Sound Ontologies and Decolonised Listening*, Bielefeld 2022.
- LaBelle, Brandon: *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, London 2018.
- meLê yamomo, »Wie klingt Kolonialismus?«, Interview mit Elisa Erkelenz 2020, URL: <https://www.van-ouernational.com/mele-yamomo/>, [Datum des Zugriffs: 6.5.2023].
- Ochoa Gautier, Ana María: *Aurality – Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham/London 1994.
- Olwage, Grant E.: *The Dialectics of Choral Culture on a South African Frontier*, PhD Thesis, Rhodes University, 2003.
- Phelan, Helen: Sonic Hospitality: Migration, Community, and Music, in: McPherson, Gary E.; Welch, Graham F. (Hg.): *The Oxford Handbook for Music Education*, Vol. 2, Oxford 2012, S. 168–184.
- Pistrick, Eckehard: Performing Absences: Seasonal Returns in Southern Albanian Villages, in: *Ethnologie Française* Vol. 43 (1), 2013, S. 65–75.
- Robinson, Dylan: *Hungry Listening – Resonant Theory of Indigenous Sound Studies*, Minneapolis 2020.
- Schmidt, Hannah: Die Kolonialisierung unserer Ohren, *Die Zeit* 20/2021, 11.5.2021.
- Sollinger, Irmgard: »Da laß dich nicht ruhig nieder!« Rassismus und Eurozentrismus in Musikstücken der Sekundarstufe I, Frankfurt am Main 1994.
- Schütz, Volker: Welchen Musikunterricht brauchen wir? *AFS Magazin* 1 1996, S. 3–9.

Filmografie

Flaherty, Robert: Nanook of the North, Revillon Frères/Pathé, 78 min., 1922.

Herzog, Werner: Fitzcarraldo, BRD/Peru, 158 min., 1982.

Stefanie Rogg

Musikvermittlung im Museum

»Alle Künste kommen aus der gleichen und der einzigen Wurzel. Folglich sind alle Künste identisch. Aber das Geheimnisvolle und Kostbare ist, dass die aus demselben Stamm herrührenden »Früchte« verschieden sind. Die Verschiedenheit entsteht durch die Mittel jeder einzelnen Kunst – durch die Mittel des Ausdrucks.«

(Wassily Kandinsky, 1910)¹

Einleitung

Wenn Andreas Eichhorn zum Ende des Sommersemesters 2023 in den wohlverdienten Ruhestand geht, kann er – neben etlichen anderen Errungenschaften in Forschung und Lehre – auf elf erfolgreiche Jahre *Musikvermittlung* an der Universität zu Köln zurückblicken.² Durch diesen von ihm und Reinhard Schneider initiierten Studiengang wurde die akademische Ausbildung am Institut für Musikpädagogik der Universität zu Köln – über die bereits seit Jahrzehnten etablierten Lehramtsstudiengänge für Grundschulen, Haupt-, Real- und Gesamtschulen sowie Förderschulen im Fach Musik hinaus – um das außerschulische musikpädagogische Feld erweitert. Hier hatte nicht nur der Personalbedarf bei den kulturbildenden Institutionen seit einigen Jahren deutlich zugenommen: Auch unter den Studierenden war ein wachsendes Interesse an der Vielfalt der nichtlehramtlichen musikvermittelnden Tätigkeitsfelder zu beobachten.

Folgend wird zunächst die Genese des Studiengangs *Musikvermittlung* an der Universität zu Köln skizziert und anschließend ein Einblick in seine Ziele und Inhalte gegeben. Sodann wird anhand ausgewählter Seminarkonzepte bzw. Kooperationsprojekte die (Weiter-)Entwicklung des Studiengangs beschrieben und der Fokus auf

¹ Zitiert nach Eichhorn, Andreas: Vorlesung »Klang – Farbe – Bewegung. Korrespondenzen, Konvergenzen, Verbindungen«, Sommersemester 2019, Universität zu Köln.

² Dass die Elf in Köln ein festlicherer Anlass ist als jedes runde Jubiläum, braucht kaum eigens erwähnt zu werden.

spartenübergreifende Ansätze der Kunstvermittlung, das Wechselspiel der Künste und den »Vergleich als didaktisches Prinzip« (Brandstätter 2004, S. 239) gesetzt. Bedingt durch die Komplexität des Themas und meine eigene Verortung – ich habe die Entwicklung des Studiengangs zwar als Kollegin mitverfolgt, bin aber sozusagen fachfremd, weil eher in der schulischen als in der außerschulischen Musikvermittlung beheimatet – werden in diesem Beitrag lediglich einige wenige Aspekte skizzenhaft angedeutet.

1. Die Anfänge

Der Studiengang *Musikvermittlung* begann zum Wintersemester 2012/2013 zunächst mit dem Zwei-Fach-Bachelor; daran schloss sich zum Wintersemester 2015/2016 nahtlos der Masterstudiengang an, mit dem die universitäre Ausbildung Studierender in der außerschulischen Musikvermittlung vervollständigt werden sollte.

Neben fakultätsinternen Angeboten aus dem Institut für Musikpädagogik und dem Institut für Europäische Musikethnologie wurde das vielfältige Angebot an Seminaren und Veranstaltungen durch die Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Philosophischen Fakultät ergänzt. Die Studieninhalte generieren sich aus den Bereichen Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikpraxis – und sind somit auf eine breit angelegte grundständige Ausbildung ausgerichtet, die die Absolvent*innen bestmöglich auf die vielfältigen (Berufs-)Felder im Kontext der außerschulischen Musikvermittlung vorbereiten soll:

»Ziel ist der Aufbau eines breiten fachlichen Grundlagenwissens mit exemplarischen Vertiefungen. Zum anderen werden im Hinblick auf verschiedene Praxisfelder der Musikvermittlung musikpraktische, konzertpädagogische und auch medienspezifische Akzente gesetzt.«³

Schon während des Bachelor-Studiums ist eine individuelle Profilbildung möglich, und auch die Wahl des zweiten Studienfachs bildet im Idealfall die Interessen der Studierenden ab und kann, was das spätere Tätigkeitsfeld betrifft, zu ersten Weichenstellungen führen.

Im Anschluss an das grundständige Studium bietet der Masterstudiengang *Musikvermittlung* Möglichkeiten der Vertiefung bzw. Spezialisierung in verschiedenen

³ URL: https://studienorientierung.uni-koeln.de/studienangebot/index_ger.html?app=true&id=18 [Datum des Zugriffs: 04.04.23].

Themenbereichen – etwa in performativen Kontexten, medialen Formaten oder auch in kulturtheoretischen Perspektiven:

»Die Ziele des Masterstudiums schließen dementsprechend an die berufspraktische Perspektive des Bachelorstudiums an, sind aber ergänzend bzw. darüber hinausgehend stärker forschungsorientiert und sollen zu eigenständiger wissenschaftlicher Forschung befähigen. Besonderes Merkmal des Studiengangs ist die Mehrdimensionalität der Ansätze (musikhistorisch, pädagogisch, -soziologisch, -ethnologisch, medientheoretisch), die den Ansprüchen von zeitgemäßer Musikvermittlung Rechnung trägt.«⁴

Um die im Studium vermittelten theoretischen Grundlagen, das erarbeitete methodische Instrumentarium in den Teilgebieten Musikwissenschaft und Musikpädagogik sowie die musikpraktischen Basiskompetenzen möglichst frühzeitig mit berufsbezogener Praxis in Verbindung zu bringen, wurden schon bei der Planung des Studiengangs etliche außeruniversitäre Kooperationspartner und kulturelle Einrichtungen – wie etwa die Kölner Philharmonie, die Kölner Oper und der WDR – ausgemacht und entsprechende Kontakte geknüpft. Die Stadt Köln bietet hier als größte Stadt in NRW ein breites Angebot an kultur- und medienbezogenen Einrichtungen, das durch die geografische Nähe zu weiteren Nachbarstädten an Rhein und Ruhr noch erheblich erweitert wird.

So wurde etwa im Rahmen der ARD-Woche der Musik im März 2023 das Konzert *Klassik mal anders: Ligeti-Experiment und Livestream*⁵ aus der Kölner Philharmonie deutschlandweit übertragen. Studierende unseres Instituts (unter der Leitung von Stefanie Riemenschneider & Anna Rizzi) und der HfMT Köln (unter der Leitung von Katharina Höhne) hatten sich in ihren Seminaren darauf vorbereitet, an Schulen in Köln, Brühl, Essen und Zülpich Workshops anzubieten, in denen sich Schüler*innen – im Hinblick auf einen gemeinsamen Konzertbesuch – mit den Sechs Bagatellen für Bläserquintett (1953) von György Ligeti vertraut machen und Zugänge finden konnten. Das Quintett selbst setzte sich aus Jungstudierenden der Folkwang Universität der Künste zusammen.⁶ Bei der Auswahl der methodischen Zugangsweisen – die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können – hatten Studierende wie Schüler*innen Gelegenheit, sich einen Eindruck von der Breite der konzertpädagogischen Vermittlungsansätze zu verschaffen.

⁴ URL: https://studienorientierung.uni-koeln.de/studienangebot/index_ger.html?app=true&id=203 [Datum des Zugriffs: 04.04.23].

⁵ URL: <https://www.swr.de/swrclassic/das-ligeti-experiment-2023-beim-swr-100.html> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

⁶ Institut für künstlerische Nachwuchsförderung/folkwang junior.

Der Kreis der Kooperationspartner hat sich im Laufe der Jahre deutlich erweitert und setzt sich mittlerweile nicht mehr ausschließlich aus Konzerthäusern, Rundfunkanstalten, Theatern etc., sondern auch aus anderen Akteur*innen zusammen, die sich der kulturellen musikbezogenen Bildung verpflichtet fühlen; zu nennen wären hier beispielsweise die Offene Jazz Haus Schule, das Cologne Hip Hop Institute, die Tonhalle Düsseldorf oder auch der Verein ArtAsyl e. V.⁷ Im Wintersemester 2020/2021 kam eine weitere Kultureinrichtung hinzu, die nicht in erster Linie mit Musikvermittlung in Verbindung gebracht wird: ein Museum für bildende Kunst.

2. Musikvermittlung im Museum, Teil I: Das Seminarkonzept

Im Wintersemester 2020/2021 hatten die Teilnehmer*innen des Seminars *Musikvermittlung im Museum* es sich zur Aufgabe gemacht, interdisziplinäre Projektideen für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln zu entwickeln. Ziel war es, Verbindungen zwischen einzelnen Exponaten des Museums und musikbezogener Praxis herzustellen, also Transformationsansätze zwischen beiden Kunstformen auszumachen und diese in pädagogische Konzepte zu übertragen. Im kommunikativen Austausch mit der Leiterin der Museumspädagogik wurden beiderseitige Erwartungshorizonte geklärt, Rahmenbedingungen abgesteckt und Zieldimensionen des Vorhabens diskutiert, aber auch problematische Parallelen zwischen museumspädagogischen und musikvermittelnden Berufsfeldern zur Sprache gebracht. So leiden Museen wie auch Konzerthäuser unter dem sogenannten »Publikums- bzw. Besucherschwund« und stellen, um dem zu begegnen, vermehrt pädagogische Mitarbeitende ein.

Als Gründe dafür, dass vor allem die jüngere Generation sowohl den klassischen Museumsangeboten als auch den klassischen Konzertinstitutionen – einem typischen Berufsumfeld der Musikvermittlung – fernbleibt, werden der demografische Wandel, das veränderte (und sich weiterhin verändernde) Freizeitverhalten, die Vielzahl an konkurrierenden Angeboten, aber auch die Bedenken angeführt, die viele Menschen mit einem Museumsbesuch verbinden: dass er nämlich anstrengend und lebensfern ist (vgl. Piontek 2018, S. 1). Hier sollen – als Bausteine in einem komplexen Bedingungsgefüge – vielfältige Vermittlungskonzepte Abhilfe schaffen, die neue Perspektiven auf Exponate anbahnen und eine offene pädagogische Inszenierung der Begegnung zwischen Mensch und Kunstwerk gestalten, um die Möglichkeiten, sich in einem Museum kulturell zu bilden, zu erweitern und die traditionelle Vorstellung zu überwinden, dass das Museum ein »Ort der Verkündigung und wei-

⁷ URL: <https://www.hf.uni-koeln.de/42100> [Datum des Zugriffs: 04.04.23].

hevollen Mystik« und ein »Tempel der Wissenschaft und [...] Kunst« ist (Parmentier 2001, S. 45).

In diesem neu zu gestaltenden Rahmen werden im Kontext von Museen wie auch von Konzerthäusern Vermittlungsangebote konzipiert, die u. a. damit werben, »partizipativ« zu sein, die »Eigenaktivität« der Besucher*innen bzw. des Publikums zu fördern, eine »kreative Auseinandersetzung mit Kunstwerken« zu ermöglichen und »vielfältige Anlässe für kulturelle Bildung« zu bieten.

Diesen Schlagwörtern, so nachvollziehbar sie auch sein mögen, haftet allerdings eine gewisse Beliebigkeit oder Unbestimmtheit an. So lässt die formale Forderung nach Kreativität im Umgang mit Kunstwerken oder partizipativen Angeboten keinerlei Rückschlüsse auf individuelle kulturell bezogene Bildungsmöglichkeiten zu. Außerdem tritt eine ethische Problematik auf, insofern die genannten Vorhaben in einem Spannungsfeld aus ökonomischen Zwängen und gesellschaftlichen Aufgaben verhandelt werden müssen, denn einerseits sehen sich die betreffenden Institutionen bei der Realisierung ihrer Vermittlungsangebote nicht selten genötigt, den finanziellen Aufwand möglichst gering zu halten; andererseits aber liegt es in ihrem eigenen Interesse und in ihrer gesellschaftlichen Verantwortung, neue Besucher*innen zu gewinnen und zu erreichen und bei ihrem gegebenenfalls ersten Besuch so zu begeistern, dass dieser fortwirkt und weitere Besuche nach sich zieht. Um Menschen auf nachhaltige Weise Zugänge zu kultureller Bildung zu erschließen, bedarf es also sorgfältig konzipierter didaktisch aufbereiteter Angebote und Vermittlungssituationen.

Für die Teilnehmer*innen des Seminars *Musikvermittlung im Museum*, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, derartige Vermittlungssituationen zu inszenieren, stellte sich im Vorfeld zunächst die Frage nach der Funktion eines Kunstwerks: Was soll über bzw. mit oder von bzw. an ihm gelernt werden? Mit Blick auf die Forderung nach Partizipation schreibt Piontek, dass hierbei

»vor allem die individuelle Bedeutungsdimension und weniger die kollektive Bedeutsamkeit ausschlaggebend dafür werden, ob eine Sache oder ein Thema ausstellungswürdig wird oder nicht. Statt »großer« Geschichte und linearer Narrationslogik forcieren partizipative Museumsangebote somit eher ein Netz aus vielen, kleinen Geschichten. In der Tendenz geht damit auch eine Versinnlichung, eine Emotionalisierung des Museums einher. Das Präsentierte soll dementsprechend bei den späteren Betrachter*innen keine gutgläubig-affirmative Besichtigungsgebärde evozieren, sondern bewirken, dass diese zu den Inhalten Stellung beziehen. Insofern kann Partizipation dazu beitragen, dass sich die Institution Museum von einer primär erklärenden hin zu einer eher fragenstellenden, fragenaufwerfenden Institution entwickelt.« (Piontek 2018, S. 4)

Damit sich das Museum aus einem Ort, an dem bestimmte Weltansichten festgelegt werden, in einen Ort verwandeln kann, an dem Kultur und Geschichte verhandelt werden (vgl. ebd.), gilt es, Ansätze zu entwickeln, die individuelle und kreative Begegnungen der Teilnehmenden mit Kunstwerken evozieren. Diese von Piontek beschriebene Forderung deckt sich mit den Zielvorgaben der Walraff-Richartz-Museumsleitung für das Seminarprojekt *Musikvermittlung im Museum*.⁸

Nach diesen Vorüberlegungen bestand der nächste Schritt für die Studierenden darin, sich den im Museum ausgestellten Kunstwerken zu nähern: sie sinnlich-ästhetisch zu erfahren, zu betrachten und auf sich wirken lassen und anschließend ein oder mehrere Kunstwerke auszuwählen, von denen sie sich in besonderer Weise angesprochen fühlten. Die Idee eines mit dem Kunstwerk in Verbindung tretenden musikalischen Vermittlungskonzeptes spielte zu diesem Zeitpunkt noch keine Rolle, sondern kam erst im weiteren Verlauf des Seminars zur Sprache.

Da das Museum aufgrund der Corona-Schutz-Verordnung leider an genau dem Tag im November 2021 seine Pforten schließen musste, für den der Besuch geplant war, erfolgten die ersten »Rundgänge« durch die Sammlungen auf digitalem Weg. Die Liste der online abrufbaren Kunstwerke ist zwar nicht vollständig, bietet aber eine ansehnliche Auswahl der Abteilungen Mittelalter, Barock und 19. Jahrhundert.⁹ Natürlich ist der digitale Zugriff auf die Exponate kein gleichwertiger Ersatz für einen realen Museumsbesuch: Das besondere räumliche Erlebnis, der Kontakt zur spezifischen Materialität der Kunstwerke, die Dreidimensionalität der Skulpturen, die inszenierte Präsentation im Ausstellungsraum, die Wechselwirkung mit benachbarten Kunstwerken, der Kontakt zu anderen Besucher*innen, die Wirkung des Lichteinfalls etc. sind in ihren spezifischen Dimensionen sowie in ihren ästhetischen, körperbezogenen und kommunikativen Qualitäten digital nicht vermittelbar, was vor allem die Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung einschränkte. Den-

⁸ 17 Jahre zuvor hatte Parmentier seine Forderungen nach einem Wandel in der Museumspädagogik etwas anders akzentuiert. Damit Formen kultureller ästhetischer Bildung entstehen können, müsse das Museum »ein kreatives Labor, ein Experimentierfeld werden« (Parmentier 2001, S. 45). Dabei beschreibt er die Aufgabe von Museen folgendermaßen: »Das Museum befähigt die Menschen, nicht nur die Schriften der Vorfahren und Zeitgenossen, sondern auch die überlieferten und vorgefundenen Artefakte einer Kultur als bedeutungsvolle Zeichen zu lesen« (ebd.). Daran anschließend stellt sich die Frage, ob es nur ein »Entweder-Oder« geben kann, oder ob ein sich ergänzendes Nebeneinander verschiedener pädagogischer Ansätze vorstellbar, vielleicht sogar wünschenswert ist: solcher, die den Schwerpunkt auf Verstehensprozesse und auf die Entschlüsselung der Zeichensprache der Kunstwerke setzen, und solcher, die stärker auf subjektive Zugänge der Besucher*innen ausgerichtet sind.

⁹ URL: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

noch konnten sich die Studierenden auf der Internetseite *Kulturelles Erbe Köln*¹⁰, die einen Einblick in die Sammlungen der Stadt gewährt, einzelne Werke in sehr guter Auflösung und beliebig oft ansehen, mithilfe der Zoomfunktion auch Details der Kunstwerke in Augenschein nehmen und das Bild im Plenum vorstellen.

Anschließend entwickelten die Studierenden Ideen, wie sie 'ihr' Kunstwerk zu Musik in Beziehung setzen konnten. Dabei stützten sie sich auf theoretische und praxisorientierte Literatur, die bereits Gegenstand der Seminardiskussionen gewesen war. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die überwiegende Anzahl von Veröffentlichungen zum Thema Musik und bildende Kunst – ein Defizit, auf das Ursula Brandstätter bereits 2001 hingewiesen hat – nach wie vor aus dem Kontext des schulischen Musikunterrichts stammt. Obwohl inzwischen Projekte und Publikationen aus anderen Bereichen hinzugekommen sind¹¹, ist Brandstätters Vorschlag, sich auch in der außerschulischen Musik- oder Kunstvermittlung an »fächerübergreifenden Konzepten in der Schule« zu orientieren, immer noch aktuell (vgl. Brandstätter 2001, S. 7). Dieser Anregung folgend sollen im folgenden Kapitel nach einigen, insbesondere musikpädagogischen Überlegungen zur Transformation drei Musikbücher¹² vorgestellt werden, die den Studierenden durch ihr umfangreiches Materialangebot zum Thema Interdisziplinarität vielfältige Anregungen für die Umsetzung ihrer jeweiligen Vorhaben geboten haben.

3. Zum Wechselspiel der Künste im musikpädagogischen Diskurs

»Es ist nicht leicht, in die verwirrende Vielfalt der Beziehungen von Musik und bildender Kunst eine gewisse Ordnung zu bringen, da es sich dabei um außerordentlich verschiedenartige Sachverhalte phänomenologischer wie historischer Art handelt. Sie reichen von unmittelbar sinnfälligen Zusammenhängen bis in Tiefenschichten wechselseitiger Beeinflussung, die kaum mehr rational faßbar sind.« (Hammerstein 1984, S. 1)

¹⁰ URL: https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05010609/rba_d000114 [Datum des Zugriffs: 04.04.2023]; das hier gezeigte Gemälde Die trauernden Juden im Exil (Psalm 137), 1831/1832 von Eduard Julius Friedrich Bendemann wurde von mehreren Studierenden ausgewählt und hat zu unterschiedlichen pädagogischen Ansätzen musikalisch-ästhetischer Transformation geführt.

¹¹ Johannes Voit hat 2018 beispielsweise einen Beitrag zur Verbindung von Musik und Kunst in der Musikvermittlung verfasst.

¹² Zur Verwendung des Begriffs »Musikbuch« (statt »Schulmusikbuch«, »Schul-Musikbuch«, »Musik-Schulbuch« oder »Schulbuch für den Musikunterricht«) s. Rogg 2017, S. 14 f.

Trotz – oder gerade wegen – dieser komplexen Beziehungen wurde das Wechselspiel der Künste in musikwissenschaftlicher¹³ wie musikpädagogischer Hinsicht bereits in etlichen Schriften thematisiert; von den Ganzschriften zu nennen wären hier etwa die Arbeiten von Brandstätter 2004 und 2013, Ditzig-Engelhardt 2004, Steincke 2007 sowie Krämer 2011 (vgl. Krämer 2018, S. 344). Diese wurden zwar vorwiegend zu musikpädagogischen und ästhetischen Fragestellungen im Kontext von Musikunterricht an Schulen verfasst, lassen sich aber unter Berücksichtigung der veränderten Vorgaben und Rahmenbedingungen auch auf das Feld der außerschulischen Musikvermittlung übertragen.

3.1 Zur Funktion des Vergleichs zwischen den Künsten

Ein wesentlicher Teil musikalisch-ästhetischer Bildung zielt auf die (Weiter-)Entwicklung und Ausdifferenzierung sinnlicher Wahrnehmungsfähigkeiten ab (vgl. Brandstätter 2004, S. 239). Hier kann ein Vergleich zwischen Werken der Musik und der bildenden Kunst¹⁴ insofern einen wichtigen Beitrag leisten, als er ein Zusammenwirken des Hörsinns mit dem Seh- und ggf. auch mit dem Tastsinn anregt und einfordert. Außerdem müssen im Zuge eines Vergleichs Kriterien und Parameter entwickelt werden, die sich auf beide Kunstformen anwenden lassen: Auf diese Weise können altbekannte, spezifische Ordnungsmuster aufgebrochen und im besten Fall neue Wahrnehmungsstrukturen gebildet werden. Ebenfalls relevant sind die subjektiven oder emotionalen Wirkungen, die durch das Wechselspiel der Künste ausgelöst werden können.¹⁵ Bei alledem geht es um eine Erweiterung der individuellen Wahrnehmungsweisen von Menschen und um die »Entdeckung gemeinsamer Wahrnehmungskategorien wie Chaos/Ordnung, Mikrokosmos/Makro-

¹³ Auch Andreas Eichhorn hat in einigen seiner Schriften und Vorträge das Beziehungsgefüge zwischen Musik und bildender Kunst aufgegriffen; zu nennen wäre hier etwa sein Beitrag »Musik als bildende Kunst« (2018).

¹⁴ Die komplexe Thematik des Vergleichs in interdisziplinärer Perspektive kann im Rahmen dieses Beitrags allenfalls angedeutet werden. Einen umfassenderen Überblick und weiterführende Literaturhinweise bieten – auch unter Berücksichtigung zusätzlicher Bezugsdisziplinen wie etwa der Musikpsychologie – die im vorliegenden Beitrag zitierten Autorinnen und Autoren.

¹⁵ Es gibt allerdings auch Stimmen, die disziplinübergreifende Vergleiche zwischen bildender Kunst und Musik grundsätzlich für unzulänglich halten, weil aus musikwissenschaftlicher Sicht die besondere Materialität von Musik sowie ihre Zeitgebundenheit nicht transformierbar sind. Mit den einzelnen Kritikpunkten setzt sich Flechsig in einem Beitrag kritisch auseinander. Aus pädagogischer Sicht eröffnen spartenübergreifende Bezugnahmen Wege, die musikbezogenes Lernen anbahnen bzw. zu einer entsprechenden musikbezogenen Expertise hinführen können (vgl. Flechsig 2011, S. 5–6).

kosmos, Kunst und Leben bis hin zu den vorher erwähnten Lebensweltthemen, die vorneherein alle Sinne umfassen« (Brandstätter 2001, S. 17).

Da es kaum möglich ist, alle Facetten verschiedener Kunstwerke miteinander zu vergleichen, ist es ratsam, sich für einen Vergleichspunkt oder Aspekt zu entscheiden. Diese Entscheidung leitet sodann auch die Auswahl der Kunstwerke, an denen der betreffende Aspekt mithilfe didaktisch inszenierter Verstehensprozesse – beispielsweise der Aufgabe, formale oder stilistische Merkmale eines Werks der bildenden Kunst in einem entsprechend ausgewählten Musikstück wiederzuerkennen – verdeutlicht werden soll. Anknüpfungspunkte für kunstspartenübergreifende Vergleiche im Rahmen musikpädagogischer Vermittlungssituationen bieten z. B.: Form- und Gattungsaspekte; Epochenentsprechungen; synästhetische Künstler, die Musik und bildende Kunst zu ihren Ausdrucksmitteln zählen, wie Kandinsky oder auch Sibelius; musikbezogene Darstellungen in Bildern; oder auch »[a]naloge semantische Ebenen bei räumlicher, ethnologischer und/oder stilistischer Divergenz«, wo sich »in bildungs und rezeptionsästhetischer, existentieller, emotionaler, literarischer, mythisch-archaischer, heroisierend-nationalistischer und weltanschaulicher Hinsicht« Vergleichspunkte finden lassen (Jung-Kaiser 2005, S. 36).¹⁶

Daraus ergeben sich nicht nur, aber auch für die musikvermittelnde Arbeit im Museum diverse Umsetzungsmöglichkeiten. Eine Option ist zum Beispiel, dass vor den Exponaten solo oder in einer Gruppe instrumental oder vokal musiziert wird; hierbei kann entweder frei improvisiert oder der Versuch unternommen werden, Aspekte des Kunstwerks – etwa thematische, farbliche oder formale Merkmale – in Musik zu transformieren. In unserem Fall stellte das Museum zu diesem Zweck sowohl Rhythmus- als auch Melodieinstrumente zur Verfügung, damit die Teilnehmenden ihre Vorstellung vom »Klang eines Bildes« mit dem eines Instrumentes in Übereinstimmung bringen konnten. Alternativ oder ergänzend lassen sich auch Bewegungs- bzw. Tanzelemente integrieren. Weitere Möglichkeiten ergeben sich durch das Einbeziehen nicht-improvisierter Musik, d. h. auskomponierter Musikstücke, die die Teilnehmenden passend zu den Kunstwerken auswählen können. Ein solches Herangehen nutzt die »direkte emotionale Wirkweise der Musik, die visuelle Erfahrungen wie z. B. eben auch abstrakte Kunstwerke emotional aufzuladen vermag« (Brandstätter 2001, S. 10). Auch die Rezeption und Interpretation eines Bildes wird durch Musik beeinflusst, sodass das Hören unterschiedlicher Werke vielfältige ästhetische Erfahrungen und Erkenntnisse erschließen und zu vielfältigen Reflexionen – über Klangfarbe, Stimmung, Atmosphäre, Wahrnehmung etc. – Anlass geben kann.

¹⁶ Als Beispiel nennt Jung-Kaiser hier »Brief- oder Abschiedsszenen Liebender«. Weitere konkrete Beispiele finden sich im folgenden Kapitel im Zusammenhang mit den dort vorgestellten Musikbüchern.

»In jedem Fall ist«, so Brandstätter, »die bewußte Reflexion entscheidend, denn erst sie initiiert die bewußte Ausbildung von Wahrnehmungskategorien, das heißt von differenzierten Anschauungs- und Hörweisen. Ziel ist niemals die Gleichsetzung von Werken der bildenden Kunst mit musikalischen Kompositionen, angestrebt wird kein fertiges Erkenntnisprodukt, sondern im Zentrum steht der Prozeß des Vergleichens. Daraus folgt, daß die Erkenntnis von Unterschieden und nicht Vergleichbarem ebenso wichtig ist wie die Erkenntnis möglicher Gemeinsamkeiten. Beides führt zu einem differenzierteren Verständnis der Künste.« (Brandstätter 2001, S. 17)

Wichtig ist also, neben den vielfältigen Möglichkeiten, die der Vergleich zwischen den Künsten eröffnet, auch die Grenzen dieses Verfahrens aufzuzeigen und den Eigenwert der jeweiligen Kunstwerke zur Geltung zu bringen. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der zeitlichen Dimension von Musikwerken und auf der räumlichen Gebenheit eines Objekts der bildenden Kunst: Musik muss immer wieder neu realisiert bzw. interpretiert werden, während Werke der bildenden Kunst vor allem vergangener Jahrhunderte Unikate sind.¹⁷ Zudem lassen sich Formen und Farben in der Musik nicht verlustfrei mit der jeweiligen Materialqualität anderer Kunstformen gleichsetzen (vgl. ebd., S. 18). Und schließlich werden dem kunstspartenübergreifenden Vergleich auch durch »fachimmanente[.] Deutungs- und Rezeptionsweisen« Grenzen gesetzt, die »die technisch-kompositorische Ikonologie, Topologie und Typologie tradiert und kanonisiert haben« (Jung-Kaiser 2005, S. 35).

Im Folgenden werden drei Musikbücher portraitiert, die zahlreiche Beispiele für den kunstspartenübergreifenden Vergleich zwischen bildender Kunst und Musik bereithalten und von den Studierenden auch als Ideenpool für ihre Vermittlungsvorhaben im Museum genutzt wurden.

3.2 Zum Wechselspiel der Künste in Musikbüchern

Neben vielfältigen Fachzeitschriftenbeiträgen insbesondere aus dem Bereich der Grund- und Förderschulpädagogik sind es vor allem Musikbücher, die das Wechselspiel der Künste umfassend behandeln und damit sowohl Studierenden als auch Schüler*innen vielfältige Anregungen bieten können. Aus der Aufbereitung der Materialien in den einzelnen Kapiteln lassen sich Rückschlüsse auf theoretische Annahmen und musik- bzw. kunstbezogene Zielsetzungen ziehen, die den Buchkonzepten zugrunde liegen. In Titeln, Klappentexten, Einleitungen oder in Begleitheften für

¹⁷ Inzwischen wird diese Einmaligkeit durch Möglichkeiten der Digitalisierung allerdings ein Stück weit aufgebrochen.

Lehrende formulieren die Herausgeber*innen kunstspartenübergreifende Lernziele und positionieren sich im Diskurs über Interdisziplinarität bzw. über das Verhältnis von Musik und bildender Kunst.

Jung-Kaiser 2005 – *Durch Sehen zum Hören*

Anfang der 1990 Jahre erscheint mit *Durch Sehen zum Hören* von Ute Jung-Kaiser ein Musikbuch, das für den Oberstufenunterricht konzipiert wurde (Jung-Kaiser 1993). Hier wird das Verhältnis zwischen Musik und bildender Kunst so definiert, dass der bildenden Kunst eine eher dienende Funktion zukommt: Demnach sollen Kunstwerke dazu beitragen, Verstehensprozesse von Musikwerken anzuregen. Dem liegt die Prämisse zugrunde, dass beide Kunstformen auf die »Begrifflichkeit und Logik der Wortsprache verzichten können« (ebd., S. 9).

»Die ausgewählten, praktisch erprobten Musik- und Bildbeispiele bestätigen die These, daß die bildende Kunst den methodischen Zugang zur Musik erleichtert und daß sie Lösungsangebote zu Fragen der musikalischen Analyse, zur stilkundlichen Betrachtung und zur Gattungsproblematik bereitzustellen vermag. Der hier aufgezeigte Weg zur Musik geht über das rein intellektuelle Erfassen von Musik hinaus. Er bietet vor allem dem musikalischen Erleben, das mit Bildassoziationen und innerem Sehen stets Hand in Hand geht, eine echte Chance.« (Jung-Kaiser 1993, Lehrerband, S. 10)

Die Wechselbeziehung zwischen den Künsten wird aus drei verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Im ersten Hauptteil werden Werke der bildenden Kunst und der Musik über formale Aspekte zueinander in Beziehung gesetzt. Ein besonderer Fokus liegt dabei zunächst auf zentralen Gattungen der Klassik und des Barock. So wird am Beispiel der Fuge eine Herausforderung musikbezogener Bildungsprozesse im Kontext polyphoner Musik aufgegriffen: die Notwendigkeit, zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig bzw. nacheinander zu hören oder hören zu lernen (ebd., S. 12). Formale wie kompositorische Prinzipien lassen sich – so die Annahme – leichter begreifen, wenn sie mithilfe von Kunstwerken zunächst visuell entschlüsselt und dann wieder auf passende Musikbeispiele übertragen werden. Im ersten Kapitel werden *Fuge in Rot* von Paul Klee, Alexej Jawlenskys *Fuge in Blau und Rot* sowie Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Bild *FUGE* zur Orgelfuge von Johann Sebastian Bach in g-Moll (BWV 542) in Beziehung gesetzt. Ein weiteres Kapitel widmet sich dem Verhältnis von »Thema und Variation« (Jung-Kaiser 1993, Schülerband, S. 30–34).

Hier wird Otto Philipp Runge's Zeichnung *Die Lehrstunde der Nachtigall*¹⁸ mit den Variationen aus der *A-Dur-Sonate KV 331* von Wolfgang Amadeus Mozart verglichen, um Variation als »Prinzip« und zugleich als »Form« zu erklären (ebd. S. 30) und so musikalische Gestaltungsprinzipien sichtbar zu machen.

Im zweiten Hauptteil des Buches werden die Epochen von der Romantik bis zur Moderne im Hinblick auf »Stilfragen« thematisiert. Die Überschrift des Kapitels zur Epoche der Romantik macht die Qualität der Wechselbeziehung beider Künste unmittelbar deutlich: »Die neue Seh- und Hörweise der Romantiker – Sehen als ›inneres Hören‹ und Hören als ›inneres Sehen‹«. Neben der Musik (von Robert Schumann) und der Malerei (von Caspar David Friedrich) wird in diesem Kapitel die Literatur (Texte von E. T. A. Hoffmann) als weitere Kunstsparte hinzugezogen, um den charakteristischen »Stil« der Romantik zu erschließen.

Der Lehrerband enthält darüber hinaus noch einen dritten Teil, in dem weiterführende Aspekte eines fächerübergreifenden Ansatzes vorgestellt werden; zu nennen wäre hier etwa die Frage nach der Weltsicht von Künstler- und Musikerpersönlichkeiten (Caspar David Friedrich und Frédéric Chopin) oder nach humanitären Botschaften, die durch Werke der bildenden Kunst und der Musik (Vincent van Gogh und Ludwig van Beethoven) übermittelt werden können (vgl. Jung-Kaiser 1993, Lehrerband, S. 10).

Auch wenn im Vorwort auf die Wechselbeziehung der beiden Kunstsparten verwiesen wird, lässt sich dieses Schulbuch doch insofern eher als Musikbuch definieren, das auf Herausforderungen im Musikunterricht reagiert und didaktische Lösungsmöglichkeiten anbietet. So soll z. B. die eher »trockene« Formanalyse – das »intellektuelle Erfassen« – durch interdisziplinäre Zugangsweisen in ein »musikalisches Erleben« überführt werden (ebd.). Obwohl die bildende Kunst hier also gleichsam in den Dienst der Musik gestellt wird, betont Jung-Kaiser die Eigenständigkeit der Künste, weil eine »übergreifende« Transformation ihrer Meinung nach die Gefahr birgt, dass Werke auf Kosten ihrer »ästhetischen und semantischen Qualität« in ein »artfremdes Medium« übertragen werden. Dennoch können durch interdisziplinäre Zugänge wichtige Impulse gesetzt werden, um Musik »neu und anders, auch mehrdimensional zu hören und zu erleben« (Jung-Kaiser 2005, S. 35).

Schillmöller 2016 – *Musikkunst*

Musikkunst lautet der Titel eines im Jahr 2016 erschienenen Schulbuchs für weiterführende Schulen ohne expliziten Schulstufenbezug, das die Wechselbeziehung

¹⁸ URL: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/philipp-otto-runge/die-lehrstunde-der-nachtigall-0> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

zwischen bildender Kunst und Musik¹⁹ umfassend aufbereitet und Lernenden vielfältige Möglichkeiten bietet, selbst künstlerisch gestaltend auf Musik- und Kunstwerke zu reagieren. Da die Aufgabenstellungen auf ein vorwiegend musikbezogenes Lernen abzielen, lässt sich auch *Musikkunst* eher als Musikbuch definieren. Anders als in *Durch Sehen zum Hören* sollen die präsentierten Inhalte nicht in erster Linie ein analytisch-reflexives Herangehen an die Kunstwerke anstoßen; vielmehr werden durch abwechslungsreiche Aufgabenformate vielfältige Umgangsweisen und ästhetische Prozesse und damit im Letzten ein Kulturverständnis angestrebt, das durch die Verbindung der Künste neue Erkenntnisse generiert.

Die »Unterrichtsimpulse« bzw. Aufgabenstellungen in den jeweiligen Kapiteln zielen z. B. darauf ab, dass Kinder komponieren, singen, zu Musik malen, Musik in Szenen umsetzen, Kunst- bzw. Musikwerke beschreiben und interpretieren, nach Parallelen im Hinblick auf Form, Farben, Charakter, Kontraste suchen etc. Aufgaben, die das Wechselspiel der Künste ins Zentrum stellen, sind durch das Stichwort »Musikkunst« gekennzeichnet. Schon die Gliederung zeigt, dass der Fokus insgesamt auf Umgangsweisen mit Musik liegt. So trägt das zweite und umfangreichste Kapitel, das sich an ein Einführungskapitel über die Beziehung zwischen den beiden Künsten anschließt, den Titel *Die Welt der Musik im Spiegel der bildenden Kunst*, während der dritte Teil des Schulbuches Anregungen für zwei umfassende Projektvorhaben bietet, die mit »Menschen in Bewegung« und »Der Mensch und seine Umwelt« überschrieben sind (Schillmöller 2016, S. 3–4).

Das Wechselspiel der Künste soll auch auf unterrichtsorganisatorischer Ebene, also im besten Fall so umgesetzt werden, dass Musiklehrende und Kunstlehrende gemeinsam unterrichten, um ihre fachlichen Perspektiven und Expertisen in das Unterrichtsgeschehen einfließen zu lassen:

»Anstelle zweier voneinander getrennter Wissensstränge – Musik und Kunst – wird eine vernetzte Kulturkompetenz angestrebt, die die Schüler zu einem ganzheitlichen Erleben unserer Kultur vorbereiten soll. Musik wird durch bildende Kunst neu erschlossen und umgekehrt. Die Zugänge zu den Werken sind zum einen auf der kognitiven Ebene angesiedelt, indem die Schüler zum Sprechen, Denken und Schreiben über Musik und Kunst herausgefordert werden. Zum anderen betreffen sie die produktive Ebene, indem die Schüler die Konfrontation von Musik- und Kunstwerken erfahren und daraus selbst

¹⁹ Das Schulbuch wurde im Jahr 2018 durch das Georg Eckert Institut – Leibniz-Institut für internationale Schulbuchforschung mit dem zweiten Platz in der Kategorie Gesellschaft ausgezeichnet. URL: <https://www.gei.de/wissenstransfer/preise/schulbuch-des-jahres/preistraegerinnen/2018> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

schöpferisch tätig werden. Dazu bietet das Konzept zahlreiche Impulse, die Transformationsprozesse in Gang bringen, die sorgfältig geplant, durchgeführt und reflektiert werden. In den Zwischenräumen der Künste entstehen Energie und Neuschöpfungen. Oft sind dies offene Hybridformen wie Installation, Montage, Collage, Gesamtkunstwerk oder Performance.« (Schillmöller 2016 Lehrerband, S. 6)

Fromme et al. 1999–2002 – MUK 1–4

Das dritte Musik- bzw. Schulbuch, das hier noch vorgestellt werden soll, wurde für Grundschulen konzipiert und in den Jahren 1999–2002 herausgebracht: *MUK – unser Musikspielbuch: fächerverbindend für Musik und Kunst*. Für die ersten vier Schuljahre gibt es je einen eigenen Band, der neben Materialien und Aufgaben zu bildender Kunst und Musik auch die Bereiche Bewegung/Tanz sowie Sprache integriert. Schon der Untertitel *fächerverbindend für Musik und Kunst, Bewegung und Sprache mit integriertem Anteil* deutet an, dass die vierbändige Schulbuch-Reihe den Bereich Transformation umfassender aufgreift als die beiden zunächst vorgestellten Musikbücher, und tatsächlich bezieht sich ein wesentlicher Teil der aufbereiteten Materialien auch auf Bewegung und Sprache.

Inhaltlich setzt das Buch – wenngleich Singen, Musizieren und Malen überwiegen – stärker auf das Wechselspiel der vier Kunstformen, deren jede je nach Thema ergänzend zu der oder den jeweils anderen hinzugezogen werden kann, um die Unterrichtsziele zu erreichen. Vielfältige Materialien regen dazu an, die Künste auf unterschiedlichste Weise zueinander in Beziehung zu setzen.

Auch in diesem Musikbuch werden mit den angebahnten Vergleichsprozessen verschiedene Zielsetzungen verknüpft. So bietet z.B. das Kapitel »Spiegelungen« Aufgaben, deren Lösung Kenntnisse über formale Gestaltungsprinzipien bzw. den Erwerb dieser Kenntnisse erfordert (Fromme et al. 2002, S. 46–49). Zu sehen sind Bilder von einem Boot bzw. von Bäumen, die sich auf einer Wasseroberfläche spiegeln. Weiter unten auf der gleichen Seite sind zwei Lieder bzw. Notenzeilen abgedruckt, deren Melodieverläufe jeweils gelb markiert sind. Die dazugehörige Aufgabe lautet:

»Die Töne der beiden Lieder bewegen sich spiegelgleich zu einer Achse. Findet die Achse. Ihr könnt die Lieder singen und auf Instrumenten spielen: Sie passen auch als 1. und 2. Stimme zueinander« (ebd. S. 44).

Als interdisziplinäre Ergänzungen werden auf der ersten Doppelseite weitere Anregungen angeboten, wie das Thema »Spiegelungen« mit Mitteln der bildenden Kunst

gestaltet werden kann.²⁰ Komplettiert wird die Vierergruppe der Zugangsweisen durch den Vorschlag einer Partnerübung, bei der die Teilnehmenden die Bewegungen des oder der jeweils anderen spiegeln sollen.

Nach diesen knappen Hinweisen zu einigen theoretischen Aspekten des Wechselspiels der Künste und zu den verfügbaren Materialien sollen nun ausgewählte Ansätze für eine *Musikvermittlung im Museum* vorgestellt werden, die von Teilnehmenden des gleichnamigen Seminars erarbeitet wurden.

4. Musikvermittlung im Museum, Teil II: Einblick in ausgewählte Konzepte der Studierenden

Die Konzepte der Studierenden wurden im Lauf des Semesters in einem fluiden Prozess immer wieder diskutiert und reflektiert. Entstanden sind vielfältige Ansätze für eine Vermittlung, die Kunst und Musik zueinander in Beziehung setzt und sich an unterschiedliche Altersstufen richtet. Die Beiträge widmen sich unterschiedlichen künstlerischen und pädagogischen Aspekten der Bereiche ›Musik erfinden‹, ›Tanz und szenisches Spiel‹, ›Gemälde künstlerisch interpretieren und verklanglichen‹, ›über Kunst sprechen‹, ›Musik zu Bildern hören‹, kurzum: Sie möchten Brücken schlagen zwischen Menschen, Musik und Kunst. Wegen der noch immer bestehenden Einschränkungen durch die Corona-Schutz-Verordnung war es leider nicht möglich, die Konzepte der Studierenden am Ende des Seminars im Museum zu erproben. Sie wurden aber in einer Online-Publikation veröffentlicht.²¹ Im Folgenden werden einige der Konzepte kurz vorgestellt.

Das Konzept *Eine Aufforderung zum Tanz – vom Bild zur Musik* von Thomas Hessling greift anhand von Kandinskys Farbenlehre das Phänomen synästhetischer Zugänge auf und kombiniert es mit Bewegung/Tanz. Die Mitwirkenden werden aufgeteilt und musizieren bzw. tanzen zu drei ausgewählten Kunstwerken, zwei Gemälden und einer Skulptur. Das weitere Vorgehen kann je nach Zielsetzung des

²⁰ Ein Blatt Papier wird in der Mitte horizontal gefaltet. Die untere Hälfte stellt das Wasser dar und wird mit blauem Transparentpapier beklebt oder mit Wasserfarbe koloriert. Anschließend werden auf der oberen Blathälfte Landschaften gestaltet, die sich dann wiederum auf dem Wasser spiegeln sollen.

²¹ URL: <https://www.artasyl.de/present-magazin/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023], S. 244–253. Aus Kapazitätsgründen konnten nicht alle Projektideen der Studierenden im Present-Magazin veröffentlicht werden. Sie sind aber unter der Rubrik ›Kiosk‹ abrufbar, die – anders als das Magazin selbst – nicht abgeschlossen wurde, sondern stetig durch neue Beiträge erweitert wird: URL: <https://www.artasyl.de/kiosk/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

Vermittlungsvorhabens mehr oder weniger eng angeleitet werden. Entweder wird den Musizierenden die Farbenlehre als Handout zur Verfügung gestellt, damit sie auf dieser Grundlage Musik komponieren, oder sie gestalten mit dem vorhandenen Instrumentarium Musik zu dem Bild, ohne sich unbedingt dabei von Kandinskys Vorstellungen über das Zusammenwirken von Farbe und Klang beeinflussen zu lassen. Gleiches gilt für die Tanzgruppe, die einen Paartanz entweder unter Anleitung lernt oder selbst gestaltet.

Der von Sophie Haumann und Philipp Lusensky erarbeitete Ansatz *Muzzle* greift die Idee des Ratespiels *Dixit* aus dem Asmodée Verlag auf. Im Vorfeld einigen sich die Teilnehmenden auf fünf Kunstwerke aus der Sammlung des Museums, die Gegenstand des Spiels sein sollen. Anschließend wird eine Rate- und eine Musiziergruppe gebildet. Die Musiziergruppe wählt unter den fünf Kunstwerken eines aus, das sie musikalisch umsetzen möchte. Die Rategruppe besichtigt in der Zwischenzeit die Sammlung des Museums; dabei sind auch begleitende Aufgabenstellungen möglich. Nach 20 bis 30 Minuten kehren die Mitglieder der Rategruppe in den Musizerraum zurück, hören die musikalische Darbietung und entscheiden sich, welches der fünf Kunstwerke ihrer Meinung nach dazu passt. Sie begründen ihre Entscheidung und verweisen dabei auf die von ihnen nachvollzogenen Parallelen zwischen Kunstwerk und musikalischer Darbietung, Stil, Farbe, Form etc. Im Anschluss tauschen die Gruppen ihre Rollen. Es können beliebig viele Runden gespielt und ggf. auch Regeln ausgehandelt werden, die eine Punktevergabe für interessante Gestaltungsideen und treffende Begründungen vorsieht.

Dorothee Pahnke hat ihr Vermittlungskonzept auf der Grundlage des Gemäldes *Die trauernden Juden im Exil* von Eduard Bendemann entwickelt. Das Gemälde bezieht sich auf den Psalmvers »An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten« (Ps 137,1). Der Vers ist in das Gemälde integriert bzw. umrahmt die bildliche Darstellung. Pahnke schlägt vor, sich im Vorfeld des Museumsbesuchs zunächst mit dem biblischen Text auseinanderzusetzen. Hierbei sind verschiedene Anknüpfungspunkte denkbar: das beschriebene Ereignis, die Herkunft des Textes, der historische bzw. religiöse Kontext, aber auch aktuelle Themen wie Antisemitismus oder Vertreibung. In einem nächsten Schritt könnten sich Museumsbesucher*innen zunächst mit musikalischen Bearbeitungen des Psalms auseinandersetzen: *Al Naharot Bavel* von Salomone Rossi (1622/23), *An den Wassern zu Babel* von Heinrich Schütz (1619), *On the Willows* aus dem Musical-Film *Godspell* (1971), *Der 137. Psalm* von Franz Liszt (1859, rev. 1862) etc. Der anschließende Museumsbesuch gibt den Teilnehmenden Gelegenheit, sich vor dem Gemälde in Kleingruppen mit kunstbezogenen Fragen auseinanderzusetzen: den dargestellten Inhalten, der Bildkomposition, der Farbgebung, dem Verhältnis von Bildhintergrund und Darstellung der Personengruppe, der Rezeptionsgeschichte des Kunstwerks etc.

Abschließend können alle drei Ebenen – Text, Musik und Kunst – zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Antje Höster-Nowakowskis Konzept richtet sich an Kinder im Alter von fünf bis neun Jahren und legt den Schwerpunkt auf das Musizieren zum Bild. Es trägt den Titel *Brückenklangprojekt* und verweist damit einerseits auf Edvard Munchs Gemälde *Vier Mädchen auf der Brücke* (1905)²² und andererseits auf die Verbindung bzw. Transformation von bildender Kunst zu Musik. Zu Beginn des Projektes beschreiben die Kinder das Bild im Plenum – Informationen zum Maler bzw. seinem Bild können durch die Projektleitung ergänzt werden –, bevor durch die Projektleitung erste musikbezogene Warm-Ups initiiert und die vorhandenen Musikinstrumente ausprobiert bzw. eingeführt werden. Anschließend wird das Bild in Kleingruppen in Musik transformiert.

Im Rahmen des Seminars sind etliche weitere Konzepte entstanden. So hat – um noch zwei Beispiele aus dem Bereich digitale Medien zu nennen – Valentina Rauch Ideen zur Musikproduktion mit Musik-Apps auf Tablets entwickelt, während das Music-Buttons-Konzept von Sven Görres und Paul Schultheiss die emotionale Verbindung von Musik und Bildern aufgreift und den Besucher*innen einzelner Sammlungen des Museums über eine App Zugriff auf eine Auswahl von Musikstücken bietet, die ihrer Meinung nach am besten zu dem jeweiligen Raum und darin befindlichen Kunstwerken passt. Ein schöner Schlusspunkt war die Veröffentlichung ausgewählter Vorhaben im Online-Magazin *Present*, auf die einige Studierende im Rahmen ihrer Bewerbung auf Stellenausschreibungen im Bereich Musikvermittlung bereits verweisen konnten.

Schluss

Seit die erste Kohorte den Studiengang *Musikvermittlung* erfolgreich beendet hat, sind sechs Jahre vergangen. Inzwischen sind sowohl Absolvent*innen als auch aktiv Studierende selbständig und erfolgreich im Bereich Musikvermittlung tätig. Das beweist nicht zuletzt der Verein Netzwerk Musikvermittlung e. V., der »von Studierenden des Master-Studiengangs Musikvermittlung (Universität zu Köln), an Musikvermittlung interessierten Kölner KünstlerInnen, MusikpädagogInnen sowie weiteren Interessenten gegründet [wurde], um im Großraum Köln qualitativ hoch-

²² URL: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/19-jahrhundert/meisterwerke/edvard-munch-vier-maedchen-auf-der-bruecke-1905/das-meisterwerk/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

wertige, musikpädagogische Projekte für Kinder und Erwachsene in unterschiedlichen Formaten (Workshops/Projektwochen/Konzerte ...) durchzuführen.«²³

Im Rahmen von Kooperationen wie den in diesem Beitrag vorgestellten wird versucht, musikbezogene ästhetische Erfahrungsräume aufzuschließen und gleichzeitig musikpädagogisch-theoretische Kenntnisse zu erwerben sowie Einblicke in spezifische Berufsfelder zu vermitteln. Musikvermittlung ist (auch) ein Zukunftsprojekt: Die Weiterentwicklung des Studiengangs wird im Spannungsfeld hochschulpolitischer Entscheidungen, gesellschaftlicher Veränderungen und kultureller Bildungsbegriffe verhandelt werden, wobei diese sich stetig wandelnden Gegebenheiten auch in der akademischen Ausbildung von und Reflexion mit Studierenden thematisiert werden sollten.

²³ URL: <https://netzwerkmusikvermittlung.wordpress.com/mitglied/> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].

Literatur

- Brandstätter, Ursula: Musik im Dialog mit bildender Kunst. Praxis und Theorie eines kunstspartenübergreifenden didaktischen Ansatzes, in: Diskussion Musikpädagogik 10 2001, S. 6–18.
- Brandstätter, Ursula: Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung (Forum Musikpädagogik Bd. 60), Augsburg 2004.
- Brandstätter, Ursula: Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation, Köln/Wien 2013.
- Ditzig-Engelhardt, Ursula: Durch Bilder Musik verstehen (Theorie und Praxis der Musikvermittlung Bd. 4), Münster 2004.
- Eichhorn, Andreas: Musik als bildende Kunst. Paul Bekkers Berliner Vortrag *Wesensformen der Musik* (1925), in: Grosch, Nils (Hg.): Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 10), Münster 2018, S. 131–139.
- Flehsig, Hartmut: Musik verkörpert sich in Bildern – Bilder werden zur leibhaftigen Musik, in: Diskussion Musikpädagogik 10 2001, S. 19–28.
- Fromme, Ellen; Hoffmann, Sonja; Müller, Klaus; Reinhardt, Friedrich: Unser Musikspielbuch MUK 1: Fächerverbindend für Musik und Kunst, Bewegung und Sprache mit integriertem Anteil, Leipzig 1999.
- Fromme, Ellen; Hoffmann, Sonja; Müller, Klaus; Reinhardt, Friedrich: Unser Musikspielbuch MUK 4: Fächerverbindend für Musik und Kunst, Bewegung und Sprache mit integriertem Anteil, Leipzig 2002.
- Jung-Kaiser, Ute: Durch Sehen zum Hören: Lehrerband (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München Bd. 11), Regensburg 1993.
- Jung-Kaiser, Ute: Durch Sehen zum Hören: Schülerband (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München Bd. 11), Regensburg 1993.
- Jung-Kaiser, Ute: Bildende Kunst und Musik. In: Helms, Siegmund; Schneider, Reinhard; Weber, Rudolf (Hg.): Lexikon der Musikpädagogik, Kassel 2005, S. 35–37.
- Krämer, Oliver: Strukturbilder, Sinnbilder, Weltbilder. Visualisierung als Hilfe beim Erleben und Verstehen von Musik (Berliner Schriften Bd. 90), Augsburg 2011. (Zugl.: Berlin, Univ. der Künste, Diss., 2007).
- Krämer, Oliver: Musik und andere künstlerische Ausdrucksformen, in: Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Niessen, Anne; Platz, Friedrich; Stöger Christine (Hg.): Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse, Stuttgart 2018, S. 341–348.
- Parmentier, Michael: Der Bildungswert der Dinge oder: Die Chancen des Museums, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 4 2001, Nr. 1, S. 39–50.
- Piontek, Anja: Partizipation und Museum: Spannend und spannungsreich zugleich. 2018. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-museum-spannend-spannungsreich-zugleich> [Datum des Zugriffs: 04.04.2023].
- Rogg, Stefanie: Aufgabenstellung – Zentrum der didaktischen Funktionen des Musikbuchs: historische und systematische Aspekte, München 2017. (Zugl.: Köln, Universität zu Köln, Diss., 2017).

- Schillmöller, Mathias: MusiKKunst. Kultur verstehen im Wechselspiel der Künste: Schülerband, Innsbruck 2016.
- Schillmöller, Mathias: MusiKKunst. Kultur verstehen im Wechselspiel der Künste: Lehrerband, Innsbruck 2017.
- Steincke, Dietrich: Bildgestaltendes Verstehen von Musik: Entwurf eines Modells einer nonverbal-verbalen Zugangsweise zur Musik als Beitrag zur didaktischen Interpretation, Würzburg 2007. (Zugl.: Hannover, Hochsch. für Musik und Theater, Diss., 2006).
- Voit, Johannes: Die rätselhaften Landschaften des Monsieur Tanguy. Ein Kompositionsprojekt zu Bildern des französischen Surrealismus. In: Dartsch, Michael; Rolle, Christian; Schlothfeld, Matthias; Vandr , Phillip; Weber, Julia (Hg.): Handreichungen zu Kompositionsp dagogik. 2018. URL: <https://www.kompaed.de/artikel/praxisbeispiele/johannes-voit-die-raetselhaften-landschaften-des-monsieur-tanguy/> [Datum des Zugriffs: 04.04.23].

Musikalität in der Diskussion

Was Musik ist, wird seit Jahrtausenden erörtert, bleibt jedoch bis auf weiteres eine offene Frage, denn mit einem monistischen Zugriff lässt sich die Vielfalt musikalischer Aktivitäten nicht zufriedenstellend fixieren. Es ist zu vermuten, dass die Klärung des abgeleiteten Begriffs ›Musikalität‹, die ohne Bezug auf die Faktizität von Musik bodenlos wäre, dieser Problemlage auch nicht entkommt, weil die kulturelle Pluralität von Musik(en) in Geschichte und Gegenwart von unübersehbar vielen unterschiedlichen Menschen erzeugt und genutzt wird. Allerdings gehören alle Menschen ein und derselben Spezies an, so dass zumindest vor diesem Hintergrund zu fragen ist, was es mit diesen eigenartigen Praxen auf sich hat.

Der Fokus auf den musizierenden Menschen ist keineswegs neu, schon Boethius hat im 6. Jahrhundert die vokale und instrumentale Musik als menschengemachte ›musica instrumentalis‹ rubriziert. Unter veränderten kulturellen Rahmenbedingungen wird dann am Ende des 19. Jahrhunderts dem Menschen grundsätzlich eine Eigenschaft zugeschrieben, die als Musikalität bezeichnet wird. Es ist zugleich der Beginn einer spezifischen Forschung, die inzwischen methodisch reflektiert im internationalen Austausch betrieben wird und auch musikpädagogisch relevante Fragestellungen bearbeitet und Förderkonzepte entwickelt, deren intentionale Spannbreite von fachlicher Unterrichtung im Rahmen spezieller und allgemeiner Bildungsinstitutionen bis zu Projekten mit betont sozialen Absichten in der Community Music reicht.

Schon im frühen 20. Jahrhundert, im Jahre 1928, ist in der Zeitschrift für Musikwissenschaft ein Beitrag mit dem Titel *Zum Begriff der Musikalität* von Siegfried Nadel erschienen, der eine aufklärerische Sicht auf musikkulturelle Verhältnisse und auf konstitutive Bedingungen musikalischen bzw. musikbezogenen Verhaltens fordert und den Rahmen der Musikalitätsforschung weit spannt.¹ Seiner Beobachtung

¹ »Stets stand das Problem der Musikalität, die Frage nach dem Wesen und der Konstitution der musikalischen Begabung im Mittelpunkt des Interesses, nach fast allen Seiten der verwandten Gebiete hin – Musik, Musikgeschichte, Psychologie, Pädagogik – von gleicher wesentlicher Bedeutung. Trotzdem aber scheint das Problem von der befriedigenden endgültigen Lösung noch weit entfernt. Wir sagen: trotzdem, es hieße besser: vielleicht gerade deshalb. Denn eine der wesentlichsten Schwierigkeiten, die sich für das Problem der Musikalität ergeben, liegt in der Vielseitigkeit seiner Beziehungen in der Notwendigkeit der Vieltätigkeit der Ergebnisse für die praktische Musik und ihre Theorie, für

nach ist jeder Mensch musikalisch, Musikalität ist dementsprechend eine Naturgegebenheit, verankert in einer spezifischen Erlebnisfähigkeit, die in einer »Resonanztheorie des Musikalischen« (Nadel 1928, S. 41) präzisiert werden könne. Musikalität »im Sinne der musikalischen Bildung und des musikalischen Könnens zu erweitern, sei Aufgabe der Erziehung.« (Nadel 1928, S. 42) Nadel verbindet in seinen Überlegungen ein schon damals seit langem diskutiertes naturphilosophisches Modell, die Resonanztheorie, mit einer spezifischen Praxis und einer geistig-kulturellen Sphäre (Erziehung, Bildung). Zu einer Forschung, die dieser Komplexität entsprechen würde, kommt es zunächst nicht, so dass Helga de la Motte-Haber im Jahre 1978 lapidar feststellt: »Wir wissen über Musikalität sehr wenig.« (Motte-Haber 1978, S. 174) Sie empfiehlt deshalb vor allem der Musikpädagogik einen kritischen Umgang mit der Thematik, um eine unangemessene Dichotomisierung (musikalisch – unmusikalisch) zu vermeiden. Klaus Ernst Behne argumentiert ähnlich:

»Eine Gewichtung (musikbezogener Verhaltensweisen, R. S.) nach ihrer Bedeutung für unsere Vorstellung von Musikalität wäre problematisch, da unser zeitbedingtes Kulturverständnis, ja sogar unser politischer Standort hierbei eine nicht unwesentliche Rolle spielen.« (Behne 1974, S. 80).

Diese Bedenken haben vermutlich den Trend verstärkt, Musikalitätsforschung in den nachfolgenden Jahrzehnten verstärkt als empirische Begabungsforschung zu betreiben, d.h. Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kompetenzen sowie Entwicklungsprozesse zu definieren und zu skalieren.² Heiner Gembris hat 1998 die thematischen Schwerpunkte, die methodischen Ausrichtungen und Ergebnisse der einschlägigen Forschungen des 20. Jahrhunderts zusammengefasst und bewertet.³ Der Titel des Buches *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung* zeigt es nicht an, aber Gembris diskutiert auch ausführlich den Musikalitätsbegriff und plädiert für eine Erweiterung und Intensivierung dieser Begriffsarbeit:

die Pädagogik und ihre Statistik, für die Psychologie und die Ästhetik.« (Nadel 1928, S. 23) In der einschlägigen Literatur wird dieser Beitrag selten erwähnt. Nadels ethnologische und religionsphilosophische Veröffentlichungen sind hingegen intensiv rezipiert worden.

² 1992 gründet Hans Günther Bastian an der Universität Paderborn das »Institut für Begabungsforschung und Begabtenförderung« (IBFF), von 2001 bis 2022 wird es von Heiner Gembris geleitet, seit 2003 firmiert es als »Institut für Begabungsforschung in der Musik« (IBFM).

³ Gembris 2013.

»Wirklich befriedigend ist letztlich keine der Musikalitätsdefinitionen. (...) Ein künftiges Ziel theoretischer Arbeit an Musikalitätsbegriffen sollte unter anderem darin bestehen, die historisch-kulturelle Relativität, den Bezug auf unterschiedliche Vorstellungen von Musik sowie den Aspekt der subjektiven Sinnhaftigkeit von Musikalität mehr herauszuarbeiten.« (Gembris 2013, S. 86)

In zahlreichen Studien, die seither mit diesen Ambitionen durchgeführt und veröffentlicht wurden, sind musikalische und musikbezogene Aktivitäten in unterschiedlichen kulturellen Kontexten über die gesamte menschliche Lebensspanne und in ihrer situativen Spezifik in den Blick genommen worden. Es ist jedoch fraglich, ob im Rahmen empirischer Forschungen die Frage nach der Musikalität des Menschen überhaupt angemessen gestellt, geschweige denn beantwortet werden kann. Das gilt auch für die beiden weitgehend ausbuchstabierten konkurrierenden Modelle, das Generalfaktormodell (g-Faktor) und das multifaktorielle Modell. Weder die Aufsummierung von mehreren Faktoren noch die Postulierung einer spezifischen Intelligenz hat sich als Lösung oder Lösungsweg in den einschlägigen Disziplinen durchgesetzt, dennoch sind empirische psychologische und neurowissenschaftliche Forschungen unentbehrlich, um die Komplexität dessen, was wir als Musikalität bezeichnen, zu erfassen und zu verstehen.⁴

Einen breiten Raum in der Musikalitätsforschung nimmt die Testung musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten ein, deren Ergebnisse aber aufgrund unterschiedlicher Gewichtung und Bewertung der Komponenten und unterschiedlicher kultureller Gegebenheiten in der Regel nicht allgemeingültig sind. Jan Hemming ist sogar der Meinung, dass akzeptable Musikalitätstests »bislang überhaupt nicht existieren« (Hemming 2014, S. 132) und hofft deshalb auf bessere in der Zukunft. Ein Angebot immerhin wird in der einschlägigen Forschungsliteratur schon vorgestellt: »Mithilfe des Konzepts *Musikalischer Erfahrungheit* (das sich von dem vorbelasteten Begriff »Musikalität« abhebt) und einem für den deutschsprachigen Raum neuartigen Fragebogen, dem »Goldsmiths Musical Sophistication Index«, ist ein Ziel der vorliegenden Studie, die Vielfalt musikalischer Fähigkeiten aufzuzeigen und messbar zu machen.« (Schaal; Bauler; Müllensiefen 2014, S. 424)⁵ Das Ziel, Fähigkeiten aufzuzeigen und zu messen, wird man vermutlich auf diesem Wege erreichen können, Erfahrung

⁴ Vgl. Pausch; Müllensiefen; Kopiez 2022; Altenmüller 2018; Kowal-Summek 2018.

⁵ Der Test setzt sich aus drei Komponenten zusammen: »In dieser theoriegeleiteten Definition ist »Musikalische Erfahrungheit« generell gekennzeichnet durch a) eine häufige Ausübung musikalischer Fähigkeiten, b) Leichtigkeit und Präzision von musikalischen Verhaltensweisen und c) ein großes und stark variiertes Repertoire von musikalischen Verhaltensweisen.« (Schaal; Bauer; Müllensiefen 2014, S. 426)

und/oder Erfahrungheit sind jedoch keine überzeugenden Alternativen, sondern eher Aspekte eines offenen Musikalitätsbegriffs.

Die weltweite Verbreitung von Musik und die historische Tiefe musikalischer Aktivitäten hat viele Forscher und Forscherinnen angeregt, nach dem evolutionären Nutzen dieses menschlichen Monopols zu fragen. Die Antworten bewegen sich zwischen spekulativer Deutung und wissenschaftlich ausgearbeiteten Entwicklungs- und Strukturmodellen.⁶ In seinem Buch mit dem einladenden Titel *Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*⁷ verknüpft Altenmüller neurologische Befunde mit evolutionsspezifischen Vermutungen und Beschreibungen musikalischen Verhaltens, wobei die Idee der emotionalen Kommunikation Ausgangs- und Zielpunkt dieser Modellierung von Musik und Musikalität bildet:

»Die Frage nach dem **Woher** der Musik ist für mich recht klar zu beantworten. Musik ist Teil eines uralten emotionalen Kommunikationssystems, das wir in Ansätzen mit vielen Säugetieren teilen. Grunzen, Stöhnen, Ächzen, Knurren, Wimmern sind musikalische Lautäußerungen, die Tonhöhenvariationen und Zeitstrukturen enthalten. Sie sind universell und werden nicht nur innerhalb unserer Art, *Homo sapiens sapiens*, benutzt und verstanden, sondern auch art-übergreifend.« (Altenmüller 2018, S. 460)

Die These, dass im Laufe der Evolution Spezifika von (menschlicher) Musik wie Ton- und Zeitgestaltung aus einem primären Repertoire tierischer vormusikalischer Äußerungen abgeleitet oder destilliert wurden, ist nicht unbedingt plausibel. Was könnte die frühen Menschen zu dieser spezifischen Veredelung z. B. des Grunzens

⁶ »Da Musik in allen Kulturen der Welt vorkommt, stellt sich auch die Frage, warum wir eigentlich musikalisch sind und welchen evolutionären Nutzen Musikalität besitzt. Die Ansicht, dass Musikalität die wichtigste Eigenschaft zum Überleben sei, ist ebenso falsch wie die umgekehrte Überzeugung, dass Musik keinerlei evolutionären Nutzen habe.« (Gembris 2013, S. 95)

»Zusammenfassend lässt sich festhalten: Eine pauschale Antwort auf die Frage nach dem biologischen »Nutzen« menschlicher Musik, also nach einem Überlebens- bzw. Fortpflanzungsvorteil, der die Musikalität des Menschen in seiner Vorgeschichte begünstigt haben könnte, ist nach heutigem Stand der Forschung nicht möglich. Angeborene Spezialisierungen des Gehirns für Musik und Universalien musikalischer Funktionen sprechen für eine evolutionäre Anpassung und gegen eine Entwicklung der Musikalität als Nebeneffekt anderer Adaptationen. Jedoch ist jede monokausale Erklärung des gesamten Komplexes »Musik« durch einen einzelnen Selektionsdruck problematisch.« (Lehmann; Kopiez 2018, S. 51)

⁷ Altenmüller 2018.

zu abstrakteren tonalen Verlautbarungen veranlasst haben? Wenn es Bewertungen, vielleicht ästhetische oder pragmatische Präferenzen waren, dann dominierte schon nicht mehr eine genetische Gegebenheit das Geschehen, dann war schon ein kultureller Aspekt im Spiel.⁸ Auch gemeinsamer Bewegung in einem von Musik induzierten oder begleiteten Tanz wird ein evolutionärer Nutzen zugeschrieben:

»Eine verlässliche Gruppenbindung, die durch gemeinsame Tänze gefestigt wurde, war wahrscheinlich mindestens so wichtig wie der Werkzeuggebrauch. Aus dieser Sicht hatte Musik also eine zentrale Bedeutung für das Überleben von Homo sapiens.« (Altenmüller 2018, S. 66)

Zu ergänzen ist, dass die Synchronisierung von Menschenmassen nicht nur zum Überleben beigetragen, sondern leider auch gegenteilige Wirkungen befördert hat.

Im Zusammenhang mit evolutionstheoretischen Erörterungen wird auch die Frage nach einer genetischen Basis der Musikalität der Spezies Mensch virulent. In einfacher Sprache lautet die Antwort: Musikalität ist angeboren. Um plausibel zu machen, dass Musik genetisch »verankert« ist, wird u. a. auf die seltenen Fälle von Amusie hingewiesen, die tatsächlich auf genetisch bedingte Wahrnehmungsstörungen zurückgeführt werden können.⁹ Mit dieser Argumentation lässt sich vor allem nachweisen, dass es auch bestimmter physiologischer, neuronaler und eben auch genetischer Voraussetzungen bedarf, um musikspezifisch agieren zu können. Musikalität ist aber offenbar nicht so angeboren wie etwa ein Körperteil oder ein existentieller Schrei. Das Verhältnis eines jeden Menschen zur »Musik« ist oder kann zumindest sehr individuell sein und sich in einer Spanne von intensiver bis zu beiläufiger, gelegentlicher Nutzung bewegen. Um diesem Umstand gerecht zu werden, aber auch um eine allgemeine, speziestypische Bestimmung von Musikalität zu entwickeln, bedarf es nicht nur der weiteren Ausarbeitung der schon entwickelten Konstrukte und Modellierungen, sondern auch einiger Überlegungen, die den theoretischen Rahmen erweitern. Die Schlusspassagen in Altenmüllers Buch kann man als einen Anstoß dazu aufgreifen:

»Die Musik wurde also irgendwann »erfunden«. Man könnte einwenden, dass die Fähigkeit, Musik zu lieben und zu produzieren, zu unserer genetischen Ausstattung gehört, dass wir für Musikwahrnehmung spezialisierte Hirnregionen

⁸ Nachdenklich stimmt, dass – erst – im 20. Jahrhundert stimmliche Äußerungen wie Wimmern, Stöhnen etc. in die Kunstmusik integriert und ästhetisch akzeptiert wurden. Ein frühes Beispiel (1965-66) ist die Sequenza III von Luciano Berio.

⁹ Altenmüller 2018, S. 50, 470, 483; Schuppert 2008.

haben, dass es als angeborene Teilleistungsstörung die ererbte, kongenitale Amusie gibt und so weiter – kurz, dass unsere Musikliebe angeboren sein muss und folglich keine Erfindung sein kann. Aber diese Argumente schließen sich nicht gegenseitig aus. Wir können die Erfindung der Musik mit der Erfindung der Beherrschung des Feuers vergleichen. Vermutlich vor etwa 120000 Jahren gelang es den Menschen, das Feuer zu bändigen.« (Altenmüller 2018, S. 461)

Sowohl für Eckard Altenmüller als auch für Helmuth Plessner zeigt sich Musikalität in einem beherrschenden Umgang mit klanglichen Phänomenen. Plessner hat in seiner philosophischen Musikanthropologie Musikalität in einer knappen Formulierung so auf den Punkt gebracht:

»Musikalität ist nichts anderes als das Vermögen, Herr seines eigenen Mitgenommenseins durch Töne zu sein.« (Plessner 1982b, S. 198)

Der Ausgangspunkt der philosophischen Anthropologie Plessners ist der Mensch als Lebewesen. Plessner sucht nicht nach dem Ursprung des Menschen, er argumentiert also nicht evolutionistisch, sondern will die

»Mehrdimensionalität des menschlichen Phänomens einheitlich (...) sehen, ohne sie zugunsten monistischer oder dualistischer Alternativen zu vereinheitlichen. Ich suche keine Reduktion, sei es auf die Ebene des Verhaltens, sei es auf die der Existenz, sondern den weitesten Rahmen für die Exposition menschlicher Möglichkeiten. Als Rahmen verstehe ich den Zusatz: als Lebewesen.« (Plessner 1983, S. 314)

Das bedeutet für Plessner, die Lebensform dieses Lebewesens transparent zu machen. Er bezeichnet sie als exzentrisch, im Unterschied zur zentrischen, der tierischen Lebensform.¹⁰ In der exzentrischen Positionalität¹¹ »liegt ein Dreifaches vor: das Lebendige ist Körper, im Körper (als Innenleben oder Seele) und außer dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist. Ein Individuum, welches positional derart dreifach charakterisiert ist, heißt Person. Es ist das Subjekt seines Erlebens, seiner Wahrnehmungen und seiner Aktionen, seiner Initiative. Es weiß und es will.«

¹⁰ »Das Tier lebt aus seiner Mitte heraus, in seine Mitte hinein, aber es lebt nicht als Mitte. Es erlebt Inhalte im Umfeld, Fremdes und Eigenes, es vermag auch über den eigenen Leib Herrschaft zu gewinnen, es bildet ein auf es selber rückbezügliches System, ein Sich, aber es erlebt nicht – sich.« (Plessner 1975, S. 288)

¹¹ Joachim Fischer bezeichnet diese Formulierung als einen »Bildbegriff« (Fischer 2017, S. 165).

(Plessner 1975, S. 293) In einer weniger komplexen Fassung lautet diese Strukturformel: Der Mensch »lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben.« (Plessner 1975, S. 292) Die exzentrische Positionalität, das Verhältnis von Körper haben und Leib sein, sowie die unaufhebbare Gebrochenheit dieses Verhältnisses, kennzeichnet eine Lebensform, die dauerhaft nach einem Ausgleich strebt: »Denn der Mensch muß tun, um zu leben. Der Vollzugszwang, in seiner Exzentrizität begründet, wirkt sich natürlich nicht mit Einem Schlage aus. Ihm genügt nicht Eine Tat, sondern allein die Rastlosigkeit unablässigen Tuns.« (Plessner 1975, S. 320)

Dieser Vollzugszwang ist zugleich die Quelle kultureller Aktivitäten: »Nur weil der Mensch von Natur halb ist und (was damit wesensverknüpft ist) über sich steht, bildet Künstlichkeit das Mittel, mit sich und der Welt in's Gleichgewicht zu kommen.« (Plessner 1975, S. 321) Diesen Aspekt der exzentrischen Positionalität rubriziert Plessner als das »Gesetz der natürlichen Künstlichkeit« (Plessner, 1975, S. 321)¹², das erste von drei »Grundgesetzen« dieser Positionalität.

Das zweite Gesetz, das »Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit« (Plessner 1975, S. 321), scheint unlogisch zu sein, denn kann eine Konstellation vermittelt und unmittelbar zugleich sein? »Eine indirekt-direkte Beziehung soll diejenige Form der Verknüpfung heißen, in welcher das vermittelnde Zwischenglied notwendig ist, um die Unmittelbarkeit der Verbindung herzustellen bzw. zu gewährleisten.« (ebd., S. 324) Es handelt sich um ein Verhältnis, das von einem Lebewesen realisiert wird, das von »außen« auf den Vermittlungsprozess blicken kann. Es »weiß von der Indirektheit seiner Beziehung, sie ist ihm als mittelbare gegeben.« (ebd., S. 325) Diese Beziehung wird als Ausdrucksverhalten realisiert, das eben nicht situationsbedingt als Befriedigung eines Bedürfnisses auftritt, sondern in der Struktur seiner Lebensform verankert ist:

»Hier geht es um die den Ausdrucksweisen vorgelagerte Notwendigkeit des Ausdrückens überhaupt, um die Einsicht in den Wesenszusammenhang zwischen exzentrischer Positionsform und Ausdrücklichkeit als Lebensmodus des Menschen.« (ebd., S. 323)¹³

¹² »Mit der Formel *natürliche Künstlichkeit* wird so gesehen die ästhetische Dimension des menschlichen Selbst- und Weltbezugs anthropologisch strukturiert und begründet. Bei Plessner ist das theorieimmanent quasi selbstverständlich und bedarf darum keiner separaten ästhetischen Theorie.« (Park 2022, S. 108)

¹³ In dem Sammelband mit dem bezeichnenden Titel *Der musikalische Mensch* (Gruhn; Seither-Preisler 2014) ist sehr oft von Musikalität die Rede – allerdings in einem nicht immer nachvollziehbaren Pendeln zwischen Musikalität und Begabung –, Evolutionstheorie, Biologie und Pädagogik sind die Referenzdisziplinen, die anthropologische Perspektive wird auf eine fragwürdige These reduziert: »Die anthropologische Aus-

Das dritte Gesetz, das »Gesetz des utopischen Standorts« (ebd., S. 341) vervollständigt den Bauplan¹⁴ des Menschen, allerdings mit einer weiteren paradoxen Formulierung, der »konstitutiven Wurzellosigkeit« menschlicher Existenz:

»(...) wie die exzentrische Positionsform Vorbedingung dafür ist, daß der Mensch eine Wirklichkeit in Natur, Seele und Mitwelt faßt, so bildet sie zugleich die Bedingung für die Erkenntnis ihrer Haltlosigkeit und Nichtigkeit.« (ebd., S. 346)¹⁵

Das Triplum der anthropologischen Grundgesetze hat Plessner über Jahrzehnte mit Beschreibungen und Analysen menschlichen Verhaltens und Gestaltens detailreich ausgearbeitet, konkretisiert und erläutert. In einer Vorlesung (1961 in Göttingen) über Philosophische Anthropologie hat er die Herr-Sein-Metapher in mündlicher Diktion erläutert:

»... die Situation kann man so darstellen: Ein jeder ist, aber hat sich nicht. Ich könnte es auch anders ausdrücken: Zwischen dem Sein und dem Haben besteht ein Bruch. Dieses Sich-Haben – ganz plastisch in dem Spannungsverhältnis zum eigenen Körper, zum eigenen Leib – in diesem merkwürdigen Verhältnis, daß man seiner selbst Herr sein muß, daß man sich in die Hand nehmen muß, daß man sich beherrschen lernen muß – alle diese Dinge, / in diesem immerfort Auseinanderbrechen von Sein und Haben.« (Plessner 2019, S. 129–130)

»Herr sein« verweist dementsprechend auf die Notwendigkeit der Selbstermächtigung. Auch die Beherrschung musikalischer Expressivität¹⁶ ist eine Facette der

gangslage wird darin gesehen, dass es ein evolutionsgeschichtlich verankertes menschliches Grundbedürfnis gibt, das Leben ästhetisch zu gestalten und in einer ästhetischen Umgebung leben zu dürfen.« (Spychiger; Hechler 2014, S. 47)

¹⁴ Neben dem hier in Gesetzesform gegossenen Lebensform-Bauplan des menschlichen Verhaltens gibt es selbstverständlich noch weitere wie etwa einen Nutzen-Bauplan (Evolution) und einen Funktionen-Bauplan (Physiologie).

¹⁵ Einen interessanten Versuch, Musik als eine Umsetzung der Idee des utopischen Standorts (mit Bezug auf Ernst Bloch) zu verstehen, hat Joachim Fischer vorgeschlagen (Fischer 2017).

¹⁶ »Expressivität ist ein Grundzug vermittelter Unmittelbarkeit und entspricht ebenso wie die Instrumentalität des Leibes oder die Objektivität des Wissens der ständig neu auszugleichenden Spannung und Verschränktheit zwischen Körper Sein und Körper Haben. Expressivität ist eine ursprüngliche Weise, damit fertig zu werden, dass man einen Leib bewohnt und zugleich ein Leib ist. Wieder gilt auch das für Tiere – mit der Einschränkung, dass sie die Expressivität vollziehen, ohne um sie zu wissen und zu ihr eine Stellung finden zu müssen.« (Plessner 1982a, S. 248–249)

Daueraufgabe, ein Leben zu führen, konkret sowohl in der Gestaltung als auch in der Rezeption klanglicher Prozesse, im Mitvollzug von musikalischen Ereignissen. Die spezifischen Möglichkeitsbedingungen, um ein selbstbestimmtes musikalisiertes Leben zu führen, expliziert Plessner vor allem an Stimme¹⁷, Ton, Klang, Ohr, Motorik und Resonanz.¹⁸

»Herr sein« ist (hier) keine machtvollste Geste, sondern eine existentielle Aufgabe, um die Instabilität des Verhältnisses von Körper und Leib zu regulieren. Expressivität ist eine Verhaltensweise, diese Aufgabe zu bewältigen. Die Realität des Lebens wartet jedoch auch mit Ereignissen und Situationen auf, in denen dieser Ausgleich nicht mehr gelingt, in denen das beherrschte Antworten – sprachlich, mimisch etc. – nicht mehr zur Verfügung steht. Der Körper übernimmt mittels Lachen und Weinen die Regie:

»(...) bei Lachen und Weinen verliert zwar die menschliche Person ihre Beherrschung, aber sie bleibt Person, indem der Körper gewissermaßen für sie die Antwort übernimmt. Damit verrät sich eine Möglichkeit des Zusammenwirkens zwischen der Person und ihrem Körper, die für gewöhnlich geheim bleibt, weil sie nicht beansprucht wird. Für gewöhnlich, in eindeutigen Situationen, die sich eindeutig beantworten und meistern lassen, antwortet der Mensch als Person und bedient sich dazu seines Leibes: als Sprachwerkzeug, als Greif-, Stoß-, Stütz- und Tragorgan, als Bewegungsmittel, als Signalisierungsmittel, als Resonanzboden seiner Emotionen. Er beherrscht den Leib, er lernt ihn beherrschen.« (Plessner 1982a, S. 237)

Das Antwortverhalten auf musikalische Ereignisse kann sich in einem beherrschbaren Rahmen entfalten, es kann aber in bestimmten Situationen oder durch bestimmte

¹⁷ »Wie das Gesicht mit seiner unverkennbaren Physiognomie, so ist die *Stimme* ursprünglicher Resonanzboden des Ausdrucks, für den Menschen sein: Organ. In und mit ihm schwingt er aus und ergreift er andere, wie er selber gestimmt und ergriffen ist. (...) so ist die Stimme das ideale Medium der Entfaltung von innen nach außen, graduierbar nach Stärke, Höhe und emotionaler Stimmungs- und Umstimmungskraft, modellierbar und artikulierbar als gesungener wie als gesprochener Laut, als »Träger« musikalischer und sprachlicher Mitteilung.« (Plessner 1982a, S. 251)

¹⁸ Plessner hat schon 1923 auf phänomenologischer Basis eine Philosophie der Sinne oder, wie der Untertitel angibt, »Grundlinien einer Ästhesiologie der Geistes« (Plessner 1980) vorgelegt und in späteren Schriften, nach dem großen Wurf der »Stufen ...« (1928), weiterentwickelt. Dass Plessner in den 20er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts nicht der einzige Denker war, der – phänomenologisch inspiriert – die Materialität und Eigengesetzlichkeit von Musik zur Geltung bringt, hat Andreas Eichhorn in seiner Abhandlung über den Musikkritiker Paul Bekker dargestellt (vgl. Eichhorn 2002, S. 473–495).

Ereignisse überfordert werden und dann nicht mehr regulierend agieren. Der Resonanzboden verliert seine Ausgleichsmöglichkeiten in der Körper-Leib-Abstimmung, die Situation kann aber noch indirekt beherrscht werden:

»Durch das entgleitende Hineingeraten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwangshaft abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältnis des Menschen zum Körper in eins preisgegeben *und* wiederhergestellt. Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine passende Antwort zu finden, *ist* zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzig passende Antwort.« (Plessner 1982a, S. 274)

Nicht nur Dokumente der Musikrezeption abendländischer Musik spätestens seit dem 18. Jahrhundert bezeugen derartige Kippereignisse, musikethnologische Forschungen haben dieses Panorama erweitert. In der Populärmusik unserer Zeit sind ekstatische Rezeptionsformen unübersehbar und unüberhörbar. Sie stellen sich meist nicht beiläufig ein, sondern werden – mehr oder weniger kunstvoll – gemanagt. Sie sind im Übrigen auch das probate Mittel, durch Ansteckung eine gleichgestimmte Mitwelt zu formen.¹⁹

In der Musikpädagogik führte die eingangs erwähnte Aufforderung von Helga de la Motte-Haber, vor allem kritisch mit dem Begriff »Musikalität« umzugehen, nicht zu einer intensiven Begriffsarbeit, sondern eher zu einer Enthaltbarkeit und ideologisch motivierten Aussortierung des Musikalitätsbegriffes. Dabei hatte schon 1969 Dankmar Venus ein didaktisches Konzept für den Musikunterricht in allgemeinbildenden Schulen vorgelegt, das auf Grundlage der Musikalitätsbestimmung Plessners (vgl. Venus 1984, S. 46–47) die Vielfalt musikalischer Verhaltensweisen integriert. Weil er Musikunterricht als »Unterweisung im Hören« konzipierte, was seinerzeit eine Weiterentwicklung musikpädagogischer Konzepte war, wurde seine Position als zu einseitig kritisiert, die musikanthropologische Begründung fand wenig Beachtung.²⁰

Heinz Antholz hat zeitgleich mit Dankmar Venus eine thematisch weit ausgeführte musikdidaktische Konzeption vorgelegt, die auf Plessners Musikanthropologie konstitutiv Bezug nimmt und Musikalität als Leitidee zweifach bestimmt:

¹⁹ »Ist »Distanz« der eine Flügel der exzentrischen Positionalität, so die abgründige »Resonanz« ihr anderer.« (Fischer 2016, S. 391)

²⁰ Es ist eine Seltenheit, dass ein musikdidaktisches Fachbuch Jahrzehnte nach der Erstveröffentlichung in einer Neuauflage erscheint – in diesem Fall eine gute Entscheidung, denn die Theorie der musikalischen oder musikbezogenen Verhaltensweisen ist nach wie vor diskutabel (vgl. Venus 2001).

»In musikalischer Bildung als durchstufter Ausbildung der Musikalität der Musik und des Menschen ist der Aufbau der Persönlichkeit von ihrem biologischen, vorrationalen Lebensgrund bis zu ihrem geistgeprägten Habitus in eigen- und einzigartiger Weise angelegt.« (Antholz 1976, S. 110)

Diesen integrativen Ansatz, der das Erleben von Musik, das Denken in Musik und über Musik integriert, transformiert er allerdings in ein Schichtenmodell, das nicht ohne weiteres mit der von Plessner favorisierten Verschränkungs-idee in Übereinstimmung zu bringen ist, sondern eher musikdidaktisch und unterrichtsmethodisch zu verstehen ist.

In neueren musikpädagogischen Veröffentlichungen ist der Bezug auf Plessner überschaubar, immerhin ist eine Diskussion des Musikalitätsbegriffs wieder in Gang gekommen.²¹ Heiner Gembris hat in einem Beitrag für das *Handbuch der Musikpädagogik* Musikalität in Abgrenzung von Begabung und Talent folgendermaßen definiert:

»Musikalität ist die allgemeine, angeborene und universelle menschliche Disposition zur Kommunikation mit gestalteten Tönen, Rhythmen und Klängen.« (Gembris 2018, S. 236)

Die Fokussierung der Definition auf Kommunikation kann hier nicht angemessen diskutiert werden²², die sogenannte »Disposition« ist in Psychologie, Neurowissenschaften und anderen Disziplinen ergebnisreich beforscht worden; um die »Disposition« zu verstehen, schlage ich vor, die Plessner'sche Theorie der exzentrischen Positionalität und seine musikanthropologischen Einsichten in Anspruch zu nehmen.

Das Schlusswort soll Monika Plessner haben, die 34 Jahre mit Helmuth Plessner zusammengelebt hat: »Helmuth hat die Mühseligkeit der ihm noch verbliebenen Jahre (ab 1982, R. S.) in stoischer Gelassenheit ertragen. Als schließlich die Sprache versagte, blieb die Musik, von jeher für ihn das Summum humanum, die Einheit der Sinne in sprachlosen Räumen. Am Abend, bevor er starb, hörten wir zusammen die *Wandererphantasie* von Schubert und zwei Sätze aus der fünften Symphonie von Mahler. »Geht es dir gut?« fragte ich. Er nickte und lächelte. Er ist am 12. Juni 1985 in Göttingen gestorben und auf dem Friedhof am Zürichsee in Erlenbach begraben worden.« (Plessner 1995, S. 155)

²¹ Vgl. Gruhn 2003; Gruhn; Seither-Preisler 2014; Gruhn; Rübke 2018; Schatt 2021, S. 56, 99.

²² Nur ein Hinweis: »Ich singe für mich« (Breckoff; Kleinen; Lemmermann; Segler 1975, S. 13).

Literatur

- Altenmüller, Eckart: Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann, Berlin 2018.
- Antholz, Heinz: Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriß seiner Didaktik, Düsseldorf ³1976.
- Behne, Klaus-Ernst: Psychologische Aspekte der Musikalität, in: Kraus, Egon (Hg.): Forschung in der Musikerziehung, Mainz 1974, S. 74–94.
- Breckoff, Werner; Kleinen, Günter; Lemmermann, Heinz; Segler, Helmut (Hg.): Lieder magazin. Für die Sekundarstufen, Kassel/Basel/Tours/London 1975.
- Eichhorn, Andreas: Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft Bd. 29), Hildesheim/Zürich/New York 2002.
- Fischer, Joachim: Exzentrische Positionalität. Studien zu Helmuth Plessner, Weilerswist 2016.
- Fischer, Joachim: »Utopischer Standort« und »Urphantasie« des »noch nicht festgestellten Tieres«. Nietzsche- Transformationen in der Philosophischen Anthropologie Plessners und Gehlens, in: Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie 7 2017, Nr. 1, S. 155–174. DOI: 10.1515/jbpa-2017–0112.
- Gembris, Heiner: Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung (Forum Musikpädagogik Bd. 20), Augsburg ⁴2013.
- Gembris, Heiner: Musikalität und Begabung, in: Dartsch, Michael; Niessen, Anne; Platz, Friedrich; Stöger, Christine (Hg.): Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse, Münster/New York 2018, S. 235–246.
- Gruhn, Wilfried: Kinder brauchen Musik. Musikalität bei kleinen Kindern entfalten und fördern (Beltz-Taschenbuch, 867), Weinheim/Basel/Berlin 2003.
- Gruhn, Wilfried; Röbbke, Peter (Hg.): Musiklernen. Bedingungen – Handlungsfelder – Positionen, Innsbruck/Esslingen 2018.
- Gruhn, Wilfried; Seither-Preisler, Annemarie (Hg.): Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung (Olms-Forum Bd. 9), Hildesheim/Zürich/New York 2014.
- Hemming, Jan: Musikalitätstests, in: Gruhn, Wilfried; Seither-Preisler, Annemarie (Hg.): Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung (Olms-Forum, 9), Hildesheim/Zürich/New York 2014, S. 108–137.
- Kowal-Summek, Ludger: Neurowissenschaften und Musikpädagogik. Klärungsversuche und Praxisbezüge, Online-Ausgabe, Wiesbaden ²2018.
- Lehmann, Christian; Kopiez, Reinhard: Ursprünge der Musik, in: Lehmann, Andreas C.; Kopiez, Reinhard (Hg.): Handbuch Musikpsychologie, Bern 2018, S. 41–62.
- Motte-Haber, Helga de la: Musikalität, in: Gieseler, Walter (Hg.): Kritische Stichwörter zum Musikunterricht (Kritische Stichwörter Bd. 2), München 1978, S. 174–178.
- Nadel, Siegfried: Zum Begriff der Musikalität, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 11 1928, Nr. 1, S. 23–42.
- Park, Anna: Die Arbeit am Ausdruck. Zur ästhetischen Dimension von Bildung. Eine artikulationstheoretische Annäherung, Bielefeld 2022.
- Pausch, Viola; Müllensiefen, Daniel; Kopiez, Reinhard: Musikalischer g-Faktor oder multiple Faktoren? Struktur und Leistungskennwerte der musikalischen Hörfähigkeit von Jugendlichen, in: Fischinger, Timo; Louven, Christoph (Hg.): Musikpsychologie – empirische

- Forschungen – ästhetische Experimente (Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Bd. 30), Münster/New York 2022, S. 161–190.
- Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie (1928), Berlin 1975.
- Plessner, Helmuth: Anthropologie der Sinne (Gesammelte Schriften, III), Frankfurt am Main 1980.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941), in: Helmuth Plessner: Ausdruck und menschliche Natur (Gesammelte Schriften, VII), Frankfurt am Main 1982a, S. 201–387.
- Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie der Musik (1951), in: Helmuth Plessner: Ausdruck und menschliche Natur (Gesammelte Schriften, VII), Frankfurt am Main 1982b, S. 184–200.
- Plessner, Helmuth: Der Mensch als Lebewesen (1967), in: Helmuth Plessner: *Conditio humana*, Frankfurt am Main 1983 (Gesammelte Schriften, VIII), S. 314–327.
- Plessner, Helmuth: Philosophische Anthropologie. Göttinger Vorlesung vom Sommersemester 1961. Hg. v. Gruevskaja, Julia; Lessing, Hans-Ulrich; Liggieri, Kevin: Berlin 2019.
- Plessner, Monika: Die Argonauten auf Long Island. Begegnungen mit Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Gershom Scholem und anderen, Berlin 1995.
- Schaal, Nora K.; Bauer, Anna-Katharina R.; Müllensiefen, Daniel: Der Gold-MSI: Replikation und Validierung eines Fragebogeninstrumentes zur Messung Musikalischer Erfahrung anhand einer deutschen Stichprobe, in: *Musicae Scientiae* 18 2014, Nr. 4, S. 423–447. DOI: 10.1177/1029864914541851.
- Schatt, Peter W.: Kulturelle Bildung in Musik. Eine Topologie (Studien zur Musikkultur Bd. 3), Münster 2021.
- Schuppert, Maria: Amusie: Störungen der Musikverarbeitung, in: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 613–629.
- Spychiger, Maria; Hechler, Judith: Musikalität, Intelligenz und Persönlichkeit, in: Gruhn, Wilfried; Wilfried; Seither-Preisler, Annemarie (Hg.): *Der musikalische Mensch. Evolution, Biologie und Pädagogik musikalischer Begabung* (Olms-Forum Bd. 9), Hildesheim/Zürich/New York 2014, S. 23–68.
- Venus, Dankmar: Unterweisung im Musikhören (1969), Verbesserte Neuauflage, Wilhelmshaven 1984.
- Venus, Dankmar: Unterweisung im Musikhören (1969) (Musikpädagogische Bibliothek Bd. 30), Wilhelmshaven 2001.

Der Cantus Gregorianus als ›Chant Grégorien‹ und als ›Gregorianischer Choral‹. Über den Einfluss der französischen und der deutschen Muttersprache auf die Singweise des Gregorianischen Chorals¹

Das Erscheinen des *Graduale Romanum* im Jahr 1908 und des *Antiphonale* im Jahr 1912 in der *Editio Vaticana* markiert den zentralen Zeitraum für die Herausbildung der Klangvorstellung, die sich bis heute im Allgemeinen mit dem Begriff ›Gregorianischer Choral‹ verbindet. Ihm gingen Jahrzehnte der Quellenforschung voraus, und ihm folgten Jahrzehnte einer vielfältig geförderten liturgischen Praxis: Für die wissenschaftliche Vorbereitung steht wie kaum ein anderer Ort die französische Abtei Solesmes; und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung, der die Edition diene, formte sich in den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts je nach lokaler Tradition unter den Vorzeichen des ebenso von Solesmes geprägten *mouvement grégorien* oder des Caecilianismus aus. Wenn auch die Welt des *mouvement grégorien* größer ist als Frankreich und die angrenzenden französischsprachigen Gebiete – man denke zum Beispiel an die gewichtigen Beiträge aus den Niederlanden und

¹ Am 1. Mai 2022 hielt der Verfasser anlässlich des von der Schola St Grégoire Le Mans gemeinsam mit der CONSOCIATIO INTERNATIONALIS MUSICAE SACRAE (CIMS, Rom) veranstalteten Kolloquiums zum 50. Todestag von Dom Joseph Gajard in der Abtei Solesmes einen Vortrag in französischer Sprache mit dem Titel »Solesmes et l'Allemagne: amitiés et malentendus« (»Solesmes und Deutschland: Freundschaften und Missverständnisse«). Der Text dieser Rede erscheint in Kürze auf Französisch in der Schriftenreihe der Schola St Grégoire sowie auf Deutsch und Englisch in einer der beiden Schriftenreihen der CIMS: *MUSICAE SACRAE MINISTERIUM* oder *MUSICES APTATIO*. Der hier vorliegende Beitrag knüpft an die geschichtlichen Ausführungen von Solesmes an, indem er die sprachlich-musikalischen Voraussetzungen und Ursachen der dort angesprochenen *malentendus* einer näheren Betrachtung unterzieht. Die Interpretation des Gregorianischen Chorals eignet sich für einen Vergleich sprachgebundener Unterschiede der musikalischen Praxis besonders gut, da diese in ihm aufgrund seiner Einstimmigkeit und seiner oft metrisch ungebundenen Rhythmik besonders deutlich zu Tage treten.

Teilen der Vereinigten Staaten von Amerika – und die des Caecilianismus größer als der deutsche Sprachraum – hierzu blicke man etwa in die östlichen Nachbarländer Deutschlands und Österreichs –, stehen die französische und die deutsche Sprache geradezu emblematisch für unterschiedliche Auffassungen vom musikalischen Wesen und der Interpretation des Gregorianischen Choral.

Musik und Sprache des Gregorianischen Choral

Sowohl die Melodien als auch die vertonten Texte des Repertoires entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten. Die optische Einheitlichkeit, mit der uns das Repertoire in den offiziellen und gängigen Ausgaben des 20. Jahrhunderts begegnet, lässt diese große Vielfalt der Provenienz nicht erkennen. Die Ausgaben wurden ja auch nicht in einer historisch-kritischen Absicht erstellt, sondern sollten der Aufführung der Gesänge in der zeitgenössischen Liturgie dienen. Das Vorwort zur Erstausgabe des *Graduale Romanum* der *Editio Vaticana* lässt diesen ganz auf die Praxis gerichteten Ansatz klar erkennen.² Hinsichtlich der musikalischen Interpretation ist es jedoch so kurz gefasst, dass es nicht den Anspruch einer vollständigen Methode erheben könnte. Eine solche, die dem Notentext in besonderer Weise entspricht, liegt mit der Schule von Solesmes³ vor, da diese zeit- und ortsgleich mit ihm sowie geradezu in Personalunion entstand.

Die Sprache des Gregorianischen Choral ist Latein.⁴ Zur Frage der Aussprache, die – wie wir sehen werden – auch für die musikalische Interpretation nicht unerheblich ist, macht das Vorwort zum *Graduale Romanum* keine Aussage. Die frühen Lehrbücher aus dem solesmensischen Umfeld behandeln vor allem den Akzent und äußern sich kaum zur Artikulation der Vokale und Konsonanten. Wir können aber davon ausgehen, dass die Autoren dieser Unterweisungen ganz selbstverständlich eine – wie auch immer im Detail definierte – romanische Aussprache des Lateins voraussetzen.

² DE RATIONE EDITIONIS VATICANAE CANTUS ROMANI (S. VII–IX), DE NOTULARUM CA und NTUS FIGURIS ET USU (S. X–XIV) und DE RITIBUS SERVANDIS IN CANTU MISSAE (S. XIV–XVI).

³ Dieser Begriff beschreibt hier zunächst nur die von Dom Joseph Pothier in *Les mélodies grégoriennes* (1880) und von Dom André Mocquereau im ersten Band von *Le Nombre Musical Grégorien* (1908) beschriebene Lesart und Interpretation des Gregorianischen Choral. Erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts entfaltete sich mit dem Wirken von Dom Mocquereau, Dom Gajard und der amerikanischen Musikpädagogin Justine Ward der Begriff Schule von Solesmes zu einem methodisch ausdifferenzierten Schulwerk.

⁴ Die wenigen Gesänge und zum Teil einzelnen Wörter in griechischer oder hebräischer Sprache erscheinen von den ältesten Quellen an fast ausschließlich in latinisierter Form, z. B.: *Kýrie eléison, Hágios o Theós, Allelúia, Hosánna*.

Mit überraschender Klarheit heißt es dagegen in der *Kleinen Choralschule*, die am Anfang des lateinisch-deutschen Choralbuchs *Der katholische Pfarrgottesdienst* steht:

»Der grosse Erneuerer des liturgischen Lebens, Papst Pius X., äusserte wiederholt den Wunsch, dass die lateinische Sprache, die Sprache der Liturgie, nach dem heute in Rom üblichen Brauch ausgesprochen werden soll.«⁵

Dem schließen sich knapp zusammengefasste, phonetische Ausspracheregeln anhand des Alphabets an. Die deutschsprachigen Verfasser weit verbreiteter Choral-schulen – die Beurer Mönche P. Dominicus Johner und P. Corbinian Gindele – gehen ebenfalls auf die romanische Phonetik des Lateins ein.⁶

Unterschiedliche Zugänge zur lateinischen Sprache der Liturgie

Der Zugang zum liturgischen Latein stellt sich für französische und für deutsche Muttersprachler sehr unterschiedlich dar: Der Französisch Sprechende erkennt im Latein, der Mutter der romanischen Sprachen zwar viele Wortstämme wieder, muss aber in der Aussprache von zahlreichen, komplexen Eigenheiten seiner Muttersprache absehen und andere, ihr wesensfremde beachten; der Sprecher des Deutschen betritt im Latein hingegen den Boden einer anderen, zunächst einmal fremden Sprachfamilie, die ihn aber phonetisch – jedenfalls auf den ersten Blick – vor keine großen Hürden zu stellen scheint.

Die Aussprache des liturgischen Lateins hat sich dabei im französischen Sprachraum in den vergangenen Jahrhunderten durchaus deutlich gewandelt. Der einflussreiche Komponist und Musikpädagoge Sébastien de Brossard beschrieb im Jahr 1708 die zu seiner Zeit geltenden Ausspracheregeln für das gesungene Latein⁷ so,

⁵ O. A.: *Der katholische Pfarrgottesdienst, Messe und Vesper der Sonn- und Festtage*, lateinisch und deutsch, Tournai 1937, S. 9*.

⁶ Vgl. Johner, P. Dominicus OSB: (Neue) Schule des (gregorianischen) Choralgesangs, Regensburg 1906, ⁷1937; Große Choralschule, Kleine Choralschule (Auszug), Regensburg 1910, ³1932. Gindele, P. Corbinian OSB: *Der gregorianische Choral in Wesen und Ausführung*, Berlin 1936; 1938; *Lebendiger Choral*, Regensburg 1951. Beide Schriften von P. Corbinian Gindele entstanden in Zusammenarbeit mit Maria Frieda (Ordensnamen ab 1941: Irma Paula) Loebenstein. Vgl. Erben, Eva: Frieda Loebenstein und ihre Beziehung zu Beuron, in: *Beurer Forum* 2018–19, S. 86–96.

⁷ Vgl. de Brossard, Sébastien: *Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les Termes Italiens, Latins & François*, in: ebd. (Hg.): *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, S. 331–350.

dass sie mit der französischen Sprachmelodie, Vokalfärbung einschließlich Nasalbildung und Konsonantenartikulation überformt wurden und fast vollständig in das zeitgenössische französische Sprachempfinden integriert wurden. Das heute in den Klöstern der benediktinischen Familie von Solesmes gesungene Latein ist dagegen in vielerlei Hinsicht romanisiert. So sind z. B. die erweichte Aussprache von »c« und »g« vor hellen Vokalen sowie die Aussprache des »u« als französisches »ou« (nicht als deutsch »ü«) ebenso selbstverständlich wie ein moderater Gebrauch der Nasale.

Die deutschsprachige Sicht auf die lateinische Phonetik ist dagegen bis heute von der akademischen Althilologie des 19. Jahrhunderts geprägt, deren Ziel die Restitution eines klassischen Ideals war. Preußisch-protestantisch geprägt – und nicht frei von Polemik gegen das römisch-katholische Kirchenlatein – verortete man die lateinische Phonetik durchaus in der Nähe des Hochdeutschen und so vermittelte man sie über Generationen hinweg. Dieser Einfluss blieb auch noch im 20. Jahrhundert so stark, dass die romanisierte Aussprache des liturgischen Lateins trotz des oben zitierten päpstlichen Wunsches im deutschsprachigen Raum die Ausnahme blieb.⁸

Für die typischen Interpretationsansätze des Gregorianischen Chorals bei deutschen und französischen Muttersprachlern sind vor allem die folgenden grundsätzlichen Unterschiede zwischen den beiden Sprachen von Bedeutung:

- Französisch ist – wie das Latein und die meisten anderen romanischen Sprachen – eine silbenzählende Sprache, während das Deutsche eine ausgeprägt akzentzählende Struktur aufweist.⁹
- Darüberhinaus verfügen die beiden Sprachen über unterschiedliche Typen des Wortakzents: Während dieser in der französischen Sprache eher melodisch-dynamisch gebildet wird, hat er in der deutschen Sprache eher rhythmisch-dynamischen Charakter. Die an der solesmensischen Singweise orientierten Lehrwerke beider Sprachen verwenden zur Differenzierung der Akzentbildung auch die Begriffe *tonisch* und *quantitativ*.
- Das Timbre, der Stimmsitz und die Artikulation der Vokale unterscheiden sich auch innerhalb der beiden Sprachen nicht unbeträchtlich aufgrund des Einflusses von Dialekten. Im Allgemeinen werden Vokale im Anlaut und beim Aufeinandertreffen mehrerer Vokale im Deutschen stärker artikuliert oder mit einem Glottisschlag versehen, der im Französischen schwächer ausgeprägt ist.

⁸ Zwar ist im 20. Jahrhundert auch in anderen Sprachräumen eine gewisse Zurückhaltung bei der Romanisierung der Aussprache des liturgischen Lateins zu beobachten, ihre Begründung auf dem ideellen Überbau eines humanistischen Bildungsanspruchs scheint indessen vor allem ein deutschsprachiges Phänomen zu sein.

⁹ Vgl. Auer, Peter; Uhmann, Susanne: Silben- und akzentzählende Sprachen: Literaturüberblick und Diskussion, in: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 7.2.1988, S. 214–259.

- Stimmlose Konsonanten werden grundsätzlich, vor allem aber im Anlaut, in der deutschen Sprache stärker aspiriert als in der französischen.
- Die Nasale sind im Französischen stark differenziert, das Hochdeutsch kennt sie gar nicht.

Der Rhythmus des Gregorianischen Chorals

Während sich das *Graduale Romanum* der *Editio Vaticana* bei der Beschreibung der rhythmischen Interpretation des Quadratnotentextes auf wenige Grundregeln beschränkt, definieren die rhythmischen Zeichen, mit denen die Mönche von Solesmes den Notentext in ihren eigenen Ausgaben versehen, die Längen und Kürzen im melodischen Verlauf umfangreicher und differenzierter. Der Rhythmus war auch der zentrale Gegenstand fast aller Lehrwerke der vergangenen anderthalb Jahrhunderte zur liturgischen Singweise des Gregorianischen Chorals und fast allen ist gemeinsam, dass sie diesen in Analogie zur Sprache beschreiben. Im 13. Kapitel von *Les mélodies grégoriennes* definiert Dom Joseph Pothier den Rhythmus als »Proportion, das Ebenmass der Abschnitte« und entwickelt daraus – antike und mittelalterliche Sprach- und Musiktheoretiker zitierend – eine Rhythmustheorie, die ausgehend von der formalen Gesamtanlage des Gesangs den Blick auf die Satzglieder, die Wörter und schließlich das Verhältnis der Silben und Töne lenkt.¹⁰ Diese Sichtweise des Rhythmus, die beim großen Ganzen beginnt und die Details immer aus dieser übergeordneten Perspektive betrachtet, wird später von Dom André Mocquereau in *Le Nombre Musical*¹¹ entfaltet und unter dem Begriff ›grand rythme‹ zum unverwechselbaren künstlerischen Erkennungsmerkmal der Interpretation nach der Schule von Solesmes.¹²

Mehr als Dom Pothier geht Dom Mocquereau auf die Bedeutung des Wortakzents für den musikalischen Rhythmus ein: Im dritten Teil seines *Nombre Musical* über *les textes liturgiques – leur application à la mélodie et au rythme* widmet er ihm sehr viel Aufmerksamkeit.¹³ Dom Mocquereau betrachtet diese Phänomene aus der

¹⁰ Pothier, Dom Joseph: Der Gregorianische Choral. Seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung, übersetzt von P. Ambrosius Kienle, Benedictiner im Stift Montserrat-Emaus zu Prag aus der Beuronen Congregation, Tournai 1881, S. 161 ff.

¹¹ Mocquereau, Dom André: *Le Nombre Musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne – Théorie et Pratique*, Tome I Tournai 1908, Tome II Solesmes 1927.

¹² Vgl. Gajard, Dom Joseph: *Notions sur la Rythmique Grégorienne*, Solesmes/Tournai 1944, S. 33.

¹³ Vgl. Mocquereau, Dom André: *Le Nombre Musical*, Tome II, S. 43 ff.

Perspektive des französischen Muttersprachlers.¹⁴ Hierauf nehmen die beiden Verfasser deutschsprachiger Lehrbücher, die Kantoren der Abtei Beuron P. Dominicus Johner¹⁵ und P. Corbinian Gindele Bezug: In seiner *Choralschule* thematisiert P. Johner ausdrücklich die unterschiedliche Akzentbehandlung in der deutschen und französischen Sprache¹⁶, und im Kapitel *Praktische Winke für den Choralrhythmus*¹⁷ nimmt er mehrfach Bezug auf Dom Mocquereau. Auch P. Gindele spricht von den Unterschieden der Akzentbehandlung:

»Die Solesmenser Schule geht in der Rhythmisierung und der Bewertung des Wortakzentes wohl vom französischen Sprachempfinden aus. Indessen ist zu berücksichtigen, dass dieses dem lateinischen Akzent nähersteht als das deutsche. Insofern hat diese Akzentgebung ihre allgemeine Bedeutung.«¹⁸

In *Lebendiger Choral* widmet er der Unterscheidung der Akzent- und Rhythmus-Auffassungen einen ganzen Abschnitt, in dem er mehrfach detailliert auf Solesmensische Regeln eingeht.¹⁹

Im Jahr 1932 gab der Beuroner Kunstverlag erstmals das *Kyriale für das Volk* heraus, von dem bis zum Jahr 1962 insgesamt 410.000 Exemplare gedruckt wurden. Der Notentext der darin enthaltenen Ordinariusgesänge war mit rhythmischen Zeichen versehen – sparsamer als in den solesmensischen Ausgaben, aber sichtbar nach deren Vorbild. P. Richard Beron bestätigt dies im Vorwort: »Wir gestehen gern, daß uns dabei die Choralangaben der Benediktiner von Solesmes (Verlag von Desclée & Cie., Tournai, Belgien) weithin Vorbild waren.«²⁰

Wenig später spricht auch er die Abhängigkeit der rhythmischen Interpretation vom Sprachempfinden an, indem er begründet, dass den syllabischen Gesängen »nur die notwendigsten Zeichen beigegeben« wurden, weil den Herausgebern »eine Interpretation begründeter« erschien, »die neben der Melodie auch den Wortakzent berücksichtigt. (...) Man habe Freiheit, hier entweder nach den Solesmer Rhythmusgesetzen zu ergänzen oder mehr dem Wortakzent zu folgen. Das letzte, maßvoll

¹⁴ Nicht von ungefähr erschien Dom Pothiers Werk bereits ein Jahr nach dem französischen Original auf Deutsch. Von Dom Mocquereaus *Le Nombre Musical* gibt es bis heute keine deutsche Übersetzung.

¹⁵ Die Beuroner Patres Ambrosius Kienle und Domicus Johner verbrachten längere Studienaufenthalte bei den Mönchen von Solesmes.

¹⁶ Johner 21913, S. 35.

¹⁷ Ebd., S. 26–52 und ¹⁹1921, S. 25–50.

¹⁸ Gindele 1936; 1938, S. 107.

¹⁹ P. Gindele 1951, S. 69–95: E. Klare Rhythmik.

²⁰ Schott, Anselm: *Kyriale für das Volk*, Beuron 1932, S. VI.

angewandt, dürfte dem Empfinden entsprechender sein, das wir Deutsche der lateinischen Sprache entgegenbringen.«²¹

Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Editionen und die Singweise von Solesmes im deutschsprachigen Raum keineswegs nur Freunde hatten. So spricht eine klare Abgrenzung aus der Begründung des späteren Rektors der Kirchenmusikschule Regensburg und Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins Karl Weinmann, dass in seinem im Jahr 1909 herausgegebenen Gradualbuch »von der Einführung rhythmischer, dynamischer und anderer Zeichen abgesehen« wurde, »da sonst der Sänger leicht in die Gefahr kommt, vor lauter Bäumen den Wald nicht zu sehen«, ganz abgesehen davon, daß solche Zeichen immer eine subjektive Zutat des Herausgebers bilden.«²² Tatsächlich erschienen bei Pustet in Regensburg sowie bei Schwann in Düsseldorf zahlreiche Choralbücher, die rhythmische Zeichen sparsamer setzten oder auch – der *Editio Vaticana* entsprechend – ganz auf sie verzichteten.²³

Seit den 1960er-Jahren trat der klassischen Singweise, deren liturgische Praxis in Solesmes von Dom Gajard bis zu seinem Tod im Jahr 1972 garantiert war, die von seinem jüngeren Ordensbruder – und einem seiner Kantoren – Dom Eugène Cardine (1905–1988) entwickelte Interpretation nach Erkenntnissen der gregorianischen Semiologie zur Seite. Dom Cardine beschrieb die gregorianische Semiologie auf der Grundlage seiner eigenen täglichen Gesangspraxis nach den Idealen des *grand rythme* unter der Leitung von Dom Gajard. Er beteuerte wiederholt, keineswegs eine neue Interpretationsschule erschaffen, geschweige denn die monastische Singweise des Gregorianischen Chorals auf den Kopf stellen zu wollen. Vielmehr ging es ihm darum, innerhalb der bestehenden rhythmischen Ordnung zu einer behutsamen Verfeinerung einzelner Details anzuregen.²⁴ Zwar beschreibt er im Vorwort zu seiner Gregorianischen Semiologie den Anspruch der semiologischen Studien mit der Möglichkeit, aus ihnen »die grundlegenden Prinzipien abzuleiten, die für eine

²¹ Ebd., S. VII.

²² Weinmann, Karl (Hg.): Gradualbuch. Auszug aus der Editio Vaticana mit Choralnoten, Violschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken, Regensburg 1909, S. VI.

²³ Die Verbreitung der solesmensischen und anderer Choralbücher war im deutschsprachigen Raum regional sehr unterschiedlich. Eine Erhebung der in den Bistümern dieses großen Territoriums bis zur Liturgiereform von 1969/1970 genutzten Choralbücher (z. B. anhand der Bestände in den Diözesanarchiven) wäre von großem Interesse.

²⁴ Mdl. Bericht Gabriel M. Steinschultes gegenüber dem Verfasser. Dom Cardine und Steinschulte gehörten Anfang der 1980er-Jahre dem Professoren-Kollegium des *Pontificio Istituto di Musica Sacra* (PIMS) in Rom an und standen in dieser Zeit in einem engen fachlichen Austausch.

authentische und objektive Interpretation maßgebend sind.«²⁵ Aus dieser Formulierung haben viele den Anspruch der bestmöglichen Annäherung an die historische Aufführungspraxis des Gregorianischen Choral in der Zeit seiner schriftlichen Fixierung im 9. Jahrhundert abgeleitet. Aber sind diese Begriffe – aus der Feder eines Benediktiner-Mönchs, nicht eines Musikwissenschaftlers – nicht vielmehr als ein Appell zu einer Einheit von Wort und Ton in der inneren Haltung des Sängers zu verstehen? Dom Cardine selbst formulierte diesen Gedanken im Jahr 1980 wie folgt:

»... l'interprète manque son but s'il n'arrive à donner au chant la vie qui lui convient dans un éthos proprement grégorien, satisfaisant en même temps et à la prière et à l'art musical.«²⁶

Die semiologische Interpretation, die nach einer subtilen rhythmischen Differenzierung auf der Grundlage ältester Quellen strebt, wurde auch von deutschsprachigen Sängern aufgegriffen. Dabei war und ist es diesen ein besonderes Anliegen, die Beziehung von Wort und Ton im Gregorianischen Choral an der musikalischen Gestaltung des Wortakzents festzumachen.²⁷ Der Wortakzent wird vom deutschen Muttersprachler aber sehr viel stärker quantitativ aufgefasst als vom Sprecher einer romanischen Sprache. Im französischen Sprachempfinden ist der Wortakzent ein vorrangig tonisches und kein rhythmisches Phänomen. Tatsächlich neigen deutschsprachige Sänger im Gregorianischen Choral oft zu einer rhythmischen und dynamischen Überzeichnung des Wortakzents, die allzu häufig zum Verlust des melodischen Flusses und der Ausgewogenheit der musikalisch-rhetorischen Diktion führt.²⁸

Auch wenn französische Sänger nach semiologischen Erkenntnissen zu singen versuchen, wirkt das musikalische Ergebnis zwar oft auch eigenartig überzeichnet, allerdings nicht in gleichem Ausmaß und nicht in gleicher Weise wie bei deutschen

²⁵ Zitiert nach: Cardine, Dom Eugène: *Gregorianische Semiologie*, Solesmes 2003, S. 2. Das italienische Original erschien bereits im Jahr 1968.

²⁶ »... der Interpret verfehlt sein Ziel, wenn es ihm nicht gelingt, den Gesang dem wahrhaft gregorianischen Ethos entsprechend zu beleben, indem er gleichermaßen dem Gebet und der Musik als Kunst gerecht wird.« (Übers. vom Verf.). Cardine, Dom Eugène: *Sémiologie et Interpretation en Chant Grégorien*, in: Litjens, Henricus P. M.; Steinschulte, Gabriel M. (Hg.): *DIVINI CULTUS SPLENDORI, LIBER FESTIVUS IN HONOREM JOSEPH LENNARDS*, Rom 1980, S. 117–120, hier S. 119.

²⁷ Vgl. z. B.: Agustoni, Luigi; Göschl, Johannes Berchmans: *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choral*, Band 1: Grundlagen, Regensburg 1987, besonders Kapitel 2: Der Text als Ausgangspunkt zum Verständnis des Rhythmus der gregorianischen Gesänge, S. 97 ff.

²⁸ Steinschulte berichtet, dass Dom Cardine dies mehrfach in dieser Art kommentierte: »Les Allemands ne m'ont pas compris.«

Sängern: Rhythmische Eskapaden fallen moderater aus; allerdings werden phonetische Eigenheiten der französischen Sprache oft in manierierter Art übertrieben, z. B. der Gebrauch von Nasalen und des Schwalauts beim Aufeinandertreffen von Verschlusslauten, ein schwach artikuliertes »u« in der Art eines »ʉ«, mitunter auch die Akzentverschiebung auf die letzte Silbe. Auch hier werden also Elemente der muttersprachlichen Diktion verstärkt über die musikalische Interpretation gelegt.

Die praktische Voraussetzung für die Interpretation nach den Prinzipien der Semiologie ist das Vorhandensein von Semata. Um das Kernrepertoire der Messe nach diesen Prinzipien singbar zu machen, erschien im Jahr 1979 das von der Abtei Solesmes herausgegebene *Graduale Triplex*, das neben den weitestgehend unveränderten Quadratnoten und rhythmischen Zeichen des ebenda edierten *Graduale Romanum* von 1974 auch die handschriftlichen Kopien zweier Neumen-Notationen enthält.²⁹ In den Jahren 2011 und 2018 erschienen die beiden Bände des *Graduale novum*, das neben den Neumennotationen nun auch einen melodisch redigierten Quadratnotentext enthält.³⁰ Von den sechs Herausgebern des *Graduale novum* haben einer die niederländische und fünf die deutsche Muttersprache.

Beispiele für muttersprachliche Einflüsse auf die rhythmische Interpretation

Die folgenden Beispiele verdeutlichen die oben angesprochenen muttersprachlichen Einflüsse auf die rhythmische Interpretation anhand von Ausgaben aus dem romanischen und germanischen Sprachraum. Da diese Einflüsse im syllabischen Kontext am deutlichsten zu Tage treten, sind zunächst entsprechende Gesänge ausgewählt. Sie gehören zu dem bis heute auch außerhalb der Klöster gesungenen Repertoire.

²⁹ Ein früher Vorreiter dieses Prinzips der parallelen Mehrfachnotation war der Trierer Domkapellmeister Michael Hermesdorff mit seinem *Graduale ad normam cantus S. Gregorii*, das ab dem Jahr 1876 periodisch erschien, nach der 11. Lieferung aber eingestellt wurde. Das unmittelbare Vorbild des *Graduale Triplex* war das *Graduel neumé*, Dom Cardines eigenes Exemplar des *Graduale Romanum*, in dem er viele Gesänge mit Neumen aus ältesten Handschriften versah und das er bereits im Jahr 1966 als Studienausgabe veröffentlicht hatte.

³⁰ Vgl. *Graduale novum*, Tomus I: De dominicis et festis, Regensburg 2011; Tomus II: De feriis et sanctis, Regensburg 2018. Diese Ausgabe beruft sich auf die Forderung der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils Sacrosanctum Concilium von 1963 nach einer ›editio magis critica‹ des Gregorianischen Chorals (SC 117).

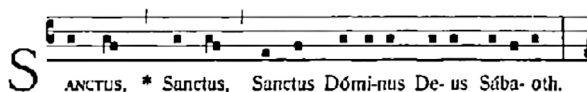


Abb. 1: Editio Vaticana, Rom 1908, S. 87*.

Zur rhythmischen Gliederung dienen ausschließlich die Divisionszeichen und – je nach Relevanz für die musikalische Interpretation – der bei mehr als zweisilbigen Wörtern im Text eigens angegebene Wortakzent.

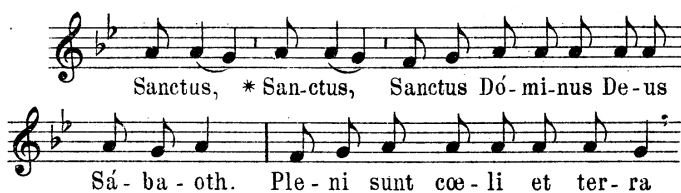


Abb. 2: Graduale Parvum, für den praktischen Gebrauch rhythmisiert und in moderne Notenschrift übertragen von Max Springer, Regensburg 1910, S. 399.

Der Notentext der *Editio Vaticana* ist hier durch Notenwerte rhythmisch konkretisiert. Die Clivis auf der zweiten Silbe des Wortes ›Sanctus‹ ist als Bewegung zweier Viertelnoten ausgeschrieben, da sie beide Male vor einem Divisionszeichen steht und einer sängerischen Gewohnheit folgend in diesem Fall beide Töne lang gesungen werden.

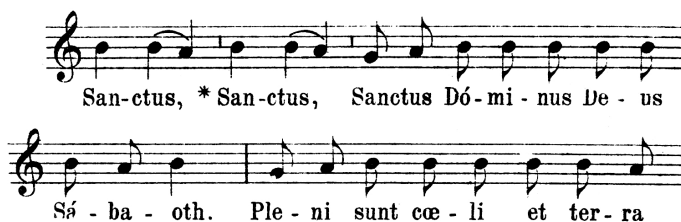


Abb. 3: Epitome ex Editione Vaticana Gradualis Romani quod hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias, Regensburg 1910, S. 106*.

Auch hier ist der Notentext durch Notenwerte rhythmisch konkretisiert, aber anders als im Springer-Graduale bekommt auch die betonte erste Silbe des Wortes ›Sanctus‹ eine Viertelnote. Der deutschsprachige Herausgeber betrachtet die Längung dieser ersten Silbe offenbar als notwendig, um dem Wortakzent das seiner Muttersprache entsprechend nötige Gewicht zu geben.



Abb. 4: Liber Usualis, Solesmes 1961, S. 1814.

Die frankophonen Herausgeber dieses Notentextes, der ebenso auch schon in deren ersten Ausgaben von 1908 erscheint, versehen die unbetonte zweite Silbe des Wortes ›Sanctus‹ deutlich mit einer auf beiden Tönen gedehnten Clivis, da es ihrem muttersprachlichen Empfinden entspricht, der letzten Silbe des Wortes rhythmisch mehr Gewicht zu geben. Was der Notentext nicht wiedergibt, ist die bis heute in französischen Klöstern beständig hörbare dynamische Abstufung zwischen der kurzen, aber kräftig intonierten Akzentsilbe und der zwar gedehnten, aber deutlich schwächer intonierten unbetonten Nachsilbe. In diesem Beispiel erschließt sich überdies die vom Wortakzent unabhängige Gliederung der musikalischen Textdeklamation mit den senkrechten Iktuszeichen unter den Noten: Es handelt sich hier ganz offensichtlich nicht um Betonungszeichen, sondern um eine vom Text unabhängige, musikalische Art der rhythmischen Gliederung, die dem romanisch-frankophonen Sprachempfinden zufolge nicht einer am Wortakzent orientierten Rhythmusgliederung entsprechen muss.



Abb. 5: Liber Usualis (...) cum Cantu Gregoriano quem in recentioris musicae notulas translatum Solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt, Solesmes 1952, S. 1173.

Hier gehen die Mönche von Solesmes noch einen Schritt weiter, indem sie der ersten Achtelnote eine Achtelpause voranstellen, um den auftaktigen Charakter des ersten Tons zu unterstreichen. Die beim vorangegangenen Beispiel erwähnte dynamische Gestaltung führt im klanglichen Ergebnis wieder zu einem aus deutschsprachiger Sicht nachvollziehbaren Wortakzent, auch wenn dieser durch den Auftakt-Volltakt-Aufstieg musikalisch nicht korrekt abgebildet zu sein scheint.

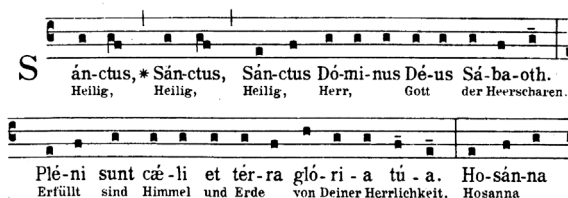


Abb. 6: Choralmissbuch, im Auftrag der Benediktinerabtei St. Matthias, Trier; herausgegeben von P. Andreas Winninghoff und P. Eucharius Zenzen OSB, Düsseldorf 31957, S. 672.

Der Notentext der *Editio Vaticana* ist hier nur mit zusätzlichen Dehnungsstrichen versehen. Diese stehen auf der Schlussilbe von ›Sábaoth‹ – Solesmes schreibt hier einen Punkt – und auf beiden Silben des Wortes ›tuax‹, da der Herausgeber offenbar seinem Sprachempfinden folgend nicht nur die Schlussilbe, sondern auch die vor-
 ausgehende Akzentsilbe längt.

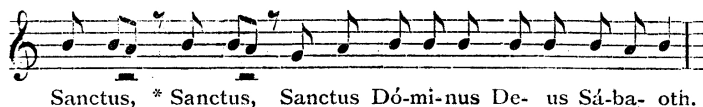


Abb. 7: Graduale Romanum (...) Notulis modernis transcriptum, Mecheln 1943, S. 97*.

Diese im flämischen Teil Belgiens erschienene Ausgabe wählt eine rhythmische Transkription, die dem Bedürfnis nach einer volltaktig empfundenen Akzentsilbe des Wortes ›Sanctus‹ gleich mit zwei übereinander gelagerten Pausenzeichen nachkommt. Die halbe Pause unter den Noten hat dabei die Funktion, in der darüber liegenden Melodie einen 2/4-Takt anzuzeigen. Damit das funktioniert, muss die allen anderen rhythmischen Ausgaben gemeinsame Dehnung der Clivis entfallen und auf der zweiten Note der unbetonten Silbe ›-ctus‹ ein Nebenakzent in Kauf genommen werden.



Abb. 8: Römisches Messbuch, der sog. Schott, hg. von Benediktinern der Erzabtei Beuron, seit 41934 mit Notenanhang (Kyriale für das Volk), dort S. 53.

Die Nähe zu Solesmes ist an den entsprechenden Dehnungspunkten deutlich ablesbar: Auf die für deutsche Muttersprachler missverständlichen Iktuszeichen der Ausgaben von Solesmes verzichteten die Beuroner Herausgeber.

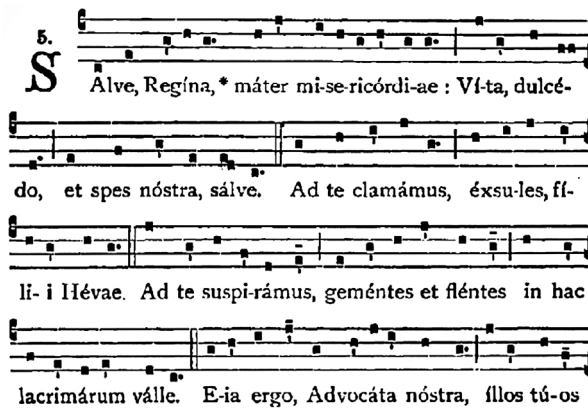


Abb. 9: Liber Usualis, Solesmes 1961, S. 279.

In der solesmensischen Ausgabe dieses textreichen syllabischen Gesangs fallen die vielen senkrechten Iktuszeichen auf. Wie schon beim ›Sanctus‹ können sie sowohl auf betonten als auch auf unbetonten Silben stehen und verdeutlichen damit die primär musikalisch intendierte Rhythmusauffassung der Singweise von Solesmes.



Abb. 10: Liber Usualis (...) cum Cantu Gregoriano quem in recentioris musicae notulas translatus Solesmensis monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt, Solesmes 1952, S. 244 f.

Hier werden gegenüber der Quadratnotenausgabe die Auftaktigkeit der Zeilen ›Ad te suspirámus‹ und ›Eia ergo‹ durch vorangehende Achtelpausen und die Volltaktigkeit von ›Salve‹, ›Ad te clamámus‹ und ›éxsules‹ durch zusätzliche Iktuszeichen verdeutlicht.



Abb. 11: Ehre sei Gott, Gebet- und Gesangbuch für das Bistum Berlin, Berlin 1957, S. 698 f.

In dieser rhythmischen Fassung, die auch in anderen Gesangbüchern deutschsprachiger Bistümer aus der Mitte des 20. Jahrhunderts zu finden und auf die Beuroner Singweise zurückzuführen ist³¹, fällt die konsequente Behandlung des Schlussgefüges betont-unbetont mit zwei Viertelnoten auf. Dem deutschsprachigen Bedürfnis nach einer langen Akzentsilbe wird hier im Kadenzkontext also stets nachgegeben.

³¹ Die Melodie findet sich in gleicher Gestalt in dem wahrscheinlich um 1925 erschienenen Faltblatt *Salve Regina*, Choralmelodie nach der Beuroner Sangesweise mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von P. Fidelis Böser O. S. B., Kunstverlag Beuron, o. J.



Abb. 12: Kleines Kyriale, Rottenburg 1953, S. 35.

In dieser Version ist der unter das lateinische Original gesetzte deutsche Text zu beachten, der abweichend vom vertrauten Gebetstext so übersetzt ist, dass er auf die neogregorianische Melodie gesungen werden kann. Bei der Zeile ›Ad te suspiramus‹ / ›seufzend nahen wir dir‹ schien es den Schöpfer der Übersetzung nicht zu stören, dass die Akzentstrukturen beider Sprachen voneinander abweichen. Möglicherweise diene ihm als Vorbild, dass auch die Originalkomposition die Tonfolge do-sol-la-fa-re-mi mit unterschiedlich betonten Texten versieht (vgl. in der ersten Zeile ›vita, dulcedo etc). Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es ihm – mehr als um künstlerische Erwägungen – vorrangig um die unmittelbare Textverständlichkeit ging, die in den 1950er-Jahren zu einem zentralen Anliegen der liturgischen Bewegung geworden war.³²

³² Das Ergebnis mutet umso befremdlicher an, wenn man bedenkt, dass die Melodie des Vizekapellmeisters der *Chapelle Royale* in Versailles, Henri Dumont (1610–1684) nicht nur der frühneuzeitlichen Choralauffassung, sondern auch der flexiblen Diktion franko-phoner Textvertonung entspricht.

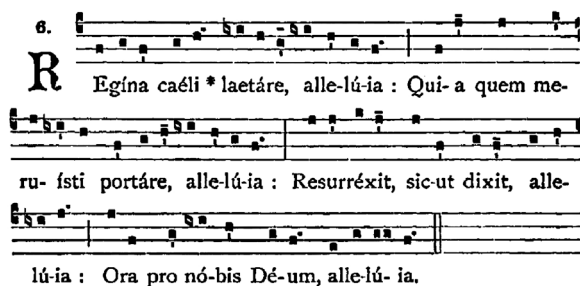


Abb. 13: Liber Usualis, Solesmes 1961, S. 278.

Auch in diesem syllabischen Gesang entsprechen die rhythmischen Zeichen einer frankophonen Textdeklamation, da nicht nur die Iktuszeichen, sondern auch die Dehnungszeichen oft auf die letzte Wortsilbe fallen.

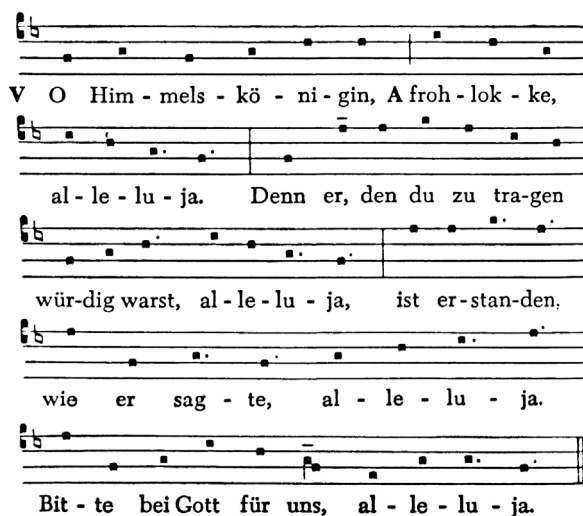


Abb. 14: Gelobt sei Jesus Christus, Gebet- und Gesangbuch für das Bistum Mainz, Mainz 1952, S. 718 f.

Einerseits entsprechen einige Divisions- und Dehnungszeichen dieser deutschen Übertragung der solesmensischen Version, andererseits werden auch hier zusätzlich die betonten vorletzten Silben gedehnt. Diese beiden Regina-caeli-Varianten zeigen den Unterschied der Musikalisierung von Text in der silbenzählenden französischen und der akzentzählenden deutschen Sprache besonders deutlich auf.

Die Relativierung des Wortakzents

Die folgenden Beispiele stehen für die keineswegs seltenen Fälle, in denen der Wortakzent – unabhängig vom Sprachempfinden des Sängers – seine Bedeutung als musikalisches Phänomen gänzlich verliert:

- Metrische Gesänge (Hymnen und Sequenzen), besonders, wenn diese syllabisch vertont sind.

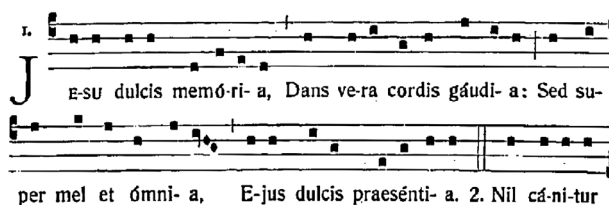


Abb. 15: Antiphonale Romanum, Editio Vaticana 1912, S. 503.

Die Dichtung folgt dem Versmaß des jambischen Dimeters, dem die Deklamation der Wortakzente klar untergeordnet ist. Dies gilt umso mehr in der Vertonung, da diese als Strophenlied nach einer wiederkehrenden Metrik verlangt. Man spricht und singt daher de facto:

Jesú dulcis memória,
 Dans véra córdis gáudia:
 Sed súper mēl et ómnia
 Ejús dulcis praeséntia.

- Oligotonische Formeln.

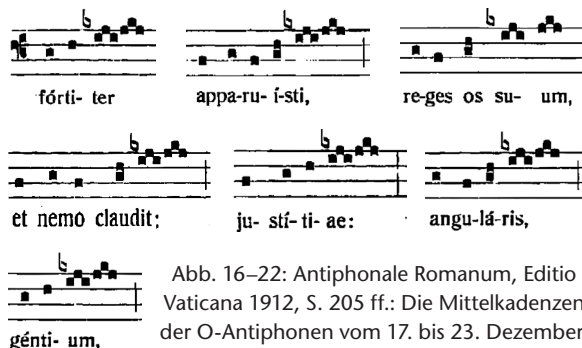


Abb. 16–22: Antiphonale Romanum, Editio Vaticana 1912, S. 205 ff.: Die Mittelkadenzen der O-Antiphonen vom 17. bis 23. Dezember.

In allen Fällen trägt die sechstönige, aus zwei Torculus-Bewegungen zusammengesetzte Figur auf der unbetonten letzten Silbe einen Nebenakzent. Der vorausgehende Hauptakzent steht jeweils auf dem Ton mi, dem entweder in einer Pes-Bewegung auf gleicher Silbe oder auf einer neuen Silbe, in jedem Fall aber ein unbetontes fa folgt. Im dritten Beispiel wäre das Wort ›os‹ in reiner Textdeklamation unbetont, da es vor der betonten ersten Silbe des Wortes ›uum‹ steht.

Die ornamentale Verlängerung der letzten Silbe ist also vom Text unabhängig. Sie stellt ein in der metitterranen Vokalmusik weit verbreitetes Stilmittel dar, das im gregorianischen Choral noch deutlicher in melismatischen Gesängen hervortritt, wie die folgenden Beispiele zeigen:

- Lange Melismen und Reperkussionen.



Abb. 23: Dom Eugène Cardine: Graduel neumé, Solesmes 1966, S. 5: Alleluia vom 2. Advent.



Abb. 24: Dom Eugène Cardine: Graduel neumé, Solesmes 1966, S. 58:
Offertorium Jubilate Deo omnis terra.



Abb. 25: Dom Eugène Cardine: Graduel neumé, Solesmes 1966, S. 52:
Offertorium Reges tharsis.

Zur rhythmischen Orientierung kann weder im Jubilus des ›Allelúia‹ noch im langen Melisma auf ›jubilate‹ noch bei der sechsfachen Reperkussion auf der zweiten, unbetonten Silbe des Wortes ›Thársis‹ der Wortakzent dienen. Hierzu wird man sich an die Neumengruppierung im Quadratnotentext und an die rhythmischen Zeichen

und Regeln von Solesmes – und damit an musikalische Kriterien – oder an die hypothetische Bedeutung der adiastematischen Neumen halten. Die künstlerische Stärke des melismatischen Gesangs besteht ja gerade darin, dass er sich von der Ebene des Wortes und der Bedeutung lösen und zu einer rein geistigen Ausdrucksform erheben kann.

Vor allem die letzten drei Beispiele zeigen auf, wie sehr der Rhythmus des Gregorianischen Chorals musikalischer Natur ist. Ein einseitig verbales Verständnis des gregorianischen Rhythmus öffnet den oben beschriebenen, muttersprachlich intendierten Rhythmusauffassungen ein weites Feld musikalischer Einflussnahme. Es mindert damit nicht nur den musikalischen Fluss, das von Dom Pothier beschriebene »Ebenmass«, sondern auch den universellen Charakter des Gregorianischen Chorals als Sprachgrenzen überschreitendes Element von Kult und Kultur.³³

Zusammenfassung und Ausblick

Die oben gezeigten Notenvergleiche aus einer Auswahl von Editionen des 20. Jahrhunderts belegen, welche Anstrengungen im frankophonen und im deutschsprachigen Raum in dieser Zeit unternommen wurden, um den Gregorianischen Choral auf breiter Basis in die liturgische Praxis zu integrieren. Manche Ansätze wahrten den internationalen, kulturelle und sprachliche Grenzen überspannenden Charakter dieser Gesangkunst, andere führten die Singweise vermutlich unbewusst an eine stärker muttersprachlich orientierte Musikauffassung heran.

Aufgrund der weitgehenden Verdrängung der lateinischen Liturgiesprache durch die Landessprache infolge der Liturgiereform von 1969/1970 und der in den vergangenen Jahrzehnten immer geringer werdenden kirchlichen Bindung und Bildung weiter Teile der Bevölkerung sowohl im französischen als auch im deutschen Sprachraum scheint das hier Besprochene von schwindender Bedeutung zu sein. Allerdings unterscheiden sich die kirchlichen Situationen in beiden Ländern insofern, als es in Frankreich eine beachtliche Zahl florierender monastischer Klöster gibt – vor allem, aber nicht nur jene der Kongregation von Solesmes, zu der auch Häuser außerhalb Frankreichs gehören. Die Bedeutung dieser Klöster für die Bewahrung des Gregorianischen Chorals als lebendiges Kulturgut ist nicht gering zu schätzen. Darum, aber nicht nur aus diesem Grund, liegt es nahe, deutschsprachigen Choralsängern zu

³³ Vgl. Steinschulte, Gabriel M.: Der Gregorianische Choral als verbindendes Element der Römisch-Katholischen Welt, in: *MUSICAE SACRAE MINISTERIUM* Anno XLV–LIV, 2008–2017, CIMS Roma 2022, S. 112–122; dort auch in französischer und spanischer Sprache: *Le Chant Grégorien comme trait d’union du monde catholique romain*, S. 123–133; *El Canto Gregoriano como rasgo de unión del mundo católico romano*, S. 134–143.

empfehlen, den Kontakt zu frankophonen Mitsängern zu suchen: Neben der weitaus stärkeren zeitgenössischen Praxis ist es auch die größere Nähe der französischen Sprache zum Latein, die einen Blick über die eigene Sprachgrenze musikalisch lohnend macht.

Während im Schuljahr 2009/2010 noch 19,1 % der Schüler an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland Französisch lernten – der Höchststand in den vergangenen zwanzig Jahren –, waren es im Januar 2023 nur noch 15,3 %.³⁴ In Österreich lag der Anteil der Französisch lernenden Schüler aller Schultypen im Schuljahr 2020/2021 bei nur 6,3 %.³⁵ In Frankreich nahmen im Schuljahr 2021/2022 15,4 % der Schüler des »second degré« am Deutschunterricht teil, allerdings sank die Zahl der Schüler, die Deutsch als erste lebende Fremdsprache wählten, von über 600.000 im Jahr 1994 auf nur noch 147.474 im Jahr 2021.³⁶ Angesichts dieser Zahlen erscheint anstelle einer Empfehlung eher ein mahnender Appell angebracht, das gegenseitige Verständnis zunächst einmal durch den Spracherwerb zu fördern. Dazu gehört auch der Gesang muttersprachlicher Musik in der Sprache des Anderen. Denn nur auf der Grundlage eines gegenseitigen Verständnisses in lebender und lebendiger Sprache wird es möglich sein, die Auffassung des Anderen von einstimmiger, textgebundener Musik zu begreifen und im Gesang der großen, uralten und per se internationalen Kunst des einstimmigen Cantus Gregorianus zu einer Stimme zu finden.³⁷

³⁴ Vgl. Pressemitteilung des Statistischen Bundesamts (Destatis) vom 17. Januar 2023.

³⁵ Statistik Austria (Hg.): Bildung in Zahlen 2020/2021, Tabellenband, Wien 2022, S. 323.

³⁶ Repères et références statistiques 2022 – enseignements, formation, recherche; Direction de l'évaluation, de la prospective et de la performance (depp) de la République Française, S. 110.

³⁷ Neben den sprachlichen und musikalischen Voraussetzungen bedarf es für den gemeinsamen kultischen Gesang auch einer religiösen Grundlage. Auch diese befindet sich zur Zeit in einer schweren Krise, die zu erörtern aber hier weder der Anlass noch der Raum gegeben ist. Hierzu sei z. B. auf die Publikationen der CIMS verwiesen.

Ein Echo Mahlers in Donaueschingen

Felix Petyreks Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier (1921)

Wenn der Komponist Felix Petyrek (1892–1951), der als Schüler Franz Schrekers in den 1920er-Jahren durchaus eine beachtete Erscheinung der Neuen Musik war, gegenwärtig wohl kaum Chancen auf eine nennenswerte Wiederentdeckung für das Musikleben hat, dann rührt das nicht zuletzt von seinem Verhalten im NS-Staat her. Dass Petyrek am 1. Mai 1933 der NSDAP beitrug und in den folgenden zwölf Jahren einige Vokalwerke auf Blut-und-Boden-Texte sowie andere Gelegenheitskompositionen schrieb, die sich vom Regime propagandistisch nutzen ließen, ist solide dokumentiert.¹ Derlei biografische Verstrickungen führen bei heutigen Musiker*innen und Musikinteressierten zu berechtigter Zurückhaltung, wenn es darum geht, für das Œuvre des Komponisten einzutreten, der hinter den Aktionen steht. Nicht selten mag den Hintergrund auch die Befürchtung bilden, den eigenen Namen durch die Verbindung mit der ›belasteten‹ Person zu kontaminieren.²

Gegenüber derlei Erwägungen sollte historische Forschung jedoch weitgehend souverän bleiben. Ein ›Eintreten‹ – was eine Werkanalyse mit dem Ziel des Verstehen-Wollens immer auch ist, denn sie steht ja unter der Prämisse, dass der Gegenstand der Untersuchung die aufgewendete Zeit und Energie wert ist – darf zwar unbequeme Fakten nicht verschweigen, bleibt jedoch auch in solchen Fällen möglich und zuweilen sogar – je nach Erkenntnisinteresse – erforderlich. Petyreks Sextett ist ein solcher Fall: Lange vor 1933 entstanden und einer nationalistischen oder rassisti-

¹ Vgl. Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, pdf-Datei auf CD-ROM, 2009, S. 5535–5537.

² So wurde vor einigen Jahren ein Vorschlag des Verfassers, Petyreks Musik inklusive seiner biografischen Verstrickungen mit dem NS-Staat im Rahmen einer renommierten Buchreihe zu Diskussion zu stellen, vom Reihenherausgeber mit der Begründung abgelehnt, es »scheinen [...] die ideologischen Hintergründe [...] viel zu heikel, um sie zum Gegenstand einer Diskussion werden zu lassen, in deren Mittelpunkt möglicherweise nicht Petyrek, sondern die [...] Name der Buchreihe] gestellt werden könnten, aber auf keinen Fall gestellt werden dürfen« (Brief an den Verfasser vom 7. März 2005).

schen Ideologie denkbar fern stehend, stellt es unter anderem ein Beispiel kompositorischer Mahler-Rezeption dar, eines damals noch möglich scheinenden Weges Neuer Musik, der durch die NS-Ideologie nachhaltig unterbrochen werden sollte. Ziel der folgenden Ausführungen ist es, die hier vorliegende konkrete Ausprägung dieses Sonderweges zu beschreiben und zu verstehen. Der Makel, dem NS-Staat künstlerisch zugearbeitet zu haben, wird an Petyrek hängenbleiben, das Sextett jedoch verdient das Interesse der Nachwelt, allen späteren Verfehlungen seines Komponisten zum Trotz.

Eine jüdische Verbindung? Über einen möglichen Entstehungsanlass

Für die Besetzung dieses Werks – die Kombination von Streichquartett, Klarinette und Klavier – gibt es kein klassisches Vorbild; möglich erscheint sogar, dass Petyrek im August 1919 in Wien der erste Komponist war, der für diese Synthese von Klarinetten- und Klavierquintett Musik schrieb. Erstaunlich ist dabei, dass wenige Wochen später in New York bereits ein weiterer Komponist ein Sextett in genau dieser Besetzung zu schreiben begann. Im Unterschied zu Petyrek sind im Fall von Sergei Prokofjew recht genaue Angaben über die Entstehungsumstände seiner *Ouverture über hebräische Themen* c-Moll op. 34 überliefert: In New York war Prokofjew mit ehemaligen Mitstudenten des St. Petersburger Konservatoriums zusammengetroffen, die 1918 das Palestine Chamber Music Ensemble Zimro (hebräisch ›Gesang‹) gegründet hatten. Mit einer Welttournee wollte man Geld für die Errichtung eines Temple of Jewish Art in Jerusalem zusammentragen. Das Ensemble Zimro hatte aber ein Repertoireproblem: Es gab keine Originalliteratur für die volle Besetzung, die aus Streichquartett, Klarinette und Klavier bestand. Darauf reagierte Prokofjew im Oktober 1919 mit der Komposition seiner Ouvertüre. Zimro selbst löste sich 1921 auf, nachdem sein Leiter Simeon Bellison erster Klarinettist des New York Philharmonic Orchestra geworden war³, die Besetzung aus Streichquartett, Klarinette und Klavier entwickelte aber fortan ein Eigenleben.

³ Vgl. Prokofiev, Sergey: *Diaries 1915–1923. Behind the Mask*, Translated and annotated by Anthony Phillips, Ithaca, New York 2008, S. 427–430 (Tagebucheinträge 14.–23.10.1919); Lewin, Neil W.: *The Russians are coming! – The Russians have stayed! A*

Ob auch Petyrek mit Zimro oder einzelnen seiner Mitglieder in Kontakt gestanden hatte, ist nicht bekannt. Musikalisch gibt es allerdings zumindest an einer Stelle des Sextetts Indizien dafür, dass der Komponist versucht hat, den Tonfall jüdischer Folklore zu treffen (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Felix Petyrek, Sextett, T. 66ff., Stimme der Klarinette (in B)⁴.

In den Takten 67–75 weist die hier melodisch führende Klarinettenstimme Merkmale der Klezmer-Musik auf. Erstens spielt die übermäßige Sekunde eine wichtige Rolle: Petyrek arbeitet hier konsequent mit einer sechstönigen Skala (notiert in B: h–c–dis/es–fis–g–as–h), die nur aus kleinen und übermäßigen Sekunden besteht, wobei dieselben Intervallschritte mal als übermäßige Sekunden, mal als kleine Terzen erscheinen.⁵ Im Motivbau fällt zweitens das häufige melodische Wiegen im Kleinsekundabstand auf. Und drittens berühren sich auch die Vortragsbezeichnungen mit der Aufführungspraxis der Klezmerim: »Tänzerartig« steht über der Passage, aber auch »ganz langsam beginnen«, und dann nach wenigen Takten »accel[erando] poco a poco«.

Zwar ist diese Passage nicht typisch für das gesamte Sextett, doch sind die genannten melodischen Eigentümlichkeiten, wie sich zeigen wird, Implikationen des gewählten Hauptthemas und als solche Kernbestand der Komposition. Nimmt man

little known episode in the history of the New Jewish National Music School: the tour of the Palestine Chamber Music Ensemble ›Zimro‹, in: Nemtsov, Jascha (Hg.): Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Entstehungsgeschichte, Stilanalysen, Wiesbaden 2006 (Jüdische Musik), S. 73–89.

⁴ Verwendete Ausgabe: Petyrek, Felix: Sextett für Streichquartett[, Klarinette und Klavier, Wien o.J. [Copyright 1924], Klavierpartitur und Stimmen.

⁵ Beispielsweise wird die kleine Terz in der letzten Viertongruppe von T. 70 (g–fis–dis–g) in der bei T. 75 erscheinenden Krebsform zu einer übermäßigen Sekunde (g–es–fis–g).

den entstehungsgeschichtlichen Befund mit dem analytischen zusammen, so ist eine jüdische Verbindung als Teil des Bedeutungshorizontes des Sextetts naheliegend: ein Moment, das für die Entstehung der Komposition anregend gewesen sein mochte, wenn es auch in der vollendeten Komposition nicht mehr im Vordergrund steht.

Das Sextett in der zeitgenössischen Rezeption

Nach den Quellen, die Lisa Mahn in ihrer Petyrek-Biografie zitiert, zog sich die Entstehung des Sextetts über einen verhältnismäßig langen Zeitraum hin. Der Abschluss ist in der gedruckten Partitur auf den 14. Februar 1921 datiert, doch Petyreks Tagebuch bezeugt eine intensive Arbeit an dem Werk bereits für den August 1919. Vorausgegangen war die Reifeprüfung bei Schreker (Juni/Juli 1919) und die Hochzeit mit Heddy Gabriel, der das Sextett gewidmet ist, am 5. Juli in Wien.⁶ Nachdem Petyrek Mitte September 1919 den Ruf an das Salzburger Mozarteum erhielt, verhinderten die dortigen Anfangsschwierigkeiten wohl einen zügigen Abschluss. Die Vollendung vermerkt das Tagebuch jedenfalls erst am 31. August 1920, und offenbar fand danach noch eine Überarbeitung statt, die zu dem im Partiturdruk mitgeteilten Schlussdatum führt. Die erste nachweisbare Aufführung, möglicherweise die Uraufführung, fand am 16. März 1922 in Berlin statt, wo Petyrek im Herbst 1921 eine neue Wirkungsstätte als Lehrer für Klavier an der Musikhochschule gefunden hatte.⁷

Der Weg des Sextetts verlief in den nächsten gut zwölf Monaten recht erfolgreich. Auf die Berliner Premiere folgte noch im gleichen Jahr 1922 eine Aufführung auf dem vielbeachteten zweiten Donaueschinger Kammermusikfest; in der ersten Jahreshälfte 1923 war das Werk dann im Rahmen des Zyklus Neue Musik in München und auf dem dritten Rheinischen Kammermusikfest in Brühl bei Köln zu hören. Die Rezensenten lobten das Werk fast einmütig und hoben mit den Motiven des Klangsinns und des Musikantischen zwei Eigenschaften heraus, deren Fehlen in zeitgenössischer Musik in diesen Jahren oft beklagt wurde. Hugo Holle, der das Sextett in Donaueschingen hörte, betonte seine »rechte österreichische Musizierfreudigkeit, die sich in tanzähnlichen Partien [...] zu erkennen gibt«⁸, und Paul Schwers hob nach der Berliner Aufführung »reizvolle Partien von neuartiger Färbung« sowie

⁶ Vgl. Mahn, Lisa: Felix Petyrek – Lebensbild eines »vergessenen« Komponisten, Tutzing 1998 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation, 23), S. 22.

⁷ Vgl. ebd., S. 39.

⁸ Holle, Hugo: Das zweite Donaueschinger Kammermusikfest, in: Neue Musik-Zeitung 43 1922, Nr. 23, S. 373–375, hier S. 374.

Petyreks »angeborene Fähigkeit und das Bedürfnis zur Formengebung« heraus⁹. Dass August Richard nach den Donaueschinger Musiktagen dem Komponisten »vornehmen Geschmack, warmes Empfinden und tiefes Gefühl«¹⁰ bescheinigt, mag diesen Aspekt vervollständigen: Offenbar handelte es sich für die Rezensenten um ein Werk, das der tradierten Erwartung, eine Komposition solle »empfunden« und »erfühlt« wirken, nicht widersprach.

Die Kehrseite dieses Bildes führt jedoch zum Vorbehalt der reinen Instinkthaftigkeit, zur Annahme, dass ein starkes Vertrauen auf Gefühl und Empfindung auf Kosten einer nennenswerten Beteiligung der Reflexion gehe. Das deutet Guido Bagier mit dem Urteil »nicht allzu tief, aber von verschwärmter Innigkeit«¹¹ an. Auch dieses Motiv kehrt in der Rezeption auf unterschiedliche Weise wieder, etwa wenn Gerhard Tischer nach dem Brühler Konzert Petyreks Sextett (»klangsinlicher«) und Philipp Jarnachs Streichquintett (»gehaltvoller und reif«) miteinander vergleicht und dabei die Polarität von Oberfläche und Tiefe direkt anspricht.¹²

Damit nimmt das Sextett in dieser Zeit eine prekäre Position ein, da es den eher konservativen Hörer anzusprechen scheint und gleichzeitig damals kursierende Vorstellungen einer spezifisch deutschen Neuen Musik in Frage stellt. Mit diesem Konzept verbanden Gegner wie Befürworter eine Kunstauffassung, die gedankliche Tiefe als Wert so nachdrücklich betonte, dass die den Sinnen zugängliche Oberfläche gegebenenfalls dahinter zurücktreten musste. Hermann Nüble, ein Rezensent der Münchener Aufführung, stellte sich in dieser Frage auf die Seite des Sextetts und nutzte den Anlass zu einem Seitenhieb auf den als trocken empfundenen »deutschen« Hauptstrom:

»Ich empfinde wohl nicht deutsch genug, wenn ich mich von Petyreks Sextett [...] weit mehr innerlich berührt fühle [als von Hindemiths Streichquartett op. 16]. Hier klaffen zwei Welten der Auffassung: dort [– bei Hindemith –] ein Wille und gänzlicher Verzicht auf die Unterstützung durch irgendwelche äußere Reize, hier [– bei Petyrek –] gefühlsbetonte, frei der momentanen Eingebung folgende Phantasie, die mit Klangbildern vollblühenden Farbenreichtums arbeitet. Mag man auch Petyrek des Mangels an Tiefe zeihen – entscheidend bleibt letzten Endes doch die empfundene Erkenntnis jedes einzelnen Hörers, die der objek-

⁹ Schwers, Paul: Aus den Berliner Konzertsälen, in: Allgemeine Musik-Zeitung 49 1922, Nr. 12, S. 224.

¹⁰ Richard, August: II. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, in: Allgemeine Musik-Zeitung 49 1922, Nr. 31–32, S. 620 f., hier S. 621.

¹¹ Bagier, Guido: Donaueschingen, in: Die Musik 15 1922/23, Nr. 1 (Oktober 1922), S. 66 f., hier S. 66.

¹² Tischer, Gerhard: Das dritte Rheinische Kammermusikfest in Köln, in: Rheinische Musik- und Theaterzeitung 24 1923, Nr. 19–20, S. 130 f., hier S. 130.

tiven Beurteilung entgegengesetzt sein kann – ich für meinen Teil pflege nach Wärmeeinheiten zu messen«.¹³

Man darf, wenn man diese Urteile analysiert, nicht vergessen, dass zwischen den Einschätzungen professioneller Musikkritiker und den Wahrnehmungen des allgemeinen Publikums Welten liegen konnten. In der Regel bleiben Stimmen aus den Auditorien der Nachwelt ja verborgen; im Falle des Petyrekschen Sextetts lässt sich jedoch auf einen Zufallsfund verweisen: Im Archiv für rheinische Musikgeschichte der Universität zu Köln hat sich ein tagebuchartiger Bericht eines Besuchers oder einer Besucherin des Brühler Kammermusikfestes 1923 erhalten, in dem das Sextett als »furchtbar zerrissen, [und] extrem modern« abgelehnt wird.¹⁴ Vielleicht bedarf es nicht dieses Zeugnisses, um zu erkennen, dass jeder Versuch verfehlt wäre, das Werk aufgrund seines besonderen Rezeptionsprofils aus der damaligen Avantgarde auszuschließen. Es unterstreicht jedoch die Notwendigkeit, zwischen den unterschiedlichen Wegen Neuer Musik, die am Anfang der 1920er-Jahre gangbar schienen, zu differenzieren: Im Kräftefeld dieser Zeit gab es nicht nur die Alternativen des Radikalen und des Traditionellen.

Auf eine weitere Sonderrolle des Sextetts lassen Äußerungen derjenigen Rezensenten schließen, die es mit anderen Werken seines Autors verglichen. Wer Petyrek über das Sextett kennenlernte, äußerte mitunter den Wunsch, mehr von diesem vielversprechenden Komponisten zu hören¹⁵; als aber Werke wie die *Passacaglia und Fuge in d für Klavier* bekannt wurden, in denen Petyrek radikalere Ausdrucksmittel erprobte, machte sich Skepsis auch unter denen breit, die dem Sextett noch wohlwollend gegenübergestanden hatten. Schreker war einer der ersten, die sich dahingehend äußerten; sein Urteil ist in Petyreks Tagebuch überliefert:

»S.[eine] M.[ajestät] Schreker erklärte mir nach dem Konzert, es sei nicht gut gewesen, daß ich das Konzert gegeben hätte. Das Sextett sei schön und klinge gut, das hätte er mir gesagt (abgelehnt 1919!), die Passacaglia aber sei scheuß-

¹³ Nüble, Hermann: München, in: Die Musik 15 1922/23, Nr. 7, S. 552 f.

¹⁴ Maschinenschriftliche Beilage zum Exemplar des Programmhefts *Drittes Rheinisches Kammermusikfest*, Köln/Brühl 28.5.–1.6.1923, Universität zu Köln, Musikwissenschaftliches Institut, Archiv für rheinische Musikgeschichte, Programmsammlung, Signatur: Pr XVII, 1923–1924, Kölner Konzerte 1923. Das Typoskript ist nicht signiert, allerdings findet sich auf dem Programmheft der Namensvermerk »Mimi Cohen«.

¹⁵ Vgl. Holle 1923, S. 374: »Es wäre zu wünschen, den weiteren Weg Petyreks im nächsten Jahre durch ein neues Werk verfolgen zu können.« Ähnlich Wolfsohn, Julius: *Drittes Rheinisches Kammermusikfest in Köln*, in: Musikblätter des Anbruch 5 1923, Nr. 6–7, S. 203 f., hier S. 203: »Vielversprechend für weitere Werke.«

lich, eine mutwillige (!) Musik, die er nicht verstehe. [...] Meisterwerke seien das alles nicht. Ich solle mich jetzt erholen«. ¹⁶

Das war unmittelbar nach dem Berliner Konzert vom März 1922, über das Schwers noch folgendes schrieb: »[...] dieses Sextett erweckt Vertrauen und Hoffnung. Beides aber wird schmerzhaft enttäuscht durch eine in gesinnungstüchtiger ›Konjunkturmanier‹, nun sagen wir schon ruhig komponierte ›Passacaglia und Fuge über ein steirisches Volkslied‹.« Schwers bezeichnet die verwendeten neuartigen Ausdrucksmittel im weiteren, faschistisches Diffamierungsvokabular vorwegnehmend, als »Auswüchse einer krankhaften Zeit«. ¹⁷

Nach dem Sextett, so könnte man folgern, verlieren sich in Petyreks Musik die Momente, die sie für konservative Beobachter noch einigermaßen anziehend gemacht hatten. Darauf lässt auch die Rezension Tischers schließen, der 1923 zunächst die Brühler Aufführung des Sextetts, die er wohlwollend besprach, und dann einen eigenen Kölner Klavierabend Petyreks hörte:

»Ferner bot Petyrek in der neuen Gesellschaft für Musik eine Reihe von Proben seiner eigenen Kunst, wobei er bitter enttäuschte. Ein hervorragender Pianist, ein kompositorischer Kötter ersten Ranges, aber totes Artistentum und ein bedauerlicher Mangel von Verantwortungsgefühl für die Würde der Kunst. Einen ganzen Abend lang zu musizieren, ohne einen Herzenston anzuschlagen – wo ist der seelische Antrieb zu verwickeltesten kanonischen Papiermusiken, die schlecht klingen [...] – und dann Publikumserfolg bei diesen Modernistensnobs mit grotesken Verzerrungen des Flohwalzers oder mit Foxtrotts, das ist denn doch etwas zu viel des schlechten Zeitgeschmacks.« ¹⁸

Charakteristisch für Petyreks Umgang mit solchen Widersprüchen ist ein Tagebucheintrag vom Februar 1923, nachdem Schreker ein neues Chorwerk, *Irrrende Seelen*, kontrovers bewertet hatte – den ersten Teil sehr gut, den zweiten Teil sehr schlecht: »Ich weiß nun nicht, was mit dem Stück anfangen. Am liebsten in die Lade legen u[nd] zum Begräbnis spielen lassen. Es ist so das richtige Bild von mir selbst: Uneinheitlich, kein wertvolles Ganzes, die eine Hälfte bedeutend, die andere Halbheit. Immer der Reiß, an dem ich leide ...«. ¹⁹ Das sich hier ausdrückende Lebensgefühl hat möglicherweise zu den schweren Depressionen beigetragen, an denen Petyrek 1923

¹⁶ Zit. n. Mahn 1998, S. 40.

¹⁷ Schwers 1922, S. 224.

¹⁸ T[ischer] 1923, S. 130 f.

¹⁹ Zit. n. Mahn 1998, S. 51.

und 1924 litt. Sich selbst bezeichnete er 1924 als »aufs äußerste verbittert und welt-scheu [...]. Auch mit den Aufführungen meiner Werke habe ich kein Glück. [...] Das »Sextett« in Donaueschingen ist ein vereinzelter Stern auf dem trüben Himmel«. ²⁰

Vor dem Hintergrund dieser rezeptionsgeschichtlichen Befunde soll das Sextett im Folgenden auf analytischem Wege untersucht werden: Dabei wird es erstens um Form und Dramaturgie gehen, im Bemühen zu ergründen, wie es zu dem Vorbehalt mangelnder Tiefe kommen konnte. Zweitens geben die Beobachtungen über die Unausgewogenheit des Petyrek'schen Gesamtschaffens, in dem Zeitgenossen »warmes Empfinden und tiefes Gefühl« ebenso zu erkennen glaubten wie die »Verzerrungen« für »Modernistensnobs« ²¹, Anlass, über geteilte Ausdruckswelten auch innerhalb des Sextetts nachzudenken sowie über das Verhältnis zu einem Vorläufer im Komponieren geteilter Welten, nämlich Gustav Mahler.

»Klangvisionen«: Thema, Form und Dramaturgie

Petyrek selbst hielt sein Sextett in der Formgebung für unproblematisch: Es sei, so zitiert ihn 1923 das Brühler Programmheft, »in einer ohne weiteres verständlichen, erweiterten Variationenform geschrieben.« ²² In der ausführlicheren Programmnotiz, die er für die Donaueschinger Aufführung 1922 verfasst hatte ²³, spricht Petyrek ausdrücklich von einer Aufteilung des Werks in Thema und sieben Variationen – Formbezeichnungen, die die Partitur selbst nicht enthält. Die Tabelle stellt die Korrespondenzen zwischen Partitur und Programmnotiz dar.

Tabelle: Formbestandteile in Petyreks Sextett

Taktzahlen	Tempoangaben laut gedruckter Partitur	Formabschnitte laut Donaueschinger Programmnotiz
1–29	Sehr langsam, ganz frei. (rubato sempre) Wie eine Bergweise.	Thema

²⁰ Brief Petyrek an Heinrich Burkard vom 4. Juli 1924, zit. n. ebd., S. 219 f.

²¹ Siehe die oben über Anm. 10 und 18 belegten Zitate.

²² Zit. n. Kahl, Willi: Vierter Tag, in: *Drittes Rheinisches Kammermusikfest*, Programmheft.

²³ Petyrek, Felix: Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier, in: *Neue Musik-Zeitung* 43 1922, Nr. 20, S. 325 (im Folgenden zitiert als »Donaueschinger Programmnotiz«).

30–55	Tempo di Minuetto. (Im Zeitmaß eines Menuetts. Mit leidenschaftlicher Wildheit. Sehr schwer u. gemessen.)	Variation 1
56–89	Adagio molto. Sehr langsam und ausdrucks- voll.	Variation 2
90–142	Vivace ma non troppo. (Scherzo I.)	[Variation 3]
143–181	Adagissimo	Variation 4
182–226	Sehr starr und gemessen. (Im Zeitmaß eines ganz langsamen Leichenzuges.)	Variation 5
227–352	Presto assai. (Scherzo II.)	Variation 6
353–398	Epilog. Adagissimo. (Traumhaft, versonnen, auch <i>im f</i> verschleiert und weich.)	Variation 7

Als das zu variiierende Thema identifiziert die Programmnotiz die Klarinettenstimme der Takte 1–29, wobei bedeutsame Motive in dieser Quelle mit römischen Zahlen markiert sind (Notenbeispiel 2).

Dieses Thema bringt gewisse Implikationen für seine Verarbeitung mit sich. Seine Identität konstituiert sich nicht über markante harmonische Progressionen, was Pe-tyrek schon dadurch betont, dass er es anfänglich unbegleitet vortragen lässt. Auch fehlt eine deutliche periodische Gliederung, die als Bezugsrahmen für die Variationen dienen könnte; vielmehr unterstreicht der als »ganz frei« markierte Vortrag den rhapsodischen Charakter der Tonfolge.

Die Prägnanz des Themas beruht vielmehr auf intervallischen und rhythmischen Eigenschaften. Wenige Intervalltypen herrschen vor, nämlich – neben der Tonwiederholung – die kleine Sekunde, die übermäßige Sekunde bzw. kleine Terz, die große Terz und die kleine Sexte. Von den 106 Intervallen des Themas machen die genannten fünf Typen allein 90 aus. Am auffälligsten ist, dass unter diesen 106 nicht eine einzige große Sekunde ist, das Melodieintervall schlechthin – es fällt schwer, da nicht eine bewusste Vermeidung zu unterstellen.

Charakteristisch ist auch die Rhythmik, die man vor allem im größten, mittleren Abschnitt des Themas als sehr tänzerisch bezeichnen könnte. Die Außenteile sind demgegenüber verhaltener, teilen aber mit der mittleren Partie nicht nur das 3/8-Metrum, sondern auch die häufige Verwendung des Vorschlags: Allein 16 Vorschläge hat das Thema, vom einfachen bis zum dreitönigen. Mit Rückblick auf das eingangs diskutierte Notenbeispiel 1 liegt hier der Beleg für die These, bestimmte, an jüdische Volksmusik gemahnende Ausdrucksmittel seien bereits im Thema angelegt: Gemeint sind eben jene tanzartige, durch häufige Vorschläge wie improvisiert

Sehr langsam, ganz frei wie eine Bergweise

The musical score is written in 3/8 time and consists of seven measures, each representing a motive. The notation includes various dynamics (mp, p, mf, f, sfz, ff, ppp) and articulations (rall., rit. molto). The motives are labeled I through VII, with some having sub-labels (I a, II i, III a, III b, III c, IV a, V, VI, VII). The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-7. The key signature has one sharp (F#).

Motive I: *mp*, *rall.*, *I*

Motive II: *p*, *mf*, *f*, *sfz*, *mp*, *f*, *p*, *II i*, *III a*, *III b*

Motive III: *sfz*, *III c*

Motive IV: *pp*, *sfz*, *p*, *f*, *f*, *ff*, *IV*, *IV a*, *V*

Motive V: *f*, *rit. molto*, *f*, *p*, *VI*

Motive VI: *mp*, *rall.*, *p*, *ppp*, *VII*

Notenbeispiel 2: Petyrek, Sextett; Einteilung des Themas (Klarinettenstimme, T. 1–29, klingend notiert) in Motive I–VII. Quelle: Donaueschinger Programmnotiz.

wirkende Rhythmik im 3/8-Metrum sowie die Bevorzugung der kleinen Sekunde und der kleinen Terz, die in bestimmtem Kontext als übermäßige Sekunde notiert bzw. wahrgenommen wird.

Die eher melodisch-rhythmische als harmonisch-periodische Prägnanz des Themas korreliert nun mit der Variationstechnik auf eine folgerichtige Weise: Allein mit der Kenntnis des Themas ausgestattet könnte man prognostizieren, dass – in

der Begrifflichkeit der Variationstypologie Kurt von Fischers²⁴ – alle Formen der harmoniekonstanten Variation, wie sie z. B. für Johannes Brahms und Max Reger entscheidend waren, kaum eine Rolle spielen werden, wohl aber die Ableger der Cantus-firmus-Variation. Zu erwarten ist ein Verhältnis der Variationen zum Thema, das sich in den jeweiligen Hauptstimmen primär auf Ähnlichkeiten im linearen Verlauf stützt. Und diese Erwartung erfüllt sich auch in einer Reihe von Variationen, die von den Motiven und Intervallabfolgen des Themas umfangreichen Gebrauch machen. Die Tendenz geht aber bereits in den ersten vier Variationen hin zum freiesten Variationstypus, der Fantasie-Variation. Hier ist eine Umformung von Teilen des Klarinettenthemas nur der Ausgangspunkt für eine umfangreiche Entwicklung, die sich vom Thema als melodischer Einheit zusehends löst.

Vivace ma non troppo. (Scherzo I.)

mf hervortreten, marc. *sfz* *sfz* *f*

II III IIIa IIIb Sequenz Sequenz

Notenbeispiel 3: Petyrek, Sextett, T. 90–93 (nur Klavierstimme).

Ein Beispiel ist der Abschnitt, der in der Partitur als Scherzo I bezeichnet ist und den die Donaueschinger Programmnotiz implizit als dritte Variation zählt. Hier ist nur der Beginn der führenden Klavierstimme, eine rhythmische Transformation der Motive II bis IIIb, aus dem Thema abgeleitet (Notenbeispiel 3). Nach zwei Takten löst sich der Satz dann von dessen Form und erinnert in der Art, wie die Motive IIIa und IIIb sequenziert werden, eher an Durchführungs- als an Variationstechnik. Erst am Schluss der Variation (T. 137 ff) kehrt die rhythmische Transformation der Motive II und III wieder, um dem Satz eine Rundung zu geben.

In den folgenden Variationen spitzt Petyrek dieses Prinzip zu und lässt die Integrität des Themas, die in der ersten Variation noch unangefochten war, zusehends in den Hintergrund treten. Die Frage, ob die einzelnen Segmente des Werks überhaupt noch als Variationen aufgefasst werden können, stellt sich insbesondere für den Epilog, den Petyrek in der Donaueschinger Programmnotiz ausdrücklich als »siebente Variation« bezeichnete: In diesem längsten zusammenhängenden Abschnitt des

²⁴ Vgl. Drees, Stefan; von Fischer, Kurt: Art. »Variation«, in: MGG₂S Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 1238–1284, hier Sp. 1239 f.

Werks erklingen erst nach ungefähr vier Minuten die ersten und einzigen Bestandteile des Themas, nämlich die Motive III und II (T. 389–96). Anders als in der eben angesprochenen dritten Variation, in der dieselben Motive am Anfang standen und damit von einer exponierten Position aus das Geschehen in Gang brachten, ist die Rolle des Themas im Epilog ganz passiv; erst im Nachklang bringt es sich ins Geschehen ein wie eine zarte Erinnerung.

Epilog. Adagissimo. (Traumhaft, versonnen,
auch im *f* verschleiert und weich.) rit.

Klar. (B) *ppp*

Str. con sord. *pp* dim. verklingend

Klavier *mp* mit größtem Ausdruck. verklingend *mp*
pp Mit viel Pedal. (fast jede Note.)

Etwas bewegter.

pp *mp* espr. molto *sost.* *p* zart *pp* più *pp*

rall. un poco meno mosso dim. e rall. dim. e rall.

Mit viel Pedal

Notenbeispiel 4: Petyrek, Sextett, T. 353–61.

Am Anfang des Epilogs steht hingegen eine Gestalt, die vom Thema weit entfernt ist (Notenbeispiel 4). In harmonischer Hinsicht ist das eine der kühnsten Passagen des Werks: eine bitonale Struktur, in der die Streicher anfänglich zwischen

G- und A-Dur changieren, während das Klavier eine Melodie ausschließlich auf den schwarzen Tasten spielt, also im pentatonischen Modus, der mit seinen vielen großen Sekunden in direktem Widerspruch zur Themenmelodik steht. Vier Takte später, bei »Etwas bewegter«, liegt in der linken Hand des Klaviers vorwiegend weißtastige Pentatonik (mit b), während parallele Akkordbewegung in der rechten das impressionistische Klangbild vervollständigt.²⁵ In den letzten drei Takten des Beispiels ist die Bedeutung der großen Sekunde wieder ganz offensichtlich: In der rechten Hand des Klaviers changieren zunächst B- und C-Dur, dann D- und E-Dur, begleitet in der Bratsche vom Großsekundwechsel c–d. Diese vom ursprünglichen Thema weit entfernte Charakteristik bestimmt den ganzen Epilog.

Petyrek selbst hat dieses problematische Verhältnis zum Konzept des Variierens in seiner Donaueschinger Programmnotiz gleichzeitig eingeräumt und abgestritten. Abgestritten hat er es, indem er ein enges Verhältnis des Epilogs zum Thema postulierte: »Die Gegenstimmen, die im Verlauf des Satzes dazutreten, sind aus dem thematischen Material des Hauptthemas (I–VII) gewonnen.« Das ist nicht nachvollziehbar, es sei denn, man bringt einen sehr weiten Bedeutungsspielraum des Wortes »gewinnen« in Anschlag. Eingeräumt hat Petyrek das teilweise sehr freie Verhältnis der Variationen des Sextetts zum Thema aber auch, indem er diese Teile insgesamt als »Klangvisionen« bezeichnete und sie damit der Vorstellung einer nachvollziehbaren Ableitung vom Thema wieder ein Stück weit entrückte. Dem Thema, so heißt es, »reihen sich Klangvisionen an, die ihm verwandt sind«.²⁶

Das Sextett, das deutet sich mit dem Begriff »anreihen« schon an, nähert sich damit stark der Suite an, einer Form also, die zwar im neusachlichen Klima der 1920er-Jahre bald eine gewisse Aufwertung erfahren sollte, aber zur Entstehungszeit des Sextetts noch mit dem Makel des Leichten, Unverbindlichen behaftet war – insbesondere im Gegensatz zur Sonate, aber auch im Gegensatz zur durchaus eine ernsthafte Haltung gestattenden Form des Themas mit Variationen. Zum suitenartigen Eindruck trägt im Sextett der Umstand bei, dass bereits die erste Variation ausgerechnet ein Menuett ist und zwei weitere Abschnitte (Variationen 3 und 6) mit »Scherzo I« bzw. »Scherzo II« überschrieben sind – dazu kommt der eingangs diskutierte, mit »tanzartig« überschriebene Mittelteil der Variation 2. Etwa die Hälfte der Variationen trägt also Überschriften, die auf betont leichte, tanzartige Charaktere hinweisen. Der Vorwurf »mangelnder Tiefe«, mit dem man das ansonsten durchweg positive Urteil über das Sextett damals einschränkte, lässt sich möglicherweise auf diesem Wege verstehen.

²⁵ Kolja Lessing, dem ich die Anregung zu dieser Studie verdanke, wies mich gesprächsweise auf die Nähe gerade dieser Passage zu Schrekers Klangvorstellungen hin.

²⁶ Petyrek 1922 (Donaueschinger Programmnotiz), S. 325.

Wie ein Naturlaut: Petyreks Sextett und Mahlersche Weltsicht

Dennoch ist das Sextett als Ganzes keine leichte oder gar oberflächliche Musik. Die Vortragsbezeichnung »Wie eine Bergweise« ist vielleicht der Schlüssel zur Werkidee, worauf auch der Anfang von Petyreks Donaueschinger Programmnotiz hinweist:

»Dieses Werk – das keine Programm-Musik ist! – entstand aus einem seltsam klagenden Naturlaut, der mir an einem glühenden Sommermittag im Hochgebirge aus einsamen Felsklüften entgegentatterte. Der gleiche, rätselhaft schmerzliche Laut klang mir im Leben in den verschiedensten Stunden plötzlich entgegen, wenn auch niemals wieder in dieser Reinheit.«²⁷

Petyrek lässt seine Leser*innen über die genaue Herkunft der Bergweise im Unklaren, sie scheint ihm selbst rätselhaft zu sein. Ob es nun der Ruf eines Tieres war, die Musik eines fernen Hirten oder vielleicht nur ein Traum, eine »Klangvision«, jedenfalls verband sich mit dem Thema seines Sextetts für den Komponisten ein intensives Naturerleben im Gebirge.²⁸

Man könnte darauf verweisen, dass auch Richard Strauss 1915 ein Gebirgserlebnis in Musik gesetzt hatte, und dass auch in diesem Werk – der *Alpensinfonie* – der Gipfelbesteigung eine Vision folgt. Der gedankliche Referenzpunkt für Petyrek scheint jedoch nicht bei Strauss, sondern bei Gustav Mahler zu liegen. Der Begriff des »Naturlauts«, den seine Donaueschinger Programmnotiz verwendet, begegnet in Mahlers Vortragsbezeichnungen recht häufig; meist haftet diesen Stellen etwas Visionäres an, ein Innehalten und Zur-Besinnung-Kommen, ein momentanes Herausfallen aus dem als quälend empfundenen »Weltlauf« von Geschäftigkeit, Heuchelei und Trivialität. Mahlers Beschäftigung mit dem Naturlaut hat ihren merkwürdigsten Niederschlag in den Kuhglocken-Episoden der Sechsten und Siebten Symphonie gefunden – nicht als das Genrebild einer Almidylle, sondern als Symbol für größtmögliche Entfernung von jenem »Weltlauf«: Die Kuhglocken werden als das letzte Geräusch aufgerufen, das der Wanderer hört, bevor er die Entrückung – die Erdenferne – des Gipfels spürt.

Dass Mahlersche Gedanken und Bilder tief in die Vorstellungswelt Petyreks eingedrungen sind, belegt auch die Art, wie er in der Donaueschinger Programmnotiz eine andere Passage seines Sextetts beschreibt: »Die fünfte Variation (starr und gemessen, im Zeitmaß eines ganz langsamen Leichenzuges, 4/4) entspringt der Trivialität

²⁷ Ebd., S. 325.

²⁸ Die erste Erwähnung des entstehenden Werks erfolgt im Tagebucheintrag vom 27.8.1919, zwei Wochen nach einer mehrtägigen Bergwanderung im Hochsommer 1919; vgl. Mahn 1998, S. 24.

des äußeren Lebens, die einem großen inneren Schmerz folgt.«²⁹ Das ist sprachlich nahezu reinster Mahler, dem der Trauermarsch eine bedeutsame musikalische Vokabel war. Für Petyreks Interpretation des Leichenzuges als Nahtstelle zwischen dem Weltlauf mit seiner Trivialität und der ganz anderen Gestimmtheit der mitfühlenden Seele hält Mahlers Œuvre sogar ein Vorbild bereit, nämlich den parodistischen Trauermarsch über den Bruder-Jakob-Kanon aus der Ersten Symphonie. Das für Mahlers Musik so bedeutsame Gefühl der Zerrissenheit der Welt kannte auch Petyrek, der es Mitte der 1920er-Jahre in einem Bericht über die äußeren Einflüsse auf seine musikalische Entwicklung mit Worten formulierte, die man fast umstandslos auf Mahler übertragen könnte:

»Das erste starke Erlebnis war das der Not der Zeit. Gieriges Aufnehmen und Studieren der faulen Kultur mit ihren Verlogenheiten und Verwesungsprozessen, ihre Entladung im Weltkrieg, Enttäuschungen und tiefster Schmerz: das führte zu bitterem Aufschrei in den ›Grotesken‹ (1919) und ähnlichen Stücken [...]. Positive Eindrücke dagegen waren von Jugend auf ein liebevolles Versenken in die Natur und ihre Laute, was vor allem auf das Sextett bestimmend wirkte.«³⁰

Aber nicht nur in der Art des Sprechens über sein Werk, sondern auch in Einzelheiten der Musik selbst spiegelt sich diese Orientierung Petyreks an Mahler. Der eben erwähnte Trauermarsch der fünften Variation etwa trägt in seinem Mittelteil deutliche Züge dieses Vorbildes: Nachdem Petyrek über die Verwandlung des Motivs IIIc den eigentlichen Bezug dieser Variation zum Thema herstellt (T. 194 ff), erinnert zunächst die Wendung von Moll zu Dur an Mahler, eine Aufhellung ins Tröstliche, die in der ›Austerzung‹ der Melodie fast volkstonhafte Qualitäten erreicht (T. 197–198). Das solchermäßen als ›unverfälscht‹ markierte Tröstliche wird aber sofort wieder getrübt durch eine trivialisierende Klarinettenfigur, ein ›scharf‹ im *fortissimo* hineinplärrendes Gedudel (T. 199), ein deutliches Anknüpfen an den gestörten Trauermarsch aus Mahlers Erster Symphonie. Vielleicht hatte Petyreks Studienkollege Ernst Krenek diese Passage im Sinn, als er in seinen Memoiren schrieb, Petyrek »arbeitete an Variationen über eine Pseudo-Volksmelodie für Kammermusikensemble und Klarinette und neigte dazu, die skurrilen, grotesken Möglichkeiten der Instrumente zu erkunden, etwa in der Art, wie Mahler es in seinen Scherzi gemacht hat.«³¹

²⁹ Petyrek 1922, S. 325.

³⁰ Petyrek, Felix: Mein künstlerischer Werdegang (ca. 1926), zit. n. Mahn 1998, S. 96–102, hier S. 101.

³¹ Krenek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne [verfasst 1942–1954], aus dem amerikanischen Englisch von Friedrich Saathen, revidierte Übersetzung von Sabine Schulte, Hamburg 1998, S. 135.

Eine Ausdrucksparallele enthält auch die zweite Variation des Sextetts, die bei T. 62–65, ausgehend vom nach D-Dur transponierten Motiv IIIa, eine ländlerartige Melodie ins Spiel bringt. Ländler haben bei Mahler verschiedene Funktionen; sie können, wie im ersten Scherzo der Neunten Symphonie, in verzerrter, überzeichneter Form negativ konnotiert sein, sie sind mitunter aber auch der Utopie des Naturlauts angenähert – und in dieser Weise, so scheint es, ist auch Petyreks kurze Beschwörung eines Ländlers im Sextett zu verstehen. Dem entspricht erneut die momentane Terzenseligkeit in der Begleitung der Violinen wie auch die Mahlersche Vortragsbezeichnung »wie entfernt« (Klavier, T. 64) – eine dem momentanen Zugriff entrückte Idealvorstellung.

Ungefähr ein halbes Jahr, bevor Petyrek an seinem Sextett zu arbeiten begann, im Februar 1919, soll Schreker zu seinem Schüler gesagt haben: »Sie haben sich Mahlers Art der Instrumentation angeeignet, dabei ist ihre Musik der direkte Gegensatz zu Mahler.«³² Und im Frühjahr 1922, nach dem Berliner Konzert mit der Sextett-Aufführung, notierte Petyrek sich als Stellungnahme Schrekers, »die Kritik Weißmanns, daß ich ein Meister der Groteske sei,³³ sei mir zu Kopf gestiegen, daher schreibe ich so.«³⁴ Für seinen Lehrer war Petyreks Bevorzugung der Groteske offenbar ebenso eine bloße Äußerlichkeit wie die Übernahme bestimmter Mahlerscher Stilmittel, ja er sah es als seine pädagogische Aufgabe an, derlei Dinge seinem Schüler auszutreiben. Nichts hätte jedoch mehr an der Sache vorbeigehen können. Die Groteske erwies sich in diesen Jahren als Petyreks ureigenster Ausdrucksmodus; der Komponist aber, der es mehr als irgend ein anderer verstanden hatte, die Groteske, die grimassenhafte Verzerrung der Welt, zusammenzubringen mit einer emphatischen Weltbejahung, war Mahler. Wie Mahler erkundete Petyrek in seiner Musik eine das Groteske einbeziehende Weltsicht, ohne dabei in der bloßen Negation zu verharren. »Da steht er«, schrieb Erwin Schulhoff 1923 über Petyrek, »und lacht sarkastisch über sich, die Marionetten und ihre Dinge, da steht er erdumarmend!«³⁵ Das Sextett bildet jedenfalls keineswegs einen direkten Gegensatz zu Mahler, wenn es auch keine Mahler-Kopie im kammermusikalischen Format ist. Aus dem als »wahrhaftig« sti-

³² Petyrek, Felix: Tagebucheintrag vom 27. Februar 1919, zit. n. Ottner, Carmen: Was damals als unglaubliche Kühnheit erschien. Franz Schrekers Wiener Kompositionsklasse. Studien zu Wilhelm Grosz, Felix Petyrek und Karol Rathaus, Frankfurt am Main 2000, S. 51.

³³ Adolf Weißmann war Musikkritiker der *B. Z. am Mittag*. In seiner Schrift *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart 1922, nannte er Petyrek einen »im Grotesken auffälligen« Komponisten (S. 223).

³⁴ Petyrek, Felix: Tagebucheintrag, zit. n. Mahn 1998, S. 40, die kein Datum angibt.

³⁵ Schulhoff, Erwin: »Felix Petyrek« (1923), in: Ders.: Schriften, hg. v. Tobias Widmaier, Hamburg 1995 (Verdrängte Musik, 7), S. 39 f, hier S. 39.

lisierten Naturlaut der Bergweise abgeleitet, ist es Ausdruck jener anderen Seite, die etwa in den zeitlich benachbarten *Sechs grotesken Klavierstücken* eher eine untergeordnete Rolle spielt: Das Sextett ist von seiner Gesamthaltung versöhnlich – einen »Lebensjuchzer« nannte es Schulhoff³⁶ –, wenngleich es, wie bereits die Bergweise selbst, vom Moment des Schmerzhafte[n] ausgeht.

Diesen besonderen Charakter des Sextetts kann man sicher auch auf Petyreks damalige Lebensumstände beziehen. Vielleicht zu keinem anderen Zeitpunkt hatte Petyrek zur Weltbejahung mehr Anlass als im Sommer 1919, unmittelbar nach seiner Abschlussprüfung und zur Zeit seiner Eheschließung. Ein »vereinzelter Stern auf dem trüben Himmel« ist Petyreks Sextett jedoch nicht ausschließlich im biografischen, sondern auch im kompositionsgeschichtlichen Sinne: Verfasst von einem Angehörigen derjenigen Generation, der Theodor W. Adorno bescheinigte, Mahler nicht überwunden, sondern bloß verdrängt zu haben³⁷, steht das Sextett für das Weiterleben der Mahler'schen Weltsicht am Vorabend der Neuen Sachlichkeit. Das Medium der Kammermusik, in dessen Gewand Petyreks Anknüpfen sich vollzog, war für Mahler so marginal wie es sich für die junge Generation nach 1918 als zentral erwies, und der Erfolg des Sextetts gerade in Donaueschingen, einem Zentrum der neuen Tendenzen, wirft ein Schlaglicht darauf, welche unverwirklichten Alternativen zum Gang der Musikgeschichte am Anfang der 1920er-Jahre bereitstanden.

³⁶ Ebd., S. 40.

³⁷ Vgl. Wiesengrund-Adorno, Theodor: Mahler heute, in: Anbruch 12 1930, Nr. 3, S. 86–92, hier S. 86.

Anhang: Publikationsverzeichnis von Andreas Eichhorn

(Stand Februar 2023)

Vorworte

Vorwort zur Edition des Flötenquartetts G-Dur von W. A. Mozart (zeitgenössische Bearbeitung des Oboenquartetts KV 370), Hamburg/London 1986.

Vorwort zur Reprintausgabe von J. N. Hummels Klavierschule, 1989.

Einleitung zu Bekker, Paul: Das deutsche Musikleben, Berlin 1916; Hildesheim 2013.

Einleitung zu Bekker, Paul: Kunst und Revolution, Frankfurt am Main 1919; Hildesheim 2013.

Einleitung zu Bekker, Paul: Neue Musik (Gesammelte Schriften Bd. 4), Berlin 1919; Hildesheim 2013.

Einleitung zu Bekker, Paul: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Stuttgart 1926; Hildesheim 2013.

Einleitung zu Bekker, Paul: Klang und Eros (Gesammelte Schriften Bd. 2), Stuttgart/Berlin 1922; Hildesheim 2014.

Einleitung zu Bekker, Paul: Kritische Zeitbilder (Gesammelte Schriften Bd. 3), Berlin 1921; Hildesheim 2014.

Notenausgaben

Quartett für Flöte und Streicher C-Dur von J. Haydn (nach op. 20.2), 1988.

Idylle für Flöte, Horn und Klavier op. 38 von Franz Doppler, Frankfurt 1989.

Oboensonate op. 13 von Gustav Schreck, Frankfurt 1990.

Quartett für Flöte und Streicher g-moll von J. Haydn (nach op. 20.5), 1998.

Duo für zwei Flöten von Ludwig Spohr (nach op. 9), Frankfurt 1993.

Kurt Weill, Konzert für Violine und Blasorchester op. 12 (1924), Wien 2017.

Textkritische Edition

The Kurt Weill Edition: Music with Solo Violin by Kurt Weill, Series II, Volume 2 (Violinkonzert op. 12; Der neue Orpheus op. 16), Edition und Kritischer Bericht, New York 2010.

Aufsätze

Der musikgeschichtliche Quellentext, ausgewählt und kommentiert. Johann Georg Tromlitz:

»Über den schönen Ton auf der Flöte ...«, in: *Flöte aktuell* 2 1987, Nr. 3, S. 13–16.

Anmerkungen zur Flöte und ihrer Literatur im 19. Jahrhundert, in: *Üben und Musizieren* 1987, Nr. 3, S. 182–186.

Zur Geschichte des Flötenquartetts I, II, in: *Üben und Musizieren* 1988, Nr. 4, S. 294–298; 1988, Nr. 5, S. 365–370.

»Amerika, Du hast es besser«? Eine Studie zum amerikanischen Musikleben im 19. Jahrhundert am Beispiel der amerikanischen Erstaufführung der Neunten Symphonie Beethovens, in: *Musica* 43 1989, Nr. 1, S. 23–31.

a) Farbe und Kontur. Fünf Annäherungen, in: *Musica* 44 1990, Nr. 5, S. 284–289.

b) Farbe und Kontur (in überarbeiteter Form), in: Krause-Pichler, Adelheid (Hg.): *Zeichen am Weg*. Heinrich Poos zum 65. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1994, S. 53–61.

»Otto Jahn, dem das Beethovensche Lied an die Freude nicht heiter genug erschien.« Zu Otto Jahns musikästhetischem Denken, in: Calder III, W. M.; Cancik, Hubert; Kytzler, Bernhard (Hg.): *Otto Jahn (1831–1868)*, Stuttgart 1991, S. 151–168.

»Als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber ...« Anmerkungen zu den Retuschen an Beethovens Neunter Symphonie, in: Kross, Siegfried (Hg.): *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht, Tutzing 1990, S. 67–96.

Zur Theorie des musikalischen Vortrags zwischen 1800 und 1850, in: Ders. (Hg.): *Festschrift für Hans-Peter Schmitz*, Kassel 1992, S. 63–77.

Melancholie und das Monumentale. Zur Krise des symphonischen Finale im 19. Jahrhundert, in: *Musica* 46 1992, Nr. 1, S. 9–12.

Diskursivität und Intuition als polare Formen musikalischen Denkens, in: *AfMw* 49 1992, Nr. 4, S. 282–300.

Ein musikalisches Katz- und Maus-Spiel. Zu Eric Saties »Les Quatre-Coins«, in: *Üben und Musizieren* 1993, Nr. 4, S. 18–20.

a) »Und Freude schwebt wie Sternenklang Uns nur im Träume vor.« Oder: Warum stimmt Beethovens Neunte Symphonie traurig?, in: *Programmheft der Karlsruher Musiktage* 1994, S. 4–9.

b) in überarbeiteter Form als: Warum stimmt Beethovens Neunte Symphonie traurig?, in: Ackermann, Peter; Kienzle, Ulrike; Nowak, Adolf (Hg.): *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1996, S. 204–212.

Das »Hauptthema« des ersten Satzes von Beethovens Neunter Symphonie. Gedanken zu seiner Form und ihrer historischen Substanz, in: *Mf* 49 1996, Nr. 1, S. 2–19.

Augustinus und die Musik, in: *Musica* 50 1996, Nr. 5, S. 318–323.

Annäherungen durch Distanz. Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks, in: *AfMw* 59 1997, Nr. 3, S. 194–209.

a) »... ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde.« Anmerkungen zu Hugo Wolfs »Corregidor«, in: Wagner, Günther (Hg.): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1997, Stuttgart 1997, S. 182–210.

- b) in unveränderter Form als: Probleme der Opernkomposition nach Wagner: Hugo Wolfs »Corregidor«, in: von Kügelgen, Helga (Hg.): ... y las palabras ya vienen cantando Texto y musica en el intercambio hispano-alemán. Actas de las Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas. Realizadas por el Instituto Ibero-Americano en colaboración con la Fundación Xavier de Salas (Bibliotheca Ibero-Americano Bd. 69), Frankfurt 1999, S. 29–62.
- Vom Volksfest zur »musikalischen Prunkausstellung«. Das Musikfest im 19. Jahrhundert als Forum bürgerlicher Selbstdarstellung, in: *Mf* 52 1999, Nr. 1, S. 5–28.
- »Musik wirkt nur gegenwärtig unmittelbar.« Goethe als Musikhörer, in: Österreichische Musikzeitschrift 54 1999, Nr. 3, S. 16–24.
- Der »Praeceptor Germaniae« als kultureller Mittler: Paul Bekker und Frankreich, in: Schubert, Giselher (Hg.): Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/M. Bd. 7), Mainz 2001, S. 65–83.
- Irdisches Weltgetümmel und Himmelsgesang. Annotationen zu den »Drei lateinischen Gesängen« für Männerchor (1973/74) von Heinrich Poos, in: Fürbeth, Oliver (Hg.): Musikalische Struktur und Geschichte. Zum Werk des Komponisten und Musikwissenschaftlers Heinrich Poos, Mainz 2003, S. 45–52.
- Der Rhein als Symbol. Musikalische Bedeutungstiftung in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts, in: Danuser, Hermann; Münkler, Herfried (Hg.): Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, Schliengen 2001, S. 185–205.
- Republikanische Musikkritik, in: Rathert, Wolfgang; Schubert, Giselher (Hg.): Musikkultur der Weimarer Republik (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Instituts Frankfurt/M. Bd. VIII), Mainz 2002, S. 198–211.
- »Amerika als Wunschbild zukünftiger Gesellschaft«? Zur Rezeption von Ernst Kreneks Oper »Johnny spielt auf«, in: Danuser, Hermann; Gottschweski, Hermann (Hg.): Amerikanismus, Americanism, Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne, Schliengen 2003, S. 171–183.
- »... es geht alles mitten durch die Welt und bleibt Musik.« Sämtliche Kritiken, Essays und Texte Paul Bekkers über Paul Hindemith, in: Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 2003/XXXII, S. 71–147.
- »Magister, Magister – laßt Euch eure Zöpfe stutzen.« Paul Bekker als Visionär einer republikanischen Musikpädagogik, in: Kruse, Matthias; Schneider, Reinhard (Hg.): Musikpädagogik als Aufgabe. Festschrift zum 65. Geburtstag von Siegmund Helms (Perspektiven zur Musikwissenschaft Bd. 29), Kassel 2003, S. 31–54.
- Kulturrkritik zwischen den Kulturen: Paul Bekkers Beitrag zur Diskussion um das Verhältnis von Kunst- und Volksmusik zwischen 1932 und 1934, in: Salmen, Wolfgang; Schubert, Giselher (Hg.): Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär (Frankfurter Studien Bd. X), Mainz 2005, S. 195–204.
- Die Konstitution von Räumen durch Bewegung in Leonard Bernsteins West Side Story, in: Weiss, Stefan; Schebera, Jürgen (Hg.): Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Münster 2006, S. 123–131.
- Selbstbilder von Komponisten im 18. Jahrhundert, in: Noll, Günther; Probst-Effah, Gisela; Schneider, Reinhard (Hg.): Musik als Kunst-Wissenschaft-Lehre. Festschrift für Wilhelm Schepping zum 75. Geburtstag, Münster 2006, S. 122–145.

- Insenzierte Poetik. Zur Bilderwelt von Pfitzners »Palestrina«, in: Schaal-Gotthardt, Susanne; Schader, Luitgard; Winkler, Heinz-Jürgen (Hg.): »...dass auch alles hätte anders sein können.« Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts (Frankfurter Studien Bd. XII), Mainz 2009, S. 43–57.
- Improvisation im 19. Jahrhundert. Traditionen einer Musikpraxis zwischen Geniekult und Handwerk – in historischer Perspektive, in: jazzforschung/jazz research 41 2009, S. 135–171.
- Joseph Haydn und Felix Mendelssohn Bartholdy: 1809/1909. Reflexionen aus Anlass eines gemeinsamen Gedenkjahres, in: Eichhorn, Andreas; Schneider, Reinhard (Hg.): Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott (Musik – Kontexte – Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln Bd. 1), München 2011, S. 28–42.
- Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills Violinkonzert op. 12. Kritische Rückfragen, in: Mf 64 2011, Nr. 4, S. 368–382.
- Mendelssohns Sphären, in: Eichhorn, Andreas; Keden, Helmke Jan (Hg.): Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider (Musik – Kontexte – Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln Bd. 4), München 2013, S. 11–25.
- Omnibus. Leonard Bernstein als Musikvermittler, in: Heidelberger Hochschulschriften zur Musikpädagogik Bd. 4, Jahrbuch 2012/2014, Essen 2014, S. 25–36.
- Streichquartettaufführungen zur Beethovenzeit, in: Geiger, Friedrich; Sichardt, Martina (Hg.): Beethovens Kammermusik (Das Beethoven-Handbuch Bd. 3), Laaber 2014, S. 285–308.
- Auf der Suche nach der Moderne. Kurt Weills Rolland-Lektüre, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Kurt Weill und Frankreich (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 9), Münster u. a. 2014, S. 25–38.
- Kein Platz für den Führer. Theaterbau im Nationalsozialismus am Beispiel des Grenzlandtheaters in Zittau, in: Steiert, Thomas; Op de Coul, Paul (Hg.): Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950, Köln 2014, S. 29–52.
- Paul Bekker, der Soziologe, in: Musik & Ästhetik 20 2016, Nr. 77, S. 90–105.
- Chronik, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 15–56.
- Prolog, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 9–13.
- Traumszenen, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 145–158.
- Der Dirigent, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 159–179.
- Vermittlung von Musik. Bernstein in Film und Fernsehen, in: Eichhorn, Andreas (Hg.): Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017, S. 190–204.
- Das Geheimnis des Erfolgs: Bernsteins »Wonderful Town«, in: Cullmann, Heiko; Heinemann, Michael; Eichhorn, Andreas (Hg.): »...wie die Stadt schön wird.« Leonard Bernstein: Wonderful Town. Eine Werkmonographie in Texten und Dokumenten, Dresden 2017, S. 75–87.

- Musik als bildende Kunst. Paul Bekkers Berliner Vortrag »Wesensformen der Musik« (1925), in: Grosch, Nils (Hg.): Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik (Kurt Weill-Studien Bd. 10), Münster 2018, S. 131–139.
- »La cosa principale è la bellezza«. Karajan e la Nona Sinfonia di Beethoven, in: Fassone, Alberto (Hg.): L'Arte di Karajan, Lucca 2019, S. 235–272.
- Musik und Weltanschauung. Paul Bekkers Briefe an Ernst Krenek und Kurt Weill, in: Henke, Matthias (Hg.): Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne (Ernst Krenek Studien Bd. 8), Schliengen 2019, S. 57–69.
- Der englische Patient, in: Moormann, Peter (Hg.): Klassiker der Filmmusik, Stuttgart 2019, S. 290–293.
- Zusammen mit Thevißen, Ulrich: Tempogestaltung und Struktur bei Willem Mengelberg und Herbert von Karajan am Beispiel der Einleitung von Beethovens Erster Symphonie, in: Caskel, Julian (Hg.): Der Karajan-Diskurs. Perspektiven heutiger Rezeption, Würzburg 2020, S. 357–374.
- »... Leonard Bernstein ist derjenige, der Weill am nächsten steht.« Leonard Bernstein und Kurt Weill, in: Henk, Matthias; Beimdieke, Sara; Schwinning, Reinke (Hg.): Entdeckungen. Kurt Weill als Lotse durch Moderne (Si!Kollektion Musikwissenschaft Bd. 5), Siegen 2022, S. 165–186.

Herausgebertätigkeit wissenschaftlicher Publikationen

- Festschrift für Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag, Kassel 1992.
- Zusammen mit Bischoff, Bodo; Gerlich, Thomas; Siebert, Ulrich (Hg.): Klaus Kropfinger, Über Musik im Bilde, 2 Bde., Köln: Dohr 1995.
- Paul Bekker: »Geist unter dem Pferdeschwanz.« Feuilletons aus dem Exil. Paris 1934, Saarbrücken 2001.
- Zusammen mit Grosch, Nils; Heinemann, Michael; Lucchesi, Joachim; Schebera, Jürgen; Weiss, Stefan (Hg.): Ricarda Wackers, Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill & Ivan Goll (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 5), Münster 2004.
- Zusammen mit Nowak, Adolf (Hg.): Telemanns Vokalmusik – Über Texte, Formen und Werke, Hildesheim 2008.
- Zusammen mit Schneider, Reinhard (Hg.): Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott (Musik – Kontexte – Dialoge. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln Bd. 1), München 2011.
- Zusammen mit Grosch, Nils; Juchem, Elmar; Lucchesi, Joachim; Schebera, Jürgen; Weiss, Stefan (Hg.): Panja Mücke, Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und szenische Collage bei Kurt Weill (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 7), Münster 2011.
- Zusammen mit Keden, Helmke Jan (Hg.): Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider (Musik – Kontexte – Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln Bd. 4), München 2013.

- Kurt Weill und Frankreich (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau Bd. 9),
Münster 2014.
Leonard Bernstein und seine Zeit, Laaber 2017.

Monografien

- Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführungen und Rezeption, Kassel
1993 (Zugl.: Berlin, Freie Universität Berlin, Diss., 1991).
Felix Mendelssohn Bartholdy: Hebriden-Ouvertüre op. 26 (Meisterwerke der Musik H. 66),
München 1998.
Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes, Hildesheim 2002 (Zugl.: Frankfurt am Main,
Goethe-Universität Frankfurt am Main, Habil., 2001).
Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Biographie, München 2008.
365 Tage mit Kurt Weill. Ein Almanach, Hildesheim 2022, 2022.

Lexikon- und Handbuchartikel

- Bauer, Moritz, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart II, Perso-
nenteil Bd. 2, Kassel 1999, Sp. 511–512.
Durchbrochene Arbeit (36 Spalten), in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
(HmT), 34. Auslieferung, Winter 2022/03, Stuttgart 2003.
Arabeske, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT), 40. Auslieferung,
Herbst 2005, Stuttgart 2006.
Paganini, Ercole, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart II,
Personenteil Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 1546–1547.
Mündlichkeit/Schriftlichkeit, in: Helms, Siegmund; Schneider, Reinhard; Weber, Rudolf
(Hg.): Lexikon der Musikpädagogik, Kassel 2005, S. 160–162.
Schmitz, Hans-Peter, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart II,
Personenteil Bd. 14, Kassel 2005, Sp. 1482–1483.
Sachs, Curt, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart II, Perso-
nenteil Bd. 14, Kassel 2005, Sp. 767–770.
Musikfest, in: Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 8, Stuttgart 2008, Sp. 915–918.
Romantik/Musik, in: Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 11, Stuttgart 2010, Sp. 365–369.
Bernstein, Leonard, in: Caskel, Julian; Hein, Hartmut (Hg.): Handbuch Dirigenten. 250 Por-
träts, Kassel 2015, S. 86–89.
Janowski, Marek, in: Caskel, Julian; Hein, Hartmut (Hg.): Handbuch Dirigenten. 250 Port-
räts, Kassel 2015, S. 208–209.
Klemperer, Otto, in: Caskel, Julian; Hein, Hartmut (Hg.): Handbuch Dirigenten. 250 Porträts,
Kassel 2015, S. 235–237.
Mengelberg, Willem, in: Caskel, Julian; Hein, Hartmut (Hg.): Handbuch Dirigenten. 250
Porträts, Kassel 2015, S. 279–281.

- Elias op.70, in: Geuting, Michael (Hg.): Mendelssohn-Handbuch Bd. 2, Laaber 2016, S. 416–428.
- Konzert-Ouvertüre Nr. 4 Zum Märchen von der schönen Melusine op.32, in: Geuting, Michael (Hg.): Mendelssohn-Handbuch Bd. 1, Laaber 2016, S. 532–535.
- Ouvertüre in C (»Trompeten-Ouvertüre«) op. 101, in: Geuting, Michael (Hg.): Mendelssohn-Handbuch Bd. 1, Laaber 2016, S. 196–199.
- Groß besetzte geistliche Vokalwerke, in: Wiesenfeldt, Christiane (Hg.): Mendelssohn Handbuch, Kassel 2020, S. 132–162.
- Paul Bekker: Musikleben, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 98 f.
- Paul Bekker: Klang und Eros, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 99.
- Paul Bekker: Kritik und Persönlichkeit, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 101 f.
- Paul Bekker: Kunst und Revolution, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 102–104.
- Paul Bekker: Neue Musik, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 104–106.
- Paul Bekker: Operntheater, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 106–108.
- Paul Bekker: Vom Ethos der Musik, in: Wörner, Felix; Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Lexikon Schriften über Musik Bd. 2, Kassel/Berlin 2022, S. 108 f.

Rezensionen

- Hoy-Draheim, Susanne (Hg.): Niels Wilhelm Gade: Sonate für Flöte und Klavier d-moll op. 21. Bearbeitung der Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 op.21 für Flöte von Karl Müller, Wiesbaden 1992, in: Üben und Musizieren 1993, Nr. 3, S. 48.
- Mahlert, Ulrich (Hg.): Robert Schumann: Lieder-Album für die Jugend für Singstimme(n) und Klavier op. 79. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1849, Wiesbaden 1991, in: Das Orchester 1992, Nr. 11, S. 1346.
- Brenner, Helmut: Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, Dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945, Graz 1992, in: Mf 47 1994, Nr. 1, S. 102 f.
- Spycket, Jérôme: Nadia Boulanger. English translation by M. M. Shiver, Stuyvesant NY 1992, in: Mf 47 1994, Nr. 4, S. 444 f.
- Schneider, Hans: Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchener Buchverlag (1796–1888). Erster Band, Tutzing 1993, in: Mf 48 1995, Nr. 4, S. 428.
- Hailey, Christopher (Hg.): Paul Bekker/Franz Schreker: Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker, Aachen 1994, in: dissonanz/dissonance Nr. 46, November 1995, S. 35 f.
- Ehrmann-Herford, Sabine (Hg.): Musikwissenschaft und Berufspraxis, Darmstadt 1996, in: Musica 50 1996, Nr. 6, S. 437 f.

- Burnham, Scott: Beethoven Hero. Princeton, NJ 1995, in: Musiktheorie 12 1997, Nr. 3, S. 281–283.
- Sandberger, Wolfgang: Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 39), in: Musiktheorie 13 1998, Nr. 1, S. 88–90.
- Busch-Salmen, Gabriele; Salmen, Walter; Michel, Christoph: Der Weimarer Musenhof. Dichtung, Musik und Tanz, Gartenkunst, Geselligkeit, Malerei, Stuttgart 1998, in: Österreichische Musikzeitschrift 54 1999, Nr. 3, S. 84–85.
- Krenek, Ernst: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne, Hamburg 1998. Als: Kampf mit dem zerrissenen Schatten, in: Wissenschaftlicher Literaturanzeiger 39 2000, Nr. 1, S. 46 f.
- Walt Disney Company (Hg.): Fantasia 2000. Unterrichtspraktische Handreichungen, in: Üben und Musizieren 2001, Nr. 4, S. 76.
- Werner-Jensen, Arnold: Das Buch der Musik, Stuttgart 2001, in: Das Orchester 2001, Nr. 6, S. 80.
- Kropfner, Klaus: Ludwig van Beethoven, Kassel/Stuttgart 2001, in: Österreichische Musikzeitschrift 57 2002, Nr. 6, S. 82 f.
- Kropfner, Klaus: Ludwig van Beethoven, Kassel/Stuttgart 2001. Erweiterte Fassung, in: Musiktheorie 17 2002, Nr. 2, S. 186–189.
- Brachmann, Jens: Ins Ungewisse hinaus ...Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation, Kassel 1999, in: Wissenschaftlicher Literaturanzeiger 41 2002, Nr. 2, S. 58 f.
- Schneider, Klaus: Lexikon Programmmusik. Stoffe und Motive, Kassel 1999, in: Wissenschaftlicher Literaturanzeiger 41 2002, Nr. 2, S. 59.
- Elste, Martin: Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel, Stuttgart u. a.: Metzler, Kassel: Bärenreiter 2000, in: Wissenschaftlicher Literaturanzeiger 42 2003, Nr. 1, S. 48.
- Grosch, Nils (Hg.): Kurt Weill. Briefwechsel mit der Universal Edition, Stuttgart 2002, in: Kurt-Weill-Newsletter Vol. 21 Spring 2003, Nr. 1, S. 17.
- Haffner, Herbert: Furtwängler, Berlin 2003, in: Das Orchester 2004, Nr. 2, S. 70.
- Weber, Horst (Hg.): Komponisten-Lexikon. 340 werkgeschichtliche Portraits, Stuttgart/Kassel 2003, in: Das Orchester 2004, Nr. 5, S. 73.
- Baur, Eva Gesine: Chopin oder die Sehnsucht, München 2009, als: Kraft aus der Krankheit, in: Literarische Welt 5. Dezember 2009, S. 6.
- Der realistische Romantiker. Zum 200. Geburtstag Robert Schumanns erscheinen gleich 3 Biografien, in: Literarische Welt 29. Mai 2010, S. 33. 103.
- Seifert, Wolfgang: Marek Janowski, Atmen mit dem Orchester, Mainz 2010, in: das Orchester 2011, Nr. 1, S. 63.
- Jung-Kaiser, Ute; Kruse, Matthias: Chopin der Antistar, Hildesheim 2010, in: Die Tonkunst 2011, Nr. 4.
- Concerto for Violin and Wind Orchestra, op. 12 (Deutsche Grammophon 4764144), in: Kurt-Weill-Newsletter Vol. 30 Spring 2012, Nr. 1, S. 18.
- Kloppenburger, Josef (Hg.): Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität, Laaber 2012, in: das Orchester 2013, Nr. 4, S. 65.

Sonstige

- Übersetzung (Lat./Dt.) der Fischpredigt des Heiligen Antonius, in: Programmheft der NDR Motette 1983/84. Konzert vom 19.2.1984.
- Französische Kammermusik. Programmheft Musikschule Wilmersdorf. Konzert vom 2.7.1996 (8 Seiten Text).
- Kreuzstabkantate und Motetten der Bach-Familie. Programmheft Musikschule Wilmersdorf. Konzert vom 16.11.1988.
- Arrangement des Chansons d'Amour für Bläser. Auf: Orchester und Big Band des Johann Rist Gymnasiums Wedel. JB 91203 Edition Jürgen Binder 1989.
- Beethovens »Neunte«. Programmeinführung, in: Programmheft der Karlsruher Musiktage 1994.
- Im Zentrum der Mensch. Zum Tode von Hans-Peter Schmitz (1916–1995), in: Üben und Musizieren 1995, Nr. 4, S. 28–30.
- Bericht über das Symposium Amerikanismus/americanism, in: Kurt-Weill-Newsletter Vol 18 Fall 2000, Nr. 1–2, S. 11.
- »... Um mit goldenen Lorbeeren als zweiter Paganini-Liszt zurückzukommen.«, in: Irma Issakadze, Nicolas Koeckert: J.S. Bach, Eugène Ysaye, E.A. Chausson-Fr. Liszt-C. Franck UK-Productions 2000 (CD-Begleittext).
- Zen-Musik, Malerei und Singende Steine. Beiheft zum Katalog »Refuge/Nothaltebucht« Till Neu Malerei/Zeichnungen zu romanischen Kreuzgängen in Katalonien und in der Provence 2000/02, mit einem aktualisierten Ausstellungsverzeichnis, Frankfurt 2002.
- Der unromantische Romantiker, in: Literarische Welt 31. Januar 2009.
- Ein Denker in Tönen. Vor zweihundert Jahren starb der österreichische Komponist und musikalische Schöpfer der deutschen Nationalhymne Joseph Haydn, in: Literarische Welt 30. Mai 2009, S. 7.
- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper Köln, Premiere: 23. March 2011, in: Sins (7) on Stage. Kurt-Weill-Newsletter Vol. 29 Spring 2011, Nr. 1, S. 23.
- Musico perfetto – Christian Ridil zum Siebzigsten, in: organ_Journal für die Orgel 2013, Nr. 3, S. 15–17.
- Wien als Zentrum der Streichquartettkultur um 1800; Beethovens op. 18 (Einführung), in: Programmheft Zyklus Beethoven-Quartette, Wiener Konzerthaus 2020.