63280
april–juni 2005 __ 2
3. jahrgang

MUSIKforum

Musik leben und erleben in Deutschland.

Zwischen Spielmannszug und Hausmusik am PC

HOBBY: MUSIK!

Laienmusizieren in Deutschland

Vorbild Österreich:
Wo Musikschulen Wertschätzung finden

Volkstümliches im Internet:
Wo populäre und traditionelle Lieder per Mausklick in die Stube kommen

DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS
€ 7,40
4 196328 007404

SCHOTT
www.schott-music.com

We Are All Smiles

Alony – „Unravelling“

Alony ist das gemeinsame Duo der in Haifa geborenen und in Berlin lebenden Sängerin Efrat Alony und des Pianisten und Arrangeurs Mark Reinke.

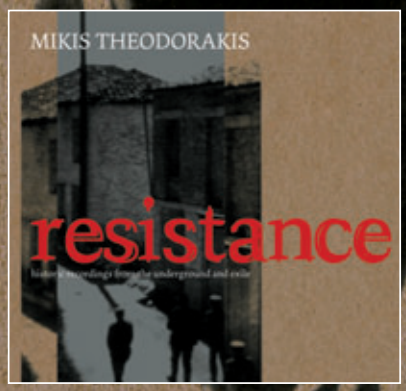
Alony gewährt dem Hörer das Erlebnis, sich ganz und gar auf eine Stimme einzulassen. Ein exklusives Menü für Vokal-Gourmets, wie es so schon lange nicht mehr serviert wurde! (INT 33842)

Widerstand und Freiheit

Mikis Theodorakis „Resistance”

Theodorakis ist und bleibt resistent. Renitent.
Ein Alter Wilder!

„Resistance“ ist kein Resümee der Lebenswiderstände von Mikis Theodorakis, sondern drei Liederzyklen, die während der Zeit der griechischen Diktatur 1967-74 im Untergrund, auf der Flucht, in Gefangenschaft, unter Hausarrest, in der Verbannung und im Exil entstanden. Die Lieder wurden unter primitivsten Umständen aufgenommen. Liebevoll wurden sie nun restauriert und sind somit erstmalig erhältlich. (INT 33782)“



THE GERMAN WUNDERKIND

Florian Ross Quintet „Home & Some Other Place”

Die Kraft, mit der Florian Ross seine Meute spielerisch anführt, erinnert an die magische Urgewalt eines McCoy Tyner in den sechziger Jahren. „Home & Some Other Place“ ist eine unverhohlene Liebeserklärung an den Jazz! (INT 33812)

TRIO ROUGE

Tuba-Guru Michel Godard, Cellist Vincent Courtois und Sängerin Lucilla Galeazzi haben ein Trio ins Leben gerufen, das seinesgleichen sucht. Mit ihrem ersten Album haben sie einen kleinen Kosmos um Liederarrangements aus der Zeit des Widerstands gegen den Faschismus geschaffen. Zu hören sind Klassiker wie „Bella Ciao“ wie auch originelle Improvisationen von Courtois und Godard. Das Spektrum der musikalischen Einfälle und Erbstücke reicht von zärtlichen Liebesliedern über spontan improvisierte Passagen bis hin zu wütenden Widerstandsversen aus dem ersten Weltkrieg. (INT 33532)

Design: rahlwespietz.de

10 years of intuition 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999

intuition

im Vertrieb von ALIVE CH: Phonag AG, A: Edel Musica
a division of Schott Music & Media GmbH, Mainz

Alle CDs im Handel oder bequem in unserem Shop: **www.intuition-music.com**

DER REICHTUM DER *Laienmusik*

Christian Höppner
Redaktionsleitung

„EIN HEFT ÜBER LAIENMUSIZIEREN IN DEUTSCHLAND? Seid Ihr närrisch?", kommentierte ein guter Freund aus dem süddeutschen Raum den Plan der Redaktion, sich im Fokusteil des vorliegenden MUSIKFORUM mit dem Bereich jenseits des professionellen Musikbetriebs zu beschäftigen. Seiner Meinung nach müssten wir über viele Ausgaben hinweg dieses Thema zum Schwerpunkt machen. Recht hat er. Andererseits wollen wir in vier jährlichen Heften den Blick natürlich auf alle Facetten des Musiklebens richten. So wirft dieses MUSIKFORUM nur einige Schlaglichter auf eine Szene, die an kultureller Vielfalt jede Vorstellungskraft sprengt. Wer Laien musizierend erlebt, kann erahnen, welches Maß an Identifikation, Engagement und Kreativität dahinter steht.

Das Faszinosum des Laienmusizierens? Das brennende Zielen auf die einzig wahre Interpretation in Kombination mit dem Bewusstsein um die Vergänglichkeit des Augenblicks ist hier vielleicht die Zauberformel. Diese Form „handgemachten" Musizierens vermittelt eine einmalige Authentizität, die auf vielen handwerklichen Entwicklungsstufen einfach nur begeistern kann.

Leider: Bei so viel Licht fällt auch langer Schatten – der Schatten unzureichender, ja zum Teil katastrophaler Rahmenbedingungen für das Laienmusizieren. Er fällt auf die gesellschaftlichen Kräfte, die in der Verantwortung politischen Handelns stehen. Die Diskrepanz zwischen Sonntagsreden und Montagshandeln schreit nach einer Wende bei der Prioritätensetzung in der Bildungs- und Kulturpolitik, denn: Kulturelle Vielfalt fängt vor der eigenen Haustür an. Der oben beschriebene Reichtum schmilzt mit jedem gestrichenen Musikschulplatz dahin.

Ohne diese Vielfalt, ohne die Chance, Kindern möglichst früh Zugänge zur Welt der Musik zu ermöglichen, wird das Zusammenleben mit anderen Kulturen nicht funktionieren. Wer das Eigene nicht kennt, kann das Andere nicht erkennen – geschweige denn schätzen lernen. Bleibt die spannende Frage, welche Rolle die Musikerinnen und Musiker – ob Laie oder Profi – bei diesen Prozessen kultureller Identitätsfindung und interkulturellen Dialogs einnehmen wollen und können.

Ihr

Christian Höppner

IM FOKUS: HOBBY: MUSIK! LAIEN-MUSIZIEREN IN DEUTSCH-LAND

Von Musik besessen 8

Was ist eigentlich „Laienmusik" – und wer macht sie mit welcher Motivation? Fragen, denen Eckart Rohlfs nachgeht.

Deutsches Laienmusizieren – statistisch gesehen 11

Stephan Schulmeistrat über Zahlen, hinter denen sich gesellschaftliche Prozesse und ökonomische Aspekte verbergen.

Chorgesang heute 13

Singgruppen als wichtige Träger der Musik- und Kulturpflege. Eine Bestandsaufnahme von Hans-Willi Hefekäuser.

Warum ich im Orchester spiele? Eine Umfrage. ab **12**

titelthemen

Musikschule als Teil des Bildungswesens

Hans Bäßler sprach mit dem Musikpädagogen Peter Röbke über das Vorbild Österreich, wo musische Bildung für den Laien hohe Wertschätzung genießt. **30**

Was hat das Volkslied im Internet zu suchen?

Eckhard John stellt eine neue wissenschaftliche Edition populärer und traditioneller Lieder vor. **34**

neuetöne

Mediale Paradoxa

Kritisches Komponieren: Dieter Mersch zur Verfahrenweise in Neuer Musik. **37**

Suchgänge in die Gegenwart

Die *Edition Zeitgenössische Musik* als „Spiegel-Hörbild" der Entwicklung der Neuen Musik. **40**

Neue Klänge

DEGEM präsentiert ihre CD-Reihe. **43**

Die Zukunft der Popmusik

Der Markt gehört längst den Nischen. **44**

bildung.forschung

Angst ist ein schlechter Lehrer

Pianist Matitjahu Kellig will die Angst des Musikers in positive Energie verwandeln – und klettert mit Studenten im Hochseilgarten. **46**

***Inventio* fördert Innovationen in der Musikausbildung**

Der Wettbewerb und Musikpreis zeichnet zukunftsweisende Projekte für die musische Bildung von Kindern und Erwachsenen aus. **50**

fokus

Forum für Chormusik und Lebensgefühl 16
Über Geschichte und Ziele des Deutschen Chorwettbewerbs.

Wie bringt man Mann zum Singen? 21
Wie man in Hamburg eine aussterbende Chorspezies neu belebt.

Was Hobbymusiker für die Gesellschaft leisten 22
Das Spektrum des deutschen Laienmusizierens am Beispiel Kölns.

Cello meets E-Gitarre 26
Die Wege zweier junger Amateurmusiker zu Klassik und Pop.

Verhackstückte Töne. Hausmusik am Heimcomputer. 29

porträt

Yueyang erzählt Geschichten
Gespräch mit der chinesischen Elektronik-Komponistin und Klanginstallateurin. 54

wirtschaft

Kreativität und Wirtschaft zu einem Konzept verbinden
Creative Industries als Standortfaktor. 58

Klavierbauer und Künstler müssen sich verstehen
Besuch bei Steingraeber & Söhne. 60

präsentiert

Projekte im deutschen Musikleben:
Die Musikzentrale Nürnberg e. V. 63

rubriken

Editorial 3
Nachrichten 6
Rezensionen: Tonträger, Bücher 64
Finale, Impressum 66

dokumentation

Sieben Thesen zur Musik in der Schule
Der Deutsche Musikrat positioniert sich – und formuliert *Essentials* für einen gelungenen Musikunterricht. 51

Sorgen um die Zukunft des Schumannhauses
Die Finanzierung des Zwickauer Geburtshauses des Komponisten, seit 1910 in ein Museum umgewandelt, steht in Frage. Eine schnelle Lösung ist dringlich. 52

MUSIKforum
april–juni 2005__2
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Bundespräsident Köhler (Bildmitte) überreichte Zelter-Plaketten an Christian Gebler und Richard Neuhauser vom Musikverein Rieder sowie an Helga Waibel und Josef Schrägle vom Liederkranz Marktoberdorf (von links).

Bundespräsident Köhler:

„Musikalische Bildung keine private Nebensache“

In einem Festakt in Marktoberdorf hat Bundespräsident Horst Köhler die von Theodor Heuss gestiftete Zelter- und von seinem Amtsnachfolger Heinrich Lübke geschaffene Pro Musica-Plakette verliehen.

In seiner Ansprache unterstrich der Bundespräsident die Wichtigkeit der musikalischen Breitenbildung: „Musikalische Bildung fördert die Entwicklung von Kindern zu eigenständigen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeiten. Gerade deshalb ist die musikalische Bildung von Kindern so wichtig und keine private Nebensache.“ Musikalische Bildung müsse zu den Selbstverständlichkeiten gehören wie das Lernen von Lesen, Schreiben und Rechnen, betonte Köhler. Auch der Präsident des Deutschen Musikrats, Martin Maria Krüger, hob die besondere Bedeutung des Laienmusizierens in Deutschland hervor. Es bilde über alle Generationen hinweg die Wurzel für die Identifikation mit unserer Kultur und sei darüber hinaus nicht nur die größte Bürgerbewegung in unserem Lande, sondern auch ein bedeutender Wirtschaftsfaktor.

Insgesamt 167 Chöre und 46 Musikvereine in Deutschland wurden in diesem Jahr mit den begehrten Auszeichnungen geehrt. Die Zelter-Plakette wird als Auszeichnung für Chorvereinigungen verliehen, die mindestens 100 Jahre bestehen und sich besondere Verdienste um die Pflege der Chormusik und des Volkslieds erworben haben. Die Pro Musica-Plakette wird Vereinigungen von Musikliebhabern verliehen, die sich besondere Verdienste um die Pflege des instrumentalen Musizierens erworben haben.

DGB-Jugend startet Musikwettbewerb

UNTER DEM TITEL „GIB DIR EINE STIMME“ hat die DGB-Jugend einen neuen Musikwettbewerb ins Leben gerufen, mit dem junge Bands, fernab von kommerzieller Verwertbarkeit, gefördert und dazu ermuntert werden sollen, ihre Stimme als Möglichkeit politischer Mitentscheidung einzusetzen. „Wir wollen keine gecasteten Karaoke-Stars, sondern junge Musiker mit Kopf und Herz, die ihre Meinung sagen“, beschreibt Projektleiterin Silvia Helbig das Ziel des Wettbewerbs. www.dgb-jugend.de

personalia

Foto: Hyou Vielz

Louwrens Langevoort (Bild) übernimmt mit Beginn der Saison 2005/06 als Intendant der Kölner Philharmonie die Verantwortung für alle Belange der KölnMusik GmbH. Der Jurist und erfahrene Musikmanager verfügt als ehemaliger Opernintendant der Hamburgischen Staatsoper, langjähriger Intendant und Geschäftsführender Direktor der Nationalen Reisopera der Niederlande und mit zahlreichen weitere Aktivitäten in der Musikbranche über alle Kompetenzen für die Leitung eines großen Konzerthauses. +++ Der noch als Direktor am Baseler Theater amtierende **Michael Schindhelm** ist seit dem 1. April neuer Generaldirektor der Berliner Opernstiftung. Schindhelm löst Georg Vierthaler ab, der die 2004 ins Leben gerufene Stiftung kommissarisch geleitet hatte. +++ Im Rahmen seiner konstituierenden Sitzung wählte der Beirat der GermanSounds AG **Hubert Wandjo** (Beat Around The Bush) als Sprecher und **Jens Markus Wegener** (AMV Alster Musikverlag) als seinen Stellvertreter. Das Ende 2004 berufene Expertengremium wird die Aktivitäten des Exportbüros beratend begleiten, für die Branche die Erfordernisse und Notwendigkeiten von Konzertagenturen, Labels, Verlagen, Management- und Beratungsunternehmen an das GermanSounds Team kommunizieren und bei der Erstellung von Arbeitskriterien mitwirken. +++ **Max Fuchs**, Vorsitzender des Deutschen Kulturrats, und sein Stellvertreter **Christian Höppner**, Generalsekretär des Musikrats, wurden in Berlin in ihren Kulturratsämtern bestätigt. Neu gewählt zur stellvertretenden Vorsitzenden wurde **Claudia Schwalfenberg**.

Musikpreis der Stadt Duisburg an Tan Dun

Der mit 15 000 Euro dotierte Musikpreis der Stadt Duisburg geht im Jahr 2005 an Tan Dun (Bild oben). Die Stadt ehrt den 1957 in China geborenen Komponisten, der heute in New York lebt, für seine vielfältigen und originellen Auseinandersetzungen mit interkulturellen Beziehungen zwischen der westlichen Welt und dem Fernen Osten.

Internationales Aufsehen hat Tan Dun vor allem durch seine Oper „Marco Polo“ und der mit einem Oscar ausgezeichneten Musik zum Film „Tiger & Dragon“ erregt. Sein neuestes Werk „Secret Land“ wurde im vergangenen Jahr von den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle uraufgeführt. Zur Zeit arbeitet Dun an einer neuen Oper, die von der Metropolitan Opera New York in Auftrag gegeben wurde und im Dezember 2006 unter der Leitung von James Levine uraufgeführt werden soll.

DOV präsentiert Zahlen zum Konzertleben

DIE DEUTSCHEN KONZERT- und OPERNORCHESTER haben in der vergangenen Spielzeit 2003/04 insgesamt 9850 Konzertveranstaltungen durchgeführt. Hiervon waren 6027 Sinfoniekonzerte und 2141 musikpädagogische Veranstaltungen, die damit zahlenmäßig den zweitgrößten Bereich darstellen. Darüber hinaus wurden 993 Kammerkonzerte und 1208 sonstige Konzert-Veranstaltungen durchgeführt. Diese Zahlen ergab eine erstmals von der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) bei allen Orchestern durchgeführte Erhebung, die künftig im Rhythmus von zwei Jahren wiederholt werden soll.

Neue Zahlen gab es bei der Jahrespressekonferenz der DOV auch zur Fachausbildung von Orchestermusikern: 91 deutsche Orchester bieten zusammen gegenwärtig 146 Akademie- und 432 Praktikantenstellen für angehende Orchestermusiker an. Damit besteht bei etwa 70 Prozent aller Klangkörper für insgesamt 578 junge Musikerinnen und Musiker die Möglichkeit zur praxisnahen Ausbildung. Sowohl die Zahl der Akademie- als auch die der Praktikumsplätze ist aufgrund der Nachfrage steigend.

Beklagenswert sei allerdings die Situation beim Publikums- und Musikernachwuchs: „Immer mehr Kinder in Deutschland sind musikalische Analphabeten, sie können nicht mehr richtig singen, geschweige denn ein Instrument spielen. Dies gefährdet nicht nur die Zukunft der deutschen Musikkultur, dies schädigt das gesamte Bildungsniveau", so DOV-Geschäftsführer Gerald Mertens. Für die nächste Zukunft befürchtet Mertens weiter zurückgehende Orchester- und Planstellenzahlen. Gegenwärtig gibt es in Deutschland noch 135 Orchester mit rund 10 200 Planstellen. 1992 wurden noch 168 Orchester gezählt.

Deutscher Fonomarkt konsolidiert sich

DER FONOMARKT hat sich im Jahr 2004 nach Auffassung der Deutschen Fonoindustrie konsolidiert. Zwar sei noch ein Umsatzrückgang von 3,6 Prozent zu verzeichnen, doch sei dieser im Vergleich zu den Vorjahren sehr moderat ausgefallen, erklärte Gerd Gebhardt, Vorsitzender der deutschen Phonoverbände. Die extrem negative Umsatzentwicklung der letzten Jahre sei damit offensichtlich beendet. Für 2005 erwartet Gebhardt eine stabile Marktentwicklung, ab 2006 sogar wieder leichte Zuwächse.

Gruppenbild der Gewinner: Sophia Jaffé, Andreas Hofmeir, DMW-Beiratsvorsitzender Wolfgang Gönnenwein, Maximilian Hornung, Eleonora Reznik und Nicolas Altstaedt (von links).

Deutscher Musikwettbewerb 2005:

Fünf Preisträger überzeugten mit Höchstleistungen

Die Jury des Deutschen Musikwettbewerbs (DMW), der in diesem Jahr zum 30. Mal durchgeführt wurde, hat in Berlin fünf Preisträger bekannt gegeben.

Im letzten von vier Durchgängen, in denen im März 270 junge und professionell ausgebildete Instrumentalisten und Sänger aus allen Bundesländern um Preise und Stipendien konkurrierten, überzeugten der Berliner Violoncellist Nicolas Altstaedt, Andreas Hofmeir aus München (Tuba), Maximilian Hornung aus Dinkelscherben (Violoncello) und die Berliner Violonistin Sophia Jaffé. Die fünfte Preisträgerin, Eleonora Reznik aus Köln (Klavierpartner), wurde darüber hinaus mit dem ZONTA Club-Sonderpreis in Höhe von 5000 Euro ausgezeichnet. Weitere 24 Solisten erspielten sich ein Stipendium und ein Preisgeld von 1000 Euro. Insgesamt 14 Musiker hatten das Finale erreicht, in dem sie sich einem hochkarätigen Kreis von Juroren, bedeutenden Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens, stellten.

Die Verleihung des mit jeweils 5000 Euro dotierten Preises erfolgte im Rahmen des Preisträgerkonzerts mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Matthias Foremny am 20. März im Großen Saal des Konzerthauses Berlin. Die Sieger präsentierten Konzertmusik von Dmitri Schostakowitsch, Robert Schumann und John Williams.

Der mit wechselnden Gattungen in Bonn und Berlin stattfindende Deutsche Musikwettbewerb ebnet die Karrieren viel versprechender Jungtalente und zeichnet in 14 Kategorien von Gesang bis Kontrabass die besten Musikerinnen und Musiker Deutschlands aus.

Foto: Malter

Jazz-Jugend begegnet sich in Koblenz

Zur 5. Bundesbegegnung „Jugend jazzt" erwartet die Stadt Koblenz vom 5. bis 8. Mai 180 junge Jazztalente und Preisträger aus vorausgegangenen Landeswettbewerben und von den deutschen Schulen im Ausland. Neben der Mitwirkung an einem Festival, an Informationsveranstaltungen und Workshops mit intensiver musikalischer und organisatorischer Beratung winken den über 20 Bands Förderpreise von mehr als 60 000 Euro im Wettbewerbsteil. Hauptförderer der 1997 gegründeten Bundesbegegnung sind das Bundesjugendministerium und der Deutschlandfunk. Weitere Unterstützung leisten in diesem Jahr das Land Rheinland-Pfalz und die Stadt Koblenz.

Wer musiziert als Laie wo, was, warum und mit wem? Und überhaupt: Was ist eigentlich „Laienmusik"?

Eckart Rohlfs machte sich Gedanken

VON *Musik* BESESSEN

Laienmusik – was verbindet man mit diesem Begriff? „Laie", ein Wort griechisch-lateinischer Herkunft bezeichnet den „zum Volk Gehörenden", im kirchlichen Sinne einen, der kein geistliches Amt innehat. Übertragen auf den Laienmusiker ist er somit einer, der keinen musikalischen Beruf ausübt.

Im romanischen Bereich wird er als „Amateur" bezeichnet, übersetzt: Liebhaber, Freund (z. B. der Kunst) oder Dilettant, was wiederum aus dem Lateinischen stammend so viel bedeutet wie einer, der sich an etwas erfreut, Vergnügen darin findet. Zum Beispiel an der Musik, am Musizieren. Eigentlich die beste Umschreibung des Laienmusikers, auch wenn der Bezeichnung „Dilettant" allzu leicht etwas Abwertendes anhaftet. Denn den Dilettanten nimmt man nicht so ganz ernst, schaut gerne etwas hochnäsig auf ihn hinab. Was ein Laienmusiker nicht verdient, wenn und weil er sein Verhältnis zur Musik ebenso ernst nimmt wie der Musiker seinen Beruf.

Mindestens acht Millionen Bürgerinnen und Bürger – das sind zehn Prozent der deutschen Bevölkerung – befassen sich beruflich oder als Laien mit Musik. Dass sich der überwiegende Teil, nämlich sieben Achtel dieser acht Millionen, die der Deutsche Musikrat als seine Interessengruppe repräsentiert, mehr oder weniger aktiv der Laienmusik zugehörig fühlt, ist den Geldverteilern, Wirtschaftsbossen und Kulturmanagern vielleicht gar nicht so recht bewusst. Mehr als sieben Millionen Laienmusiker – das ist zweifellos eine maßgebende Kundschaft für die breit gefächerte Musikbranche mit ihrem Milliardenumsatz aus Instrumentenbau, Service und Zubehör, von Verlagen, Fonomarkt und Musikhandel einschließlich Veranstaltungswesen; dazu die Inanspruchnahme von Urheberrechten aus Anlass von Aufführungen im Rahmen weltlicher oder kirchlicher Laienmusikaktivitäten.

Ausgezeichnete Infrastruktur

Mehr als sieben Millionen kulturell engagierte Menschen plus deren Familien sind in unserem Lande eine gesellschaftspolitisch interessante Wählergruppe. Mit Recht hat die Laienmusik in Deutschland (wie in anderen deutschsprachigen Ländern auch) dank langer Traditionen und verbandspolitischem Engagement gesellschafts- und kulturpolitisch hohes Ansehen. Sie weist eine ausgezeichnete, nach musikpraktischen Schwerpunkten differenzierte organisatorische Infrastruktur auf, von örtlichen Aktivitäten bis hin zu internationalen Verknüpfungen reichend.

Was heißt eigentlich „Laienmusik"? Musik, die für Laien musikalisch verständlich und technisch zu bewältigen ist, also ohne allzu große Anforderungen und Ansprüche realisierbar. Das reduziert sich nicht nur auf leichte Barock-Duette und Triosonaten. Geeignete Musik für Laienmusiker findet sich in jeder Musikepoche zwischen Mittelalter und Gegenwart. Verlage sind erfinderisch genug, entsprechende Editionen bereitzuhalten, Originalmusik in Originalausgaben ebenso wie in fragwürdigen Bearbeitungen in allen erdenklichen Besetzungen bis hin zu Philharmonischem, arrangiert fürs elementare Musizieren. So umreißt sich grob das

Die Wege zur (Laien-)Musik sind vielfältig: Was der einen die Hausmusik mit der Harmonika…

Foto: Malter

…ist dem anderen die E-Gitarre in der Band.

seriöse, sozusagen klassisch etikettierte Lager des Laienmusikers, der die so genannte ernste Musik allen zu erschließen trachtet.

Wenn junge Menschen auf entsprechende Fragen nach ihrer Musikvorliebe und -praxis die Antwort geben *„Ich spiele moderne Musik"*, dann meinen sie nicht Henze und Stockhausen, sondern die Domäne ihrer Musik, die man mit Rock, Pop und Jazz als Popularmusik zusammenfassen mag. Musik, die ihre eigenen Gesetze, ihre besonderen Instrumente, Technik und Techniken hat. In der die Jugendkulturen ihre eigenen Gefühlswelten hörend wie spielend zum Ausdruck bringen. Wo neue Beteiligungsstrukturen entstanden sind, stilistisch, modisch, in ständigem Wandel, in permanenter Entwicklung und kaum quantifizierbar, aber weitestgehend der jungen Generation vorbehalten.

Dazwischen findet sich, ebenso wenig quantifizierbar, die wohl kleinste Laienmusik-Gruppe, die sich der Volksmusik und Folklore, also der heimatlichen Traditionspflege in Musik, Tanz, Tracht und Heimatpflege widmet und regional unterschiedlich intensiv gepflegt wird.

Hauptanliegen: Kontakt

Die Statistiken*, wie sie der Deutsche Musikrat in seinem Musikinformationszentrum (MIZ) fortschreibt, stützen sich lediglich auf die organisierten Formationen, auf die großen instrumentalen und vokalen Laienmusikverbände und auf die Strukturen im Bildungswesen wie Schule, Musikschule, Volkshochschule, privater Unterricht u. Ä.

Daraus ergeben sich die zitierten rund sieben Millionen Laienmusiker, teils im Ausbildungsstatus, teils aktiv in Tausenden von Ensembles, in Bands und sinfonischen Laienorchestern oder in weltlichen und kirchlichen Chören. Über die darüber hinaus gehende Zahl nicht organisierter aktiver Laienmusiker mag man nur spekulieren. Aber sie sind reichlich vorhanden.

Für das musikalische Engagement des Laienmusikers ist nicht unbedingt die Musik selbst vorrangige Motivation. Musik ist zunächst Medium, ist Weg und Anlass für das Hauptanliegen, gesellschaftlichen Kontakt zu finden und zu pflegen. Oder, wie die Shell-Studie „Jugend 2002" es formuliert, „sich mit Leuten zu treffen", Freizeit gemeinsam zu gestalten, Kreatives zu machen und sich in Projekten zu engagieren.

Dies trifft hauptsächlich auf Jugendliche zu und besonders auf solche der sozialen Oberschicht. Immerhin sind nach der Studie 52 Prozent der befragten Jugendlichen im Alter zwischen 12 und 25 Jahren gesellschaftlich in Vereinen aktiv, die sich Sport, Kultur, Musik widmen. Welchen Anteil dabei die Vorliebe zu Musik und zum Musikmachen ausmacht, ist leider nicht näher spezifiziert. Immerhin dürften Musik und kulturelle Aktivitäten den zweiten Platz nach Spiel und Sport einnehmen.

Auch für den erwachsenen und erst recht für den älteren Menschen ist die musikalische Eigenaktivität, singend oder musizierend, zum einen willkommener Ausgleich zu beruflichen und anderen Beanspruchungen, zum anderen Mittel und Motivation für zwischenmenschliche Kommunikation und Gemeinsamkeit, sei es im Groß-Ensemble, sei es im bescheidenen Spielkreis bis hin zu selbst gestellten anspruchsvollen kammermusikalischen Aufgaben.

Unterstützung notwendig

Laienmusik spiegelt sich wenig in öffentlichen Medien, nicht im Kulturteil, allenfalls auf den Lokalseiten der Journale. Dennoch hat sie hohen gesellschaftspolitischen Stellenwert, besonders als Teil regionaler und kommunikativer Kultur- und Jugendpflege bis hin zum Einsatz für soziale und internationale Aufgaben. Dies rechtfertigt, ja erfordert von öffentlicher wie privater Seite angemessene und permanente Unterstützung durch künftig hoffentlich nicht gefährdete Zuwendungen. Sie sind vor allem notwendig für die Aus- und Fortbildung der in den Laienmusikverbänden tätigen Leitungskräfte, für Beschaffung von Arbeitsmaterialien

Liebhaber-Instrumentalisten finden sich in einem Verein wie der Münchner „Wilden Gungl" zusammen und studieren unter Anleitung eines professionellen Leiters symphonische Werke ein, die sie dann im Herkulessaal der Residenz oder im Prinzregententheater zur Aufführung bringen.

Musik als wichtiges „Lebensmittel“

und die Ausrichtung motivierender kommunikativer Events wie Begegnungen, Musikfeste und Leistungsvergleiche. Auf der anderen Seite steht und lebt das gesamte Feld der Laienmusik in ganz hohem Maße vom ehrenamtlichen Einsatz sowohl der Funktionsträger wie auch des einzelnen Mitglieds.

Was macht nun den Unterschied aus zum Berufsstand der Musiker? Denn beiden, dem Profi- wie dem Amateurmusiker, geht es um Realisierung von Musik in höchstmöglicher Qualität. Der kleine Unterschied, mit dem man gegenseitig respektvoll umgeht, liegt im Psychologischen und Philosophischen.

Profi und Laie

Hier der Profi und sein anspruchsvoller harter Ausbildungsweg, gleichsam eine Einbahnstraße auf Grund getroffener Berufswahl, die Pflichten und die Einordnung in berufsbedingte Strukturen, tägliche Routine und permanente Konkurrenz, das Risiko, Leistung zu wahren, ja zu steigern. Schließlich lebenslange Verpflichtung, mit Musik den Lebensunterhalt verdienen zu wollen und zu müssen.

Dort der Laien- oder Amateurmusiker, der sich – wann immer er will – freiwillig einbringt, Kontakte sucht, sich deshalb freudig verpflichtet zur unantastbar wöchentlichen Probe als Sänger im Kirchenchor oder Lehrergesangsverein, als Spieler in der „Wilden Gungl“, im Blasorchester oder als Partner im stillvergnügten Streichquartett der Arzt- oder Anwaltskollegen. Er strebt mit seinem Musikmachen nicht nach Profit, aber nach persönlichem Gewinn. Umgekehrt lässt sich der Hobby-Musiker seine Liebhaberei (ähnlich wie der Freizeitsportler) allerhand kosten – für Noten, Instrument, weiterbildenden Unterricht, Reisekosten u. Ä. Neben diesem finanziellen Aufwand bringen Amateurspieler mitunter mehr Zuneigung und Einsatz für ihre Musik mit als manch inzwischen gelangweilter Musiker im 30. Berufsjahr.

Hobbymusiker setzen sich mit ihrer Musik oft intensiv auseinander, bringen hohen Sachverstand mit, der dem Profimusiker nicht nachsteht. Beide können so mitunter auf hohem Niveau miteinander verbal, manchmal auch musizierend kommunizieren. Und diese Laienmusiker sind auch genau jene treuen und aufmerksamen Konzerthörer, wie sie sich Profikünstler wünschen, weil ihr Spiel mitvollzogen, kritisch gehört und mit Sachverstand gewürdigt wird.

Wenn wir für unsere Jüngsten in Kindergarten und Schule musikalische Begegnung einfordern, wenn zigtausende Kinder in Musikschulen oder im Privatunterricht musikalische Ausbildung erfahren sollen, wenn immer mehr junge Menschen bei „Jugend musiziert“ ihre Leistungsfähigkeit erproben, dann nicht, um sie alle zu Musikern zu machen – das soll Höchstbegabten vorbehalten bleiben. Sondern: Weil wir sie zu lebenslangen Liebhabern der Musik machen, als Musikamateure entlassen wollen, denen Musik ein wichtiges Lebensmittel darstellt. Und weil sie zugleich als künftige Konzertbesucher jene interessierte Hörerschaft abgeben, ohne die wiederum die Profimusiker keine Existenz hätten.

* Musik-Almanach 2003/2004. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland, in: Beiträge zum Musikleben in Deutschland, Kassel 2002.

Der Autor:

Dr. Eckart Rohlfs, Redakteur bei der *neuen musikzeitung*, ist seit 1987 Generalsekretär der „European Union of Music Competitions for Youth (EMCY)“. Rohlfs war 1963 Mitbegründer und Bundesgeschäftsführer der Wettbewerbe „Jugend musiziert“ und bis 1996 Bildungsreferent beim Deutschen Musikrat.

Die Zahlen: Orchester, Ensembles, Chöre und Musizierende im Laienbereich in Deutschland 2004 *

Bereich	Orchester Chöre Esembles	Aktive Instrumentalisten bzw. Sänger	darunter Kinder und Jugendliche in %	Mitglieder insgesamt (aktive und fördernde)
1. Instrumentales Laienmusizieren insges.	29.600	739.300	62	1.634.400
1.1. weltlich	23.400	639.300	66	1.534.000
– Blasorchester und Spielmannszüge (Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände, Deutscher Bundesverband der Spielmannszüge)	18.400	495.600	65	1.358.000
– Akkordeonorchester (Dt. Harmonikaverband)	3.500	100.000	80	120.000
– Zupforchester, Zithermusikgruppen (Bund Deutscher Zupfmusiker, Dt. Zithermusik-Bund)	750	15.300	45	27.500
– Sinfonie- und Streichorchester (Bund Deutscher Liebhaberorchester, AG Jugendorchester der Jeunesses Musicales)	730	28.400	54	28.900
1.2. kirchlich – Posaunenchöre (Posaunen- und Jugendwerke der evangelischen Landeskirchen)	6.200	100.000	33	100.000
2. Vokales Laienmusizieren insges.	49.300	1.408.200	20	2.486.000
2.1. weltlich – Chöre, Singgruppen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Allg. Sängerbund, Verband Deutscher KonzertChöre, Arbeitskreis Musik in der Jugend, Internat. Arbeitskreis für Musik)	23.700	742.200	16	1.820.000
2.2. kirchlich – Kirchenchöre (Posaunen- und Jugendwerke (Allgem. Cäcilien-Verband, Dt. Chorverband Pueri Cantores, Verband evangel. Kirchenchöre Deutschlands)	25.600	666.000	24	666.000
3. Musikschulen	21.200	888.350	93	888.350
4. Privater Musikunterricht	600.000	360.000	98	360.000
5. Volkshochschulen (Kurse im instrumentalen und (vokalen Bereich, Ensemblespiel)	k. A.	100.000	18	100.000
6. Rock-, Pop-, Jazz- und Folkloregruppen	50.000	500.000	50	500.000
7. Allgemein bildende Schulen (42.500 Schulen)	k. A.	905.000	100	905.000
Laienmusizieren insgesamt	**156.100**	**4.900.850**	**63**	**6.873.750**

* Quelle: Aktuelle Hochrechnung des Deutschen Musikinformationszentrums in Kooperation mit den Instrumental- und Vokalverbänden, Stand: 02.02.2005

Katherina Littkemann und Dominika Heider beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" 2003

Foto: Malter

STATISTISCH GESEHEN: DIE BEDEUTUNG DES *Laienmusizierens*

Hinter Zahlen verbergen sich gesellschaftliche Prozesse und ökonomische Aspekte – auch und gerade in der Musikszene. **Stephan Schulmeistrat** durchleuchtet das Datenmaterial

Gemeinsames Musizieren in Vereinen gehört nach wie vor zu einer der beliebtesten Freizeitbeschäftigungen der Deutschen. Allein 50 000 Chöre und 30 000 Instrumentalgruppen bereichern das kulturelle Leben zwischen Hamburg und München, Aachen und Dresden – Gruppen, in denen sich nach Angaben der instrumentalen und vokalen Fachverbände im vergangenen Jahr mehr als vier Millionen Musikbegeisterte engagierten, darunter etwa die Hälfte als aktiv Musizierende.

Vor allem das Singen in Chören ist populär. Die 49 000 Chöre, etwas mehr kirchliche als weltliche, verzeichnen rund 2,5 Millionen Mitglieder, das entspricht etwa einem Drittel der musizierenden Bevölkerung insgesamt (siehe Tabelle auf Seite 10). Organisiert sind die Vokalensembles in sieben weltlichen und kirchlichen Verbänden, die wiederum in der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände (ADC) zusammengeschlossen sind.

Bei den weltlichen Verbänden rangiert an oberster Stelle der Deutsche Sängerbund, dem im Jahr 2004 rund 22 000 Chöre und Ensembles mit über 670 000 aktiven Sängerinnen und Sängern angehörten. Im kirchlichen Bereich verzeichnete der katholische Cäcilien-Verband mit 417 000 aktiven Sängerinnen und Sängern die höchste Mitgliederzahl, gefolgt von den evangelischen Kirchenchören mit rund 250 000 Aktiven. Die Zahl der Nachwuchssänger ist im Durchschnitt jedoch gering. Nur jedes fünfte Chormitglied ist unter 25 Jahren.

Wesentlich höher liegt dagegen die Zahl der jungen Leute, die ein Instrument spielen. Weit über die Hälfte der 740 000 aktiven Mitglieder der instrumentalen Laienmusikverbände sind im Kindes- oder jungen Erwachsenenalter, drei von Vieren zieht es dabei in Blasorchester und Spielmannszüge. Insgesamt registriert die Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände mit den ihr angeschlossenen Bläsergruppen 1,3 der 1,6 Millionen Freizeit-Instrumentalisten, der Rest verteilt sich vor allem auf den Deutschen Harmonika-Verband, in dem Akkordeonorchester organisiert sind, und die Posaunenchöre der evangelischen Landeskirchen.

Der Bund Deutscher Liebhaberorchester und die Arbeitsgemeinschaft Jugendorchester der Jeunesses Musicales Deutschland, die Sinfonie-, Streich- und Zupforchester verschiedener Ausrichtung vertreten, repräsentieren durchschnittlich 15 000 Instrumentalisten und bilden somit die zahlenmäßig kleinste Gruppe innerhalb der instrumentalen Laienmusikverbände. ▷

Peter (38), Tenorhorn:

„Vom Musikmachen kriegt man einen schönen Durst!"

Laienmusizieren als soziales Ereignis: Wer in einem Orchester oder in einer Blaskapelle spielt, so sagen es Studien, möchte zuallererst gemeinsam mit anderen die Freizeit gestalten, Kontakte pflegen.

Das **MUSIKFORUM** *befragte Laienmusiker des Posaunenchors Bad Wörishofen und der Blaskapelle Grafrath-Kottgeisering nach ihrem individuellen Motiv fürs Musizieren –* ***die Antworten finden Sie verstreut in diesem Heft!***

Damit kein Missverständnis aufkommt: Bier trinken ist nicht Beweggrund Nr. 1, doch stoßen auch andere Interviewte in ein ähnliches Horn fröhlicher Geselligkeit: „Weil's eine große Gaudi ist" (Frank, 18, Posaune) oder „Weil Trompete spielen alleine keinen Spaß macht" (Thomas, 40).

Honi soit qui mal y pense!

statistik

Neun Prozent der Deutschen musizieren regelmäßig

▷ Aber auch außerhalb dieser Verbandsstrukturen wird musiziert. Schätzungsweise 2,3 Millionen Deutsche befinden sich in einer musikalischen Ausbildung, wobei nur für die öffentlichen Musikschulen im Verband deutscher Musikschulen (VdM) gesichertes Zahlenmaterial vorliegt. Für das Jahr 2004 meldete die Organisation eine Auslastung mit rund 880 000 Schülerinnen und Schülern, über 90 Prozent davon unter 18 Jahren. Darüber hinaus nahmen fast 100 000 weitere Musikinteressierte an musikalischen Angeboten der Volkshochschulen teil, wie das Deutsche Institut für Erwachsenbildung in seiner aktuellen Jahresstatistik mitteilt.

Für den Bereich der außerhalb der öffentlich geförderten Bildungseinrichtungen unterrichteten Schüler, die bei Privatmusikerziehern oder an privaten Musikschulen ein Instrument erlernen, lassen sich allerdings nur Größenordnungen auf der Basis von Schätzungen und Hochrechnungen angeben. Das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ) geht, unterstützt durch Angaben von Fachverbänden, in einer vorsichtigen Schätzung von rund 360 000 Schülern in diesem Sektor aus. Etwa die Hälfte davon wurde von privaten Musikerziehern und Musikschulen im Deutschen Tonkünstlerverband (DTKV) unterrichtet, weitere 52 000 Schüler lernten nach Angaben des Bundesverbands der privaten Musikschulen an den rund 160 Mitgliedsschulen der Interessenvertretung.

Zunehmende Bedeutung des Klassenmusizierens

Ferner müssen auch die Schüler berücksichtigt werden, die an allgemein bildenden Schulen musizieren. Ausgehend von Erhebungen der Kultusministerien einzelner Länder aus den neunziger Jahren wird vermutet, dass sich circa 900 000 Kinder und Jugendliche in musikalischen Aktivitäten der Schulen (Schulorchester, Chöre, Bands oder sonstige Arbeitsgemeinschaften) engagieren. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die zunehmende Bedeutung des Klassenmusizierens oder Überlegungen zu einem erweiterten Musikunterricht beispielsweise im Rahmen der Ganztagsschule, für den zum Teil in Kooperation mit Musikschulen und Laienensembles einschlägige Konzepte entwickelt werden.

Ebenfalls nur annähernd beziffern lässt sich die Anzahl der Laienmusiker, die in Rock-, Pop-, Jazz- oder Folkgruppen mitwirken. Die hier verwendeten Daten, die der Deutsche Rock- und Popmusiker-Verband nennt, stammen aus dem Jahr 1987 und können durch die vielfältigen Veränderungen innerhalb dieser Szene nur als Mindestangaben verstanden werden.

Die Statistik muss also mit Ungenauigkeiten leben. Auch Doppelzählungen sind mit der gewählten Erfassungsmethode unvermeidbar, denn der eine oder andere Musiker wirkt in mehreren Ensembles mit, die eine oder andere Musikschülerin singt zusätzlich in einem Chor. Dagegen sind andererseits gerade im Bereich Rock und Pop viele Musizierende statistisch überhaupt nicht erfasst. Ausgehend von den Mitgliedszahlen der großen Laienmusikverbände und den übrigen genannten Daten kann jedoch angenommen werden, dass sich rund sieben bis acht Millionen Menschen in Deutschland im Musikleben engagieren. Zu ähnlichen Ergebnissen kommen auch private Forschungsinstitute. Nach Freizeitanalysen der *British American Tobacco* belief sich im Jahr 2004 der Anteil der Deutschen, die regelmäßig, d. h. mindestens einmal pro Monat musizieren, auf neun Prozent oder rund acht Millionen der Gesamtbevölkerung.

Fundierte wissenschaftlich-empirische Untersuchungen, zumindest in den statistisch bisher nur unzureichend erfassten Feldern, wären dennoch für die Zukunft von besonderem Interesse.

http://themen.miz.org/laienmusizieren/

Der Autor:

Stephan Schulmeistrat ist Musikwissenschaftler und Assistent der Projektleitung im Deutschen Musikinformationszentrum (miz).

Die Bestandsaufnahme:

Chorgesang HEUTE

Singgruppen sind wichtige Träger der Musik- und Kulturpflege und bilden quantitativ die Mehrheit im deutschen Laienmusizieren. Ihre Bedeutung als Wirtschaftsfaktor, ihre gesellschaftliche Leistung und die politischen Rahmenbedingungen beschreibt **Hans-Willi Hefekäuser**

Die Größenordnungen sind bekannt: Mindestens 1,4 Millionen Deutsche singen in 49000 Chören. Zwar schlägt Quantität nicht zwingend in Qualität um. Doch zeigt sich gerade im Chorwesen: Breite und Spitze gehören immer zusammen und bedingen einander.

Chorgesang in Deutschland ist ein derart weit verbreitetes und alltäglich anzutreffendes Phänomen, dass die Gesamtheit und auch die Besonderheit dessen, was hier geleistet und betrieben wird, zuweilen kaum mehr angemessen wahrgenommen wird. Schon deshalb muss es erlaubt sein, gelegentlich an Zahlen, Basisdaten und -fakten zu erinnern.

Chorgesang ist ein Wirtschaftsfaktor. In manchen Zusammenhängen schlägt Quantität eben doch in Qualität um: Chöre brauchen Chorleiter und Noten, veranstalten Konzerte, beschäftigen Orchester und Solisten, nutzen Probenräume und Konzertsäle, buchen Transportmittel und Reisen u. v. m. – kurz: Sie treten als Arbeitgeber und als Nachfrager nach Gütern und Dienstleistungen in einem Umfang in Erscheinung, der volkswirtschaftlich nicht unterschätzt werden darf. Die entsprechenden Aktivitäten der Verbände (Fortbildungsveranstaltungen, Kongresse, Festivals, Wettbewerbe, nationale und internationale Begegnungen etc.) kommen noch hinzu.

So ist es nur folgerichtig, wenn kürzlich ausgerechnet der Wirtschaftssenator eines deutschen Stadtstaats ein internationales Chortreffen mit einem hohen siebenstelligen Betrag aus seinem Etat unterstützt hat. Bedauerlich allerdings, dass diese Förderung

Barbershopper:
„Ladies First" unter Leitung von Manfred Adams

Fotos: H. Hoerseljau

nicht einer gemeinnützigen Aktivität eines Chors oder eines Verbandes galt, sondern der kommerziellen Veranstaltung eines privaten Unternehmens. So wünschenswert es wäre, die öffentliche Förderung chormusikalischer Aktivitäten auch als Förderung des Wirtschaftsstandorts zu verstehen und zu praktizieren, so bedenklich muss es andererseits erscheinen, derartige Unterstützung nicht ausschließlich auf gemeinnützige Aktivitäten zu konzentrieren. Es kann und wird ja wohl kaum die Absicht staatlicher Stellen sein, ehrenamtliche Aktivitäten gegenüber kommerziellen Unternehmungen zu benachteiligen oder gar herabzusetzen.

Chöre in der Krise oder im Aufbruch?

Eine generelle Krise des Chorwesens in Deutschland gibt es nicht. Chorgesang und Chorkonzert erfreuen sich bei Sängerinnen und Sängern und beim Publikum nach wie vor großer Beliebtheit. Natürlich gibt es Chöre mit Nachwuchsproblemen, Chöre, die schrumpfen oder überaltern. Natürlich finden sich nicht jederzeit an jedem Ort genügend Interessenten in ausgewogener Stimmlagenverteilung. Natürlich bringen Dirigentenwechsel oder Veränderungen im Vorstand oder Management eines Chors zuweilen auch den Chor insgesamt in Probleme.

Chöre leisten unverzichtbare Beiträge zur Pflege von Kultur und gesellschaftlichen Tugenden

Zugleich gilt aber auch das Gegenteil: Die Gesamtzahl der Chöre steigt, die Zahl der Sänger ist in etwa konstant (was auf einen gewissen Trend zu kleineren Chören hinweist). Die Ansprüche des CD-verwöhnten Publikums sind enorm gestiegen, die Ambitionen vieler Chöre aber eben auch. Heute wagen sich viel mehr Chöre an die anspruchsvolle klassische und moderne Literatur als jemals zuvor. Kirchenchöre führen große Oratorien auf. Jugendchöre gewinnen erkennbar Freude an schwierigsten zeitgenössischen Werken. Gerade im Chorbereich lässt sich feststellen, dass mancher Klangkörper keinerlei Vergleich mit bezahlten Profi-Chören zu scheuen braucht.

Beispielhaftes bürgerschaftliches Engagement

Die Anzahl allein der ehrenamtlichen Vorsitzenden, Geschäftsführer, Organisatoren, Kassenwarte, Stimmführer, Notenwarte etc. geht zwangsläufig in die Hunderttausende. In den Chören wird tagtäglich geleistet und realisiert, was in der Gesellschaft dringend erwünscht ist und andernorts häufig schmerzlich vermisst wird: Engagement, Teamgeist, Gemeinschaftserlebnis, Disziplin, Leistungsbereitschaft, bessere Konzentrationsfähigkeit, Verantwortung und Zuverlässigkeit u. v. m.

Chorsänger sein heißt: ein oder mehrmals pro Woche mehrere Stunden Probe, viel Aufwand an Zeit und Kraft neben Familie und beruflicher Tätigkeit, Dienst auch an vielen Wochenenden, Konzertreise, Festival und Wettbewerb unter Aufwendung privaten Erholungsurlaubs – und das alles freiwillig und unbezahlt. Im Gegenteil: Chorsänger zahlen Beiträge und müssen Konzerte, Reisen und andere Unternehmungen ihrer Chöre aus eigener Tasche mitfinanzieren. Hier wird ein Maß an Gemeinsinn und Idealismus Realität, wie es sich ein Staat und eine Gesellschaft nur wünschen können.

Unbestreitbar positive Aspekte und unverzichtbare Anliegen des Gemeinwesens wie die höher entwickelte soziale Kompetenz und die integrativen Fähigkeiten zur Einbindung und Förderung von Talenten und Randgruppen sind gerade auch als Früchte des Singens und Musizierens wissenschaftlich nachgewiesen.

Chöre dienen ihren Mitgliedern, aber auch der Gesellschaft, leisten Erziehung und vermitteln Bildung, sie verrichten in erheblichem Umfang Basis- und Breitenarbeit, fordern und fördern aber zugleich auch die Spitzenleistung, sodass alle Unterstützung und Förderung mit öffentlichen Mitteln schon deshalb vollkommen gerechtfertigt sind, weil hier ein unverzichtbarer Beitrag zur Pflege von Kultur und zivilgesellschaftlichen Tugenden geleistet wird, wie ihn der Staat selbst weder organisieren noch erbringen kann und will – und soll.

Ausblick und Perspektive

Kein Licht ohne Schatten, keine Bestandsaufnahme ohne Problemanzeige. Auch die Welt des Chorgesangs hat mit den Realitäten der gegenwärtigen Lage und der absehbaren Entwicklungen zu kämpfen. Die Situation der öffentlichen Haushalte ist und bleibt angespannt. Die finanzielle Förderung von Konzerten, Projekten, Chören und Verbänden wird – bei aller Bereitschaft und bei allem erkennbaren guten Willen der Verantwortlichen in Bund, Ländern und Kommunen – zusehends schwieriger. Die rechtlichen Grundlagen von Urheber- und Verwertungsrechten und die daraus resultierenden Verpflichtungen sind für den einzelnen Chor kaum noch überschaubar. Ähnliches gilt für die notwendigen Vorkehrungen und Absicherungen im Bereich von Haftpflicht-, Unfall- und Rechtsschutzversicherungen. Weitgehend ungelöst sind derzeit auch noch Fragen, die sich aus der Kollision von Nachmittagspräsenz in Ganztagsschulen (für Lehrer, Schüler und ihre Eltern) mit Chorproben und Übungsstunden am Nachmittag oder frühen Abend für Sänger, aber auch für haupt-, neben- und ehrenamtliche Chor- und Übungsleiter ergeben, die einen wesentlichen Teil ihres Lebensunterhalts in der Schule verdienen. Darüber hinaus bleibt nicht zuletzt die elementar gewichtige Sicherung von Bedeutung, Rang und Qualität des Chorgesangs in Deutschland für alle Beteiligten

Julika (68), Trompete:

„Ich hatte Blasmusik immer gern und mit 55 endlich Gelegenheit, Trompete zu lernen. Nach einem Jahr durfte ich dann im Posaunenchor mitspielen und wurde reichlich belohnt als Teil des Ganzen in Harmonien zu baden!"

Martin (14), Lukas (14), Lisa (17), Joseph (13), Percussion:

„Es macht Spaß, Lärm zu machen."

Der Maulbronner Kammerchor – hier beim Deutschen Chorwettbewerb in Osnabrück – ist der Chor der Klosterkonzerte Maulbronn. Unter seinem Leiter Jürgen Budday zählt er heute zu den Spitzenchören Deutschlands im nicht professionellen Bereich.

ständige Aufgabe und Herausforderung. Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen.

Chorverbände sind gefragt – Kooperation tut Not

Hier sind natürlich in erster Linie die Chorverbände und ihr Dachverband gefragt. Die Komplexität der Fragen und Probleme, denen sich das Chorwesen heute ausgesetzt sieht, stellt – wie in allen vergleichbaren Bereichen – auch hier immer höhere Anforderungen an das ehrenamtliche Engagement. Hier ist mehr und mehr Professionalität unentbehrlich, sodass sich zunehmend die Frage stellt, ob und wie gewährleistet werden kann, dass sich auch weiterhin genügend Menschen finden, die – neben ihrer beruflichen Tätigkeit – ihre Kompetenz und ihre Fähigkeiten, ihre Kenntnisse und Erfahrungen ehrenamtlich zur Verfügung stellen. Und das nicht hier und da, sondern kontinuierlich und dauerhaft.

Für die Chöre stehen viele Themen im Raum, die Verständnis, Know-how und Positionierung verlangen und zu einem neuen Bewusstsein und einer erweiterten Praxis politischer Interessenvertretung jenseits eines platten Lobbyismus und eigensüchtiger Vereins- und Verbandsegoismen führen müssen. Solche Themen sind z. B. die ordnungspolitischen Rahmenbedingungen für Chöre, Chorverbände und Ehrenamtliche, das ebenso weite Feld des Steuerrechts (hier sei an die dankenswerterweise aufgegebenen Überlegungen erinnert, Spenden von Unternehmen an gemeinnützige Institutionen wie Chöre als nicht mehr abzugsfähig gelten zu lassen), das Stiftungsrecht, Musikunterricht in Schule und Ausbildung, Musik als unverzichtbares Bildungsgut, die Kulturpolitik in Bund, Ländern und Gemeinden, die notwendige und sicherlich erneut in die Diskussion kommende Reform des Föderalismus mit ihren Auswirkungen auf die Kultur, die Kulturpolitik der Europäischen Union (in ihren Auswirkungen auf uns vielfach unterschätzt), die Auswirkungen internationaler Handelsabkommen auf die öffentliche Kulturförderung in Deutschland (unzulässige „Staatshilfe" für „private Dienstleistungen"?), die soziale Sicherung von Künstlern, die Kultur-Enquete-Kommission des Deutschen Bundestags oder die Rahmenvereinbarungen mit Verwertungsgesellschaften.

All diese Aspekte erfordern verstärkte Abstimmung, Kooperation und – noch zu wenig geübt, aber wünschenswert – eine bewusste und gewollte Arbeitsteilung; einerseits mit den Zusammenschlüssen der instrumentalen Laienmusik, andererseits mit den thematisch verwandten oder übergeordneten Dachverbänden und Organisationen des Kulturlebens wie z. B. den Kulturstiftungen des Bundes und der Länder, den privaten Musik-Stiftungen sowie dem Deutschen Kulturrat, vor allem aber dem Deutschen Musikrat. Die bessere Vernetzung der Aktivitäten in den verschiedenen musik- und kulturtreibenden und -pflegenden Bereichen kann sicher nicht schaden. Sie sollte daher Programm und Zielsetzung sein. Man darf zuversichtlich sein, dass die hier Angesprochenen dies nicht grundlegend anders sehen. *f*

Der Autor:

Hans-Willi Hefekäuser ist Präsident der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände und Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats.

Der Deutsche Chorwettbewerb:

FORUM FÜR *Chormusik* UND

Vergleich, Begegnung, Fortbildung und Dokumentation der Leistungsfähigkeit der Chöre in Deutschland: **Andreas Bomba** skizziert die Geschichte und Ziele des großen Sängertreffens – eines Projekts des Deutschen Musikrats

▷ „I Vocalisti", Gewinner beim 6. Deutschen Chorwettbewerb 2002 in Osnabrück: 30 stimmlich und musikalisch vorgebildete junge Sänger aus Norddeutschland, die sich zusammengefunden haben, um auf professionellem Niveau anspruchsvolle geistliche und weltliche Chormusik zu erarbeiten.

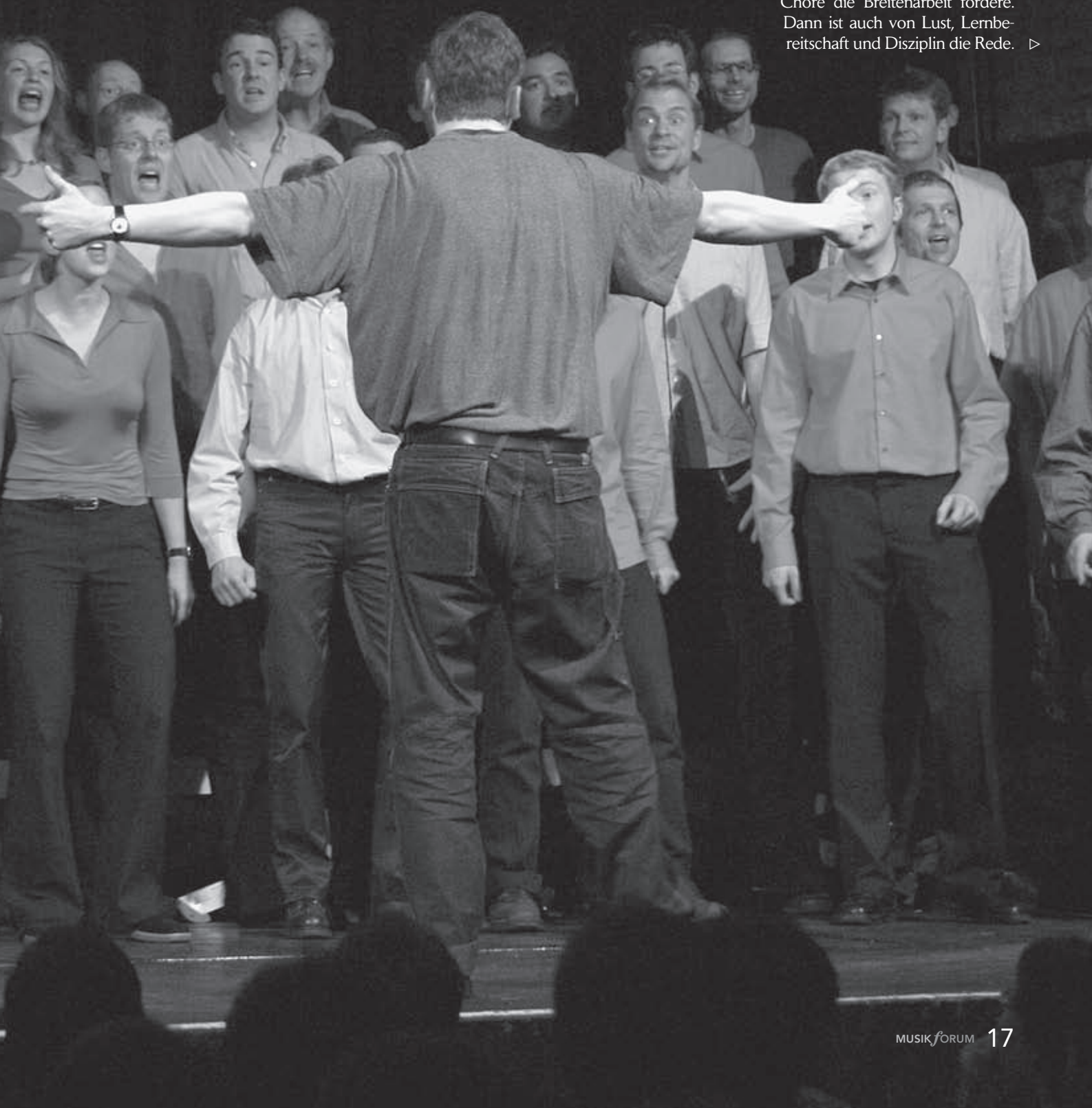
Fotos: Hoerseljau

△ Soulfood to go – mitreißend, pulsierend funky: der 50-köpfige GrooveChor aus Hamburg unter Leitung von Martin Carbow.

AUTHENTISCHES *Lebensgefühl*

„Chor ist super. Absolut geil!“ Mikro auf – schöner O-Ton! Ja, Jugendliche haben gelernt, spontan und am liebsten im Fernsehen (Rundfunk geht gerade auch noch) Begeisterung zu äußern! Genau so erlebt man es beim Deutschen Chorwettbewerb, wo junge Sängerinnen und Sänger mittlerweile die Mehrheit der Teilnehmer stellen.

Der Wettbewerb selbst gibt sich offiziöser. Da heißt es in der Ausschreibung – wenig emotional, wenn auch nicht unrichtig formuliert –, dass Chorsingen eine gemeinsame künstlerische Leistung darstelle, ein Leistungsvergleich Anregungen vermittle und die Begegnung verschiedener Chöre die Breitenarbeit fördere. Dann ist auch von Lust, Lernbereitschaft und Disziplin die Rede. ▷



Singen in der Gemeinschaft wirkt befreiend und befriedigend

In nun bald 25 Jahren ist aus dem Deutschen Chorwettbewerb tatsächlich ein Forum geworden: für die Chormusik an sich und für das über Chormusik vermittelte, authentische Lebensgefühl. In Europa und darüber hinaus ist das nahezu einmalig. Deshalb kommen Fachleute und Chormusikfreunde immer wieder gerne zum Deutschen Chorwettbewerb und bewundern die Deutschen, dass sie eine solche Veranstaltung in Zeiten knappen Geldes und sich stetig „verknappenden" Kulturbewusstseins alle vier Jahre auf die Beine stellen. Schiere Masse braucht man dazu nicht und keine Anleihe bei olympischen Gedanken und Markennamen. Für einen der begehrten Preise beim Deutschen Chorwettbewerb ist auch nicht die Kassenlage des Vereins maßgeblich, sondern Leistung und Können der Chöre sowie die Qualifikation ihrer Dirigentinnen und Dirigenten.

Chor ist, wenn sich Menschen zusammenfinden, um gemeinsam miteinander zu singen. So einfach! Kulturhistoriker verbinden dieses Phänomen gerne mit dem Prinzip der Demokratie: Der freie, emanzipierte Bürger organisiert sich und seine kulturellen Bedürfnisse selbst und in eigener Verantwortung. Tatsächlich kamen in Deutschland Chöre just mit dem Beginn des „bürgerlichen Zeitalters" auf, also etwa nach 1800. Vielleicht lag es an der Zersplitterung des Landes, dass diese Bewegung sich rasch in alle Winkel und Gegenden, in Stadt und Land ausbreitete. Selbstverständlich haben Chöre auch die Höhen und Tiefen der folgenden Jahrhunderte miterlebt, sogar mitbetrieben. Chöre sind, unterhalb der so wichtigen Spaßebene, nicht weniger als ein Spiegel der Gesellschaft. Seriös formuliert: Wie in keiner anderen Sphäre des öffentlichen Lebens verbinden sich im Chor künstlerische, soziale, pädagogische und gesellschaftliche Ideale.

Chöre wirken integrierend

„Künstlerisch" bedeutet: Das Chormitglied hat die Möglichkeit, an der Entstehung großer Kunstwerke teilzuhaben, sie zu erlernen, zu verstehen und aufzuführen. „Sozial" bedeutet: Das Chormitglied begibt sich in eine Gemeinschaft aktiver Menschen, teilt ihre Freude, Stimmungen und Nöte, kann in gleicher Weise seine individuellen Fähigkeiten einbringen, wie er Geborgenheit und Solidarität erfährt. Chöre wirken integrierend, arbeiten weltanschaulich und konfessionell übergreifend und bieten insbesondere Jugendlichen und Alleinstehenden die Möglichkeit zu einer als sinnvoll empfundenen Teilhabe am gesellschaftlichen Leben. „Pädagogisch" bedeutet: Die aktive Beschäftigung mit Kunst und Musik bildet die Persönlichkeit. Das Erlebnis des gemeinschaftlichen Singens, einer nicht alltäglichen Ausdrucksweise, wirkt befreiend und befriedigend. Der Grad dieser Bestätigung wächst mit der Qualität des musikalisch Erreichten. Der kollektive Aspekt, unter dem dies im Chor geschieht, unterstützt die kommunikativen Fähigkeiten jedes Einzelnen. Das Chormitglied bringt sich in ein Ganzes ein, ohne die eigene Persönlichkeit aufgeben zu müssen. „Gesellschaftlich" bedeutet: Jedes Chormitglied trägt verantwortlich mit am kulturellen Leben seiner Umgebung in Stadt und Land.

Warum ein Chorwettbewerb?

In den Jahren nach 1968 gehörte einiger Mut dazu, solche Sätze zu formulieren. Die gesellschaftlichen Theorien lauteten anders. Noch mehr Mut und Energie brachten diejenigen auf, die aus ihrer Erkenntnis eine Idee formulierten und diese Idee auch gleich umsetzten: Wir brauchen einen Deutschen Chorwettbewerb. Warum?

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte es so etwas wie einen Generationenkonflikt gegeben. Plötzlich gab es eine Jugendbewegung. Die Jungen wollten anders leben als ihre Eltern. Sie sangen auch andere Lieder. Sie dachten auch politisch anders, bisweilen radikaler. Und nicht zu vergessen: Das Leben änderte sich. Radio, Kino, der Jazz, das Auto! Was davon bewahrt, weitergeführt oder aber ignoriert und völlig neu begonnen werden sollte, war Inhalt des kulturellen Diskurses nach dem Zweiten Weltkrieg. „Keine Experimente" hier, „Aufbruch" dort. Chormusik und Chöre wurden mit den drei großen „G" als politisch inkorrekt gebrandmarkt: Gemeinschaft, Gesangverein, Geselligkeit. Von Kunst war in diesem Zusammenhang – in einflussreichen kulturkritischen Kreisen, die zumal das Etikett der Avantgarde für sich in Anspruch nahmen – keine Rede mehr.

Lernen statt singen

Als unmittelbare Folge begann das Fundament brüchig zu werden: Neue Anforderungsprofile veränderten z. B. Qualität und Durchführung des Musikunterrichts in den Schulen. Es wurde gelernt, nicht mehr gesungen. Dazu kam das Gemenge aus Musikkonsum, Internationalisierung, Individualismus und Professionalisierung – die Elemente der aufkommenden Popkultur. Liebhaber der Chormusik dagegen konnten wahrnehmen, wie mittlerweile Menschen an anderen Plätzen dieser Welt die Idee „Chor" voranbrachten – natürlich in jeweils anderen Traditionen und unter anderen Bedingungen. Man hörte dem Rundfunkwettbewerb „Let the peoples sing" zu oder fuhr zu Veranstaltungen wie „Europa Cantat". Deren jugendliches und strikt qualitätsorientiertes Ambiente erreichte aber nur bestimmte Teile der Chorszene. Auch die sich vornehmlich in Skandinavien entwickelnde spezifische Klangkultur des Chors gehört hierher: das Verständnis von Chor als musikalischem Kollektiv mit kammermusikalischen Strukturen, eigenen ästhetischen Nor-

Dirk (42):

„Weil es Spaß macht, in einer Gruppe mit einem Altersspektrum von 10 bis 70 zu musizieren."

Thomas (40), Trompete:

„Weil Trompete spielen alleine keinen Spaß macht."

Armin (40), Tuba:

„Ich spiele im Orchester, weil das Fernsehprogramm so schlecht ist."

Vocal-Swing in großer Besetzung: Der Jazzchor Freiburg begeistert Publikum und Presse („A firework of rhythm") in der ganzen Welt und war u. a. Gewinner beim Deutschen Chorwettbewerb 1998.

men und Ausdrucksweisen und einer individuellen, vokaltypischen Literatur. Diese Entwicklung gipfelte in einer neuartigen Ensemblekultur, die den einzelnen Sänger im Kollektiv emanzipierte – es entstanden Gruppen, die traditionelle Begriffe wie „Chor", „Kantorei" oder „Vokalensemble" bewusst gegen Bezeichnungen wie „Vokalsolisten" aufgaben.

Diese Ansätze sollten nun auch nach Deutschland transportiert werden; „Choir is coming home" sozusagen. Der 1982 zu diesem Zweck erstmals durchgeführte Deutsche Chorwettbewerb packte noch eines drauf – mit Verbesserungen der Chorliteratur auch und gerade durch Komponisten aus Deutschland, die sich der Chormusik und ihren Ausdrucksmöglichkeiten entzogen hatten und nun für dieses Terrain zurückgewonnen werden sollten. Die Verbesserung der künstlerischen Ausführung kam hinzu. Und diese Impulse, in die Breite weitergegeben, sollten einen Sogeffekt erzeugen. Jedenfalls steht es so oder ähnlich noch heute in den Ausschreibungen – nicht, weil das Ziel nicht erreicht worden wäre, sondern weil das Erreichen der Ziele Appetit auf mehr gemacht hat.

Entwicklung und Innovation – dieses spannende Erlebnis ermöglicht der Chorwettbewerb

Damals war der Sinn solcher Wettbewerbe umstrittener als heute. Natürlich: Höhe, Weite, Dauer, Tore und Punkte gehören in die Domäne des Sports. Musik entzieht sich messbaren Kriterien. Bedenkenträger sind freilich am wenigsten die Musiker selbst: Einen Vortrag langfristig vorzubereiten und dann auf den Punkt zu bringen – das ist ihre Motivation. Man (das gilt für den Einzelnen ebenso wie für das Kollektiv „Chor") will einfach sehen, hören und fühlen, wozu man in der Lage ist und was andere können. Interessanterweise gibt es ehrgeizige Chöre, die mehrmals am Deutschen Chorwettbewerb teilnehmen und so, über lange Distanzen hinweg, von ihrer kontinuierlich qualifizierten Arbeit Zeugnis ablegen. Daneben aber machen immer wieder auch neue Chöre, neue Dirigenten von sich reden. Entwicklung und Innovation – dieses spannende Erlebnis ermöglicht nur der Deutsche Chorwettbewerb!

Veränderungen gibt es seit zwanzig Jahren bei der Statusfrage der Chöre. Auf sie hat die Ausschreibung des Deutschen Chorwettbewerbs immer wieder reagiert. Von „Laienchören" zu reden mag jenen ehrenvoll erscheinen, die mit diesem Begriff die Freiwilligkeit ihres Tuns reklamieren und damit ihrer ohnehin respektablen Leistung eine Art Bonuspunkt hinzugewinnen möchten. Allerdings kann der Begriff auch diskriminierend wirken: Er suggeriert nämlich eine qualitative Distanz zu den vermeintlich besseren „Berufschören". Außer den am Theater beschäftigten Chören mit ihren ganz spezifischen Aufgaben und den (noch!) sieben Rundfunkchören gibt es jedoch keine Berufschöre in Deutschland. Die Abgrenzung an sich ist also unnötig. Im Gegenteil: Die steigende Zahl und Qualität insbesondere der Kammerchöre hat sogar das Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der Rundfunkchöre beeinflusst. Sie betrachten sich nicht mehr als Anhängsel eines Orchesters, sondern als eigenständiges Kollektiv mit eigenen Konzerten und eigener Dramaturgie. Sie stoßen in künstlerische Bereiche vor, die für Ensembles ohne den finanziellen Hintergrund einer Rundfunkanstalt unerreichbar sind. Besondere Leistungen im Bereich neuer, aber auch älterer Musik wirken wiederum zurück auf die gesamte Szene. Man darf sich das als Wechselspiel vorstellen, vergleichbar mit dem Leistungs- und Breitensport. Und gerne auch als Argumentationshilfe gegen Bestrebungen, Rundfunkchöre abzuschaffen, um die Fußball-Bundesliga zu unterstützen.

Neue Herausforderungen

Chor ist ein Spiegel der Gesellschaft. Hierzu eine Beobachtung. Mit dem schwindenden Pflichtbewusstsein gegenüber der Gruppe – ein Phänomen, das auch politische Parteien, Kirchen, Gewerkschaften und andere gesellschaftliche Gruppierungen kennen – wächst die Einforderung von Spaß und Erlebnis. Der Typus Chorsänger, der 40 Jahre lang zur Probe geht, weil er es schon immer so gemacht hat, stirbt aus. Dieses Problem auszusitzen, anstatt ihm produktiv zu begegnen, bedeutet das sichere Ende einer Chorgemeinschaft. Die Mobilität der Menschen leistet ihrer Neigung Vorschub, sich den Chor nach der Qualität der Chorleiter, der Attraktivität der Literatur und den Annehmlichkeiten des gesellschaftlichen Drumherums auszusuchen und nicht mehr, wie noch zu Beginn des Jahrhunderts, nach dem Sitz des Chors am Wohnort. Milieus und heimatlich-dörfliche Strukturen haben ihre Tragfähigkeit eingebüßt. Also müssen die integrierenden Faktoren der chorischen Basisarbeit neu belebt, Offenheit gegenüber anderen Generationen und Menschen anderer Herkunft, gegenüber neuen Musik- und Veranstaltungsformen erprobt werden. Eine neue Herausforderung auch für den Deutschen Chorwettbewerb? ▷

Zulauf für Jazzchöre, Rückgang bei Männerchören

Aus den statistischen Zahlen (siehe Artikel auf Seite 11) ergibt sich die ungebrochene Attraktivität des Singens im Chor. Der Zuwachs verteilt sich jedoch nicht gleichmäßig auf alle Bereiche. Zulauf haben die gemischten Chöre, vor allem die überall sich bildenden „Jazzchöre", die das Lebensgefühl der Zeit vielleicht am schnellsten und unkompliziertesten auf den gemeinsamen Gesang übertragen und dem Chor ins-gesamt neue Schichten erschließen können.

Um die Chancen für Kinder- und Jugendchöre wird es so lange nicht besser aussehen, wie der so genannte PISA-Schock das Denken lahm legt. Politik wird auf rasche, zählbare Erfolge ausgerichtet. Die Aussicht, dass Änderungen an der Organisationsform und die verbesserte technische Ausstattung der Schulen das Volk beruhigen, scheint lohnender, als den eher mittelfristig wirksamen Erkenntnissen von Pädagogen und Hirnforschern zu folgen: dass nämlich Musikmachen, und darunter das gemeinschaftliche Singen, den entscheidenden Schritt zur Verbesserung darstellt. Die Forderung, flächendeckend die Ganztagsschule einzuführen, birgt in gleichem Maße Chancen wie Risiken. Sie wird die Kluft zwischen den institutionell, z. B. an einer Schule verankerten Chören und den frei an Kirchen oder in Vereinen organisierten vertiefen. Denn welches Kind wird am Abend noch zum Chor gehen wollen und können? Hier ist also Kooperation zwischen Schulen, Verbänden und Musikschulen gefragt, und die ist – soweit zu beobachten – meist auf Erfolg versprechendem Wege.

Die Sorgenkinder

Dem steten Rückgang bei den Männerchören steht ein Zuwachs bei den Frauenchören entgegen. Diese Tendenz spiegelt sich jedoch, aus unterschiedlichen Gründen, nicht in den Teilnehmerzahlen beim Deutschen Chorwettbewerb wider. Beide Gattungen gehören hier eher zu den Sorgenkindern. Nur wenige Männerchöre sind bereit oder in der Lage, sich den qualitativen Anforderungen des Wettbewerbs zu stellen. Oder soll man sagen: Nur wenige Chorleiter sind bereit, ihre Chöre von der Notwendigkeit einer Teilnahme zu überzeugen? Bei den Frauen gibt es – vielleicht bedingt durch eine schwierige Literatursituation – eine kleine Gruppe hervorragender Chöre, die jedoch nicht die Spitze einer breiten und organischen Basis zu bilden scheint.

Eine Stadt im Sängerfestfieber: Zuschauer und Mitwirkende bei der Ergebnisbekanntgabe des Osnabrücker Chorwettbewerbs 2002.

Wie man sich einen Platz im Licht der Öffentlichkeit sichert

Einer in der Chorszene weit verbreiteten Meinung zum Trotz werden Chöre und ihr Tun auch in der Öffentlichkeit wahrgenommen und beachtet. Dies geschieht mit steigender Tendenz, jedoch nicht unbedingt in einer von den Chören vorab bestimmten und gerne gesehenen Richtung. Wie die Chöre sich die Publizität ihres Tuns wünschen, ist nämlich alles andere als eindeutig. Es bedarf daher, den Gesetzen der Medien entsprechend, einer von allen getragenen Strategie. Um sie zu definieren, sollte man sich nicht scheuen, Begriffe aus anderen Sprachen, insbesondere der Welt des Marketings und der Dienstleistung heranzuziehen. Beginnen muss eine solche Strategie mit dem Interesse der Chöre an der Arbeits- und Funktionsweise der Medien. Es ist eine Illusion zu glauben, Medien seien dazu da, die Wirklichkeit abzubilden. Vor allem das Fernsehen, aber auch Radio und Print-Presse selektieren Informationen, definieren das Interesse ihrer Kundschaft mehr oder weniger selbst, richten es – da unterscheiden sich „private" und „öffentlich-rechtliche" Medien nur noch unscharf – nach kommerziellen oder Quoten bringenden Kriterien aus und erfinden zu diesem Zweck schon einmal künstliche Wirklichkeiten. Alles ist im Fluss – in der Informationsgesellschaft hat jeder um seinen Platz zu kämpfen.

Techniken, sich einen Platz im Licht der – wie auch immer definierten – Öffentlichkeit zu sichern, müssen mit viel Innovationskraft, Teamgeist, Fantasie und Einsatz gemeinsam für die Sache entwickelt werden. Dies fängt damit an, jede begeisterte Chorsängerin, jeden zufriedenen Chorsänger als Medium für den Chor an sich zu gewinnen und zu betrachten. Ein wohl schwieriger Weg, aber doch wohl spannender und lohnender, als sich an medientypische Erscheinungsweisen anzupassen, sie zu kopieren und in den konformen Bahnen der Unterhaltungsindustrie aufzugehen.

„Chor ist super. Absolut geil!" Das darf ruhig auch für die Planer, „Macher" und Begleiter des Deutschen Chorwettbewerbs gelten. Und heißt: ein dickes Buch voller Erfahrungen, ein Schatz an künstlerischen Erlebnissen, ein prallvolles Pflichtenheft für die Zukunft – und speziell für 2006, wenn in Kiel vom 20. bis 28. Mai der 7. Deutsche Chorwettbewerb stattfindet.

Ein Tipp für Politiker: Was Sie sich im Augenblick besonders wünschen, nämlich eine positive Einstellung gerade junger Menschen zu sich selbst, zu ihrer Zukunft und zur Gesellschaft, ist mit Hilfe dieser Veranstaltung relativ einfach zu fördern. Und – gemessen an der Eigeninitiative der Teilnehmer – zu moderaten Kosten!

Der Autor:

Dr. Andreas Bomba arbeitet als Journalist, Dramaturg und Berater für Zeitungen, Rundfunkan-stalten, Verbände und andere Institutionen des Musikbetriebs. Er ist Mitglied im Bundesfachausschuss *Musik und Medien* des Deutschen Musikrats. Den Deutschen Chorwettbewerb verfolgt er seit 1982.

WIE BRINGT MAN *Mann* ZUM SINGEN?

Jörg Riedlbauer über eine aussterbende Chor-Spezies und die Imagekorrektur-Maßnahme des Landesmusikrats Hamburg

Sterben die Männerchöre allmählich aus? Jedenfalls sind unter den rund 60 000 Chören in Deutschland immer weniger davon zu finden. Höchste Zeit gegenzusteuern. So kreierte der Landesmusikrat Hamburg unter dem Motto „Jungs mit starker Stimme" die „Tage der Knaben- und Männerchöre" – um zu beweisen, dass „mann" sehr wohl singt.

Auch hier geht es eben zunächst um die Vermittlung. Mit dem NDR, dem Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen, dem Chorverband Hamburg, der Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg und weiteren Kooperationspartnern wurden Mittel und Wege aufgezeigt, die – über das „Was" hinausgehend – vor allem das „Wie" in den Mittelpunkt rückten.

Neue, auch unkonventionelle Präsentationsformen waren da zu sehen, beispielsweise vom schwulen Männerchor „Schola Cantorosa". Das Ensemble tritt kostümiert auf, baut Tanz und szenische Elemente mit ein, reichert die Klavierbegleitung durch Zuspielungen von Geräuschcollagen an und überschreitet mit seinen witzigen Text- und Musikparodien gekonnt die Grenze zur Kleinkunst. Eher auf traditionelle Methodik setzt hingegen der Leiter der Chorknaben Uetersen, Hans-Joachim Lustig. Nichtsdestoweniger lockert er seine Abfolge von Einzelstimmen- und Tuttiproben durch Entertainerqualitäten auf, redet mit dem Tempo eines Talkmasters. Mit durchaus respektablem Ergebnis: Beim vergangenen Deutschen Chorwettbewerb kam Lustig auf den Spitzenplatz.

In Hamburg schickte er die Älteren seiner Chorknaben zum NDR-Chor weiter. Solche Vernetzungen des professionellen mit dem Laienmusizieren sind nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturpolitisch bedeutsam. Einerseits ermöglichen die Profis den qualitätsorientierten Hobbysängern einen Feinschliff in Sachen Dynamik oder Artikulation, betten sie in einen ganz anderen Gesamtklang ein. Andererseits bilden die Laien das unverzichtbare breite gesellschaftliche Fundament für den Profichor, was für die zunehmend in Frage gestellten Rundfunkklangkörper von existenzieller Relevanz ist.

Grenzübertritte mit hörbarer Freude: Der NDR Chor und sein Leiter Olof Boman pflegen das klassische und romantische Repertoire ebenso wie das zeitgenössische.

Verankerung an der Basis

Die Theater praktizieren dies mit ihren bedarfsweise hinzugezogenen Extra- bzw. Sonderchören schon seit langem mit Erfolg, was gerade an kleineren kommunalen Häusern beträchtlich zum Wir-Gefühl zwischen der Bevölkerung und „ihrem" Opernhaus beiträgt. Die Rundfunkklangkörper glaubten bislang, diese zugleich nützliche Form der qualifizierten Öffentlichkeitsarbeit nicht zwingend praktizieren zu müssen, doch auch sie bedürfen mehr denn je der Verankerung an der Basis. Dem NDR Chor mit seinem jungen Chorleiter Olof Boman machte der Grenzübertritt hörbare Freude. Hier, wie auch in der ausschließlich dem Berufschor gewidmeten öffentlichen Probe, zeigte Boman seine ausgeprägten Fähigkeiten als Vokalklangzauberer, Stimmtrainer und Detailarbeiter ebenso wie seine künstlerische Stilsicherheit innerhalb der Repertoirebreite von Mozart zur Moderne.

Wie bringt man Mann nun zum Singen? Elisabeth Bengtson-Opitz vom Bund Deutscher Gesangspädagogen hat da ihre ganz

eigenen Vermittlungstechniken und lässt ihre Männergruppe beim Schnupperkurs erst einmal Luftballons aufblasen. Kann Mann dann aus ihrer Sicht richtig atmen, geht's mit Gymnastik und Jogging weiter. Bengtson-Opitz holt sie also gleichsam vom Sportplatz ab; erst allmählich lässt sie auf bequeme und beliebige Töne einfache Worte wie „Hallo" singen. So entsteht ganz natürlich ein Klang, der allmählich unter ihrer Anleitung veredelt wird.

Mit Kindern muss natürlich anders begonnen werden. Ulrich Kaiser vom Neuen Knabenchor Hamburg und Rosemarie Pritzkat vom Knabenchor St. Nikolai setzen an der kindlichen Erlebniswelt an. Anhand eines tropfenden Wasserhahns etwa schult Kaiser mit rhythmusbetonten Liedern quasi nebenbei das Takt- und Tempogefühl. Die Liedertexte werden erst nachgesprochen, darauf lässt Kaiser gezielt einzelne Wortlücken, die von den Kindern ergänzt werden. Faszinierend zu beobachten, wie rasch sich schon die 4-Jährigen etwas merken können. Mitunter wird der Text nur geflüstert, ein andermal sehr laut gesprochen – so entwickeln die Kinder ihr Gefühl für Dynamik. Noten sind erst einmal tabu. Erst zum Schluss verteilt Kaiser seine Blätter „für zu Hause". So erschließt sich die Bedeutung der musikalischen Zeichensprache über den Text und das Sich-Erinnern.

Auf Noten verzichtet zunächst auch Pritzkat; die werden später in einem eigenen Kurs erklärt. Sie singt ihren 5-Jährigen lieber so lange vor, bis sie es können. So wird Singen zugleich zum nützlichen Gedächtnistraining. Und mit ihrer motivierenden Engelsgeduld, ihrem liebevollen Insistieren und den ebenfalls von der kindlichen Erlebniswelt ausgehenden Übungen („Mach mal deine Lippen wie ein Karpfenmaul!") kommt sie in überschaubarer Zeit mit spontan aus dem Publikum herausgegriffenen Kindern zu vorzeigbaren Ergebnissen.

Insgesamt ein Projekt mit Vorbildcharakter, das zur Weiterarbeit anregt.

Der Autor:

Dr. Jörg Riedlbauer studierte Musikwissenschaft, Germanistik, Dirigieren und Komposition und war Assistent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg (1990 bis 1992). Seit 1993 ist er Generalsekretär des Bayerischen Musikrats; diverse kompositorische Arbeiten in den Bereichen Oper, Oratorium, Symphonik und Lied.

Das Spektrum des deutschen Laienmusizierens aufgefächert und illustriert am Beispiel der Stadt Köln von **Astrid Reimers**. Im Vordergrund dabei die Frage, was Laienmusiker für die Gesellschaft leisten

HOBBY? *Musik!*

Jeden frühen Abend, so gegen sieben oder halb acht, macht sich – durchschnittlich gesehen – in jeder Straße Kölns ein Mensch auf den Weg zu seinem Chor. Zum Kirchenchor, Männerchor, Kammerchor, Konzertchor, Universitätschor, alternativen Chor, Jazzchor.
Damit nicht genug: Weitere Kölnerinnen und Kölner besuchen ein- oder zweimal in der Woche die Proben von Spielmannszügen, Blaskapellen, Folkloregruppen, Amateur-Sinfonie-Orchestern, Streichquartetten, Mandolinenorchestern, Rock- und Popmusik-Bands. Mit anderen Worten: Es gibt kaum ein Musikgenre in Köln, das nicht von Laienmusikgruppen gepflegt würde.

Angesichts dieser Vielfalt und Komplexität, auch angesichts der hohen Beteiligung heterogenster Bevölkerungsgruppen – etwa hinsichtlich der sozialen und der Altersstruktur – ist das Laienmusizieren eine der wichtigsten Teilkulturen in der Kölner Gegenwart, eine Säule des Musiklebens der Stadt. Der ehemalige Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann schrieb sogar, dass „ein Indiz dafür, ob eine Stadt wirklich Kultur auf breiter Basis besitzt, der Grad aktiver künstlerischer Betätigung breiter Teile der Bevölkerung ist, die Kunst nicht professionell ausüben".

Laien-, Hobby- oder Amateurmusiker sind alle diejenigen, die ihren Lebensunterhalt nicht hauptberuflich mit ihrem Musizieren verdienen. Ein anderes, für alle Laienmusiker zutreffendes Merkmal, das sie gleichzeitig von professionellen Künstlern abgrenzt, gibt es nicht. Denn: Die „Qualität" des Musizierens ist auf keinen Fall ein solches Kriterium. Deutlich wird das, wenn man zum Beispiel an die Arbeit der Chöre denkt. Chorwerke werden fast ausschließlich von Laienchören aufgeführt – und das auf dem so genannten „professionellen Niveau", wie es viele Chorkonzerte immer wieder beweisen. Ohne das Engagement der Chorsängerinnen und -sänger würden große Werke wie die Bach'schen Passionen wohl kaum mehr live zu hören sein. Ein anderes Beispiel ist die Rock- und Pop-Szene: Ohne die Amateure ist eine professionelle Rock- und Popmusik nicht denkbar, denn die professionellen Rockmusiker

Stadtkultur auf breiter Basis: das Akkordeonorchester EWA aus Köln-Poll.

Werksmusikpflege – ein interessanter Bereich des Laienmusizierens und wichtiger Bestandteil der Corporate Identity: Das Musikkorps der Kölner Verkehrs-Betriebe wirbt für sein Unternehmen in der Fußgängerzone.

spielten vorher als Amateure. Auch in der Ausbildung stehen Laienmusiker professionellen Künstler vielfach nicht nach: Zwei Drittel der knapp zweihundert Kölner Instrumentalisten, die im Rahmen eines Forschungsprojekts befragt wurden, erhielten Unterricht auf dem Instrument, das sie im Ensemble spielen – die Orchestermusiker durchschnittlich sogar achteinhalb Jahre lang.

Was motiviert Laienmusiker?

Die häufigste Antwort auf diese Frage: Freude an der Musik und am Musizieren. An zweiter Stelle standen die Besonderheit des Repertoires der jeweiligen Ensembles sowie die Geselligkeit und das gemeinsame Musizieren. Das Repertoire spielt bei der Wahl eines Instrumentalensembles oder eines Chors eine große Rolle. Dafür spricht schon, dass sich in Köln die „Laienmusik-Szene" so facettenreich ausdifferenziert hat.

Für alle Repertoires gibt es spezielle Ensembles – für „maritime Folklore" z. B. den Shanty-Chor „Rheinmöwen" Köln. Als Vereinslokal mit passendem Ambiente dient den Sängern die Gaststätte „Im Leuchtturm", deren Dekoration stilgerecht aus Accessoires wie Buddelschiffen, Ankern und Rettungsringen besteht. Seemännische Vergangenheit und die Liebe zum maritimen Repertoire führte die Mitglieder des Shanty-Chors zusammen: „Wir sind zwar fast alle ehemalige Seefahrer. Aber das ist bei uns nicht unbedingt erforderlich, wir haben auch Leute, die nie auf See waren und einfach Lust und Liebe für die maritime Folklore haben." In seinem Repertoire unterscheidet der Chor zwischen „maritimer Folklore" – Übertragungen von englischen Shanties ins Deutsche sowie Liedern, die von der Seefahrt und vom Meer handeln – und den traditionellen englischen Shanties, also den Arbeitsliedern, die die Aufgabe hatten, die Aktivitäten mehrerer Matrosen zu synchronisieren.

Auch im Bereich der Instrumentalmusik werden Repertoires gepflegt, die es ohne Laienmusiker vermutlich gar nicht geben würde, etwa in der Mandolinenmusik. In den Kompositionen und Spieltechniken der Mandolinenorchester ist ihre Geschichte und Entwicklung bewahrt. So finden sich z. B. im Repertoire der Kölner Mandolinen-Konzert-Gesellschaft „Harmonie" Potpourris populärer Wander- und Volkslieder, aber auch Bearbeitungen alter Musik, Stücke mit Titeln wie „Ein gut Danzerey – fünf Tänze um 1600", die an die Entstehung und den Boom der Mandolinenorchester in der Zeit der Wandervögel und der Jugendmusikbewegung erinnern. Die volkstümlichen Stücke hingegen werden in der bekannten „Tremolo"-Technik gespielt, die in der italienischen Volksmusik entstand und sich in der Romantik des 19. Jahrhunderts allgemein durchsetzte. Die ursprüngliche Mandolinen-Technik, ein einmaliges Anzupfen, „Abschlagen" genannt, wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts in der Zupfmusik-Erneuerung, etwa vom Komponisten Konrad Wölki, wieder aufgegriffen.

Eine große, bislang nicht annähernd beschriebene Vielfalt an Genres und Musikstilen ist den in Köln lebenden Migranten und Kölnern mit Migrationshintergrund zu verdanken. Das Statistische Amt Köln ta-

belliert für das Jahr 2003 über 90 Nationalitäten mit einer jeweils nennenswerten Zahl an Menschen. Hinzu kommen regionale und ethnische kulturelle Unterschiede innerhalb der Nationalitäten. Viele brachten ihre Musik mit, pflegen ihre Musik, haben Musikensembles im Amateurbereich. Dass dieser Reichtum musikalischer Formen und Klänge weiten Bevölkerungskreisen unbekannt ist, mag mehrere Ursachen haben. So sind zum Beispiel Musikethnologen traditioneller Schule eher an der Musikausübung am Herkunftsort jeweiliger Musikgenres interessiert als an der Musikausübung vor Ort. Zum anderen treten die entsprechenden Musikgruppen am ehesten im Rahmen eigener Feste und vor eigenen „Landsleuten" auf; damit bleibt ihre Musik anderen Mitbürgern verschlossen. Auftrittsgelegenheiten wie zum Beispiel die „Porzer Kulturtage", eine dreitägige Veranstaltung, bei der die in Köln-Porz lebenden ethnischen Gruppen ihre Musik zu Gehör bringen können, sind eher eine Ausnahme.

Über die Musikausübung der nach Ethnien getrennten Musikgenres hinaus gibt es jedoch auch musikalische Begegnungen, die sich in Musikgruppen manifestieren. Die „Schäl Sick Brass Band" etwa begann als große „multi-ethnische Familie" (aus: Booklet zur CD *Majnoun*), bestehend aus Amateurmusikern und -Sängern wie auch aus Professionellen, und hat sich mittlerweile aufgrund ihrer Erfolge und der entsprechenden Nachfrage professionalisiert. „Global denken, lokal blasen" ist der Leitsatz dieser eher ungewöhnlichen „Blaskapelle", deren Mitglieder sich u. a. aus einer iranischen, einer nordamerikanischen und einer bulgarischen Sängerin, einem Sänger aus Guinea-Bissau sowie einem indischen Perkussionisten zusammensetzen. Die „Schäl Sick Brass Band" ist neben der „Pudelbande" (einem Kegelclub älterer Damen mit einem teilweise als „schweinisch" bezeichneten kölnischen Liedrepertoire) Kernstück eines multi-ethnischen Projekts namens „Humba Efau". Es umfasst Musikgruppen und Solisten, die die traditionelle Kölner (Karnevals-) Musik mit den Elementen ihrer verschiedenen Musikkulturen verbinden – eine „Weltkarnevalskultur", die nicht nur im Karneval, sondern auch in den sommerlichen Schrebergärten Kölns ihr Publikum findet.

„Global denken, lokal blasen":
Zur „Humba Party" präsentieren sich in Köln multi-ethnische Musikgruppen, die die Musik des Kölner Karnevals mit Elementen fremder Musikkulturen verbinden.

Alpenländisches im Rheinland

Ein Beispiel aus der älteren Kölner Migrationsgeschichte ist ein Import aus Bayern: die „Stubenmusi". Das Ensemble, das diese Musik in Köln pflegt, gehört dem Bayern- und Schuhplattlerverein „D'Wendlstoana" an. Dieser Kölner Bayern-Verein wurde 1925 von Kolpinggesellen ins Leben gerufen, die es aus Bayern in die Industriegebiete des Rheinlands und nach Köln verschlagen hatte. Die Kölner Stubenmusi ist mit Zithern, Hackbrett, Gitarre und Bass bzw. Harfe besetzt. Aufbauend auf der Arbeit des bayerischen Volksmusikers Wastl Fanderl pflegt man „originalgetreue" alpenländische Musik. Volkstümliche Musik wie das Kufsteiner Lied, die sie als „Bayern-Ferien-Mu-

Mit Zither und Hackbrett: Die Kölner Stubenmusi.

Johannes (20):

„Weil man sich beim gemeinsamen Musizieren versteht, ohne viele Worte wechseln zu müssen."

Sabine (39), Tuba:

„Weil ich alte Musik liebe und davon gibt's in der Kirchenmusik reichlich."

sik“ bezeichnen, spielen die Musiker der „Stubenmusi“ nur, wenn das Publikum es unbedingt verlangt.

Was bewirken Laienmusiker in unserer Gesellschaft?

Das Laienmusizieren ist „Team-Arbeit“ und hat sowohl eine Innen- als auch eine Außenwirkung mit bedeutender sozialer Komponente. Das gemeinsame Musizieren mit seinen zwischenmenschlichen Erfahrungen stärkt die soziale Kompetenz. Die Laienmusikgruppen sind vielfach von freundschaftlichen und sogar familiären Strukturen geprägt.

Als Kunst, die einem Publikum dargeboten wird, verbindet sich das Laienmusizieren auffallend häufig mit sozialem Engagement. Durch viele ihrer Auftritte nehmen Laienmusikgruppen soziale Aufgaben wahr, sei es im Jugend- oder im Seniorenbereich, oder auch im Krankheitsfall. Beispiel: das Köln-Poller Akkordeonorchester EWA. Wenn jemand, der den Mitgliedern des Orchesters bekannt ist, im Krankenhaus liegen muss, muntern die Musiker ihn mit ihrer Musik auf. Die positive Wirkung ihres Musizierens auf die Patienten wurde sogar von einem Arzt bestätigt: „Wenn wir die Musik hier haben, dann merken wir, wie unsere Patienten gesund davon werden.“ Auch der Seniorenbereich ist den Poller Akkordeon-Spielern ein besonderes Anliegen: „Wir melden uns in irgendeinem Altenwohnheim an. Zum Beispiel sind wir Stammgast in Deutz oder im Deutschorden-Stift in Neubrück. Und dort treten wir dann auf.“ Das Musizieren für Alte oder Kranke hat eine durchaus geplante Wechselwirkung, wie der Vorsitzende von EWA sagt: „So lernen die jüngeren Orchestermitglieder auch mal andere Menschen kennen, die nicht auf der Sonnenseite des Lebens leben.“

Eine weitere Form sozialen Engagements sind Benefiz-Konzerte, die Pflege von Heische-Bräuchen für soziale Zwecke oder das Spenden von Verkaufserlösen. Die Mitglieder des Kirchenchors von St. Hermann-Josef in Köln-Dünnwald beispielsweise ließen einen alten Pfingst-Heische-Brauch wieder aufleben: Als „Pingsjonge“ sammeln sie Eier, aber auch andere Lebensmittel und Geld, um diese an Bedürftige im Ort weiterzuleiten. Dazu singen sie ein traditionelles Heische-Lied, das mit den Worten schließt: „Mer dun uns och bedanke, et es all för ärm Lück (Leute) und Kranke.“ Ein anderes Beispiel ist der Jugendchor St. Stephan – ein großer und bekannter Chor mit einem vielfältigen Repertoire und ausgedehnter Tourneetätigkeit –, der zusammen mit zwei weiteren Chören eine CD aufgenommen hat, wobei die Erlöse an die Kinderkrebsstation der Universitätsklinik Köln gingen.

Vor Ort…

Eine Fülle von Beispielen sozialintegrativer Funktionen des Laienmusizierens findet man in den Kölner Vierteln und Stadtteilen, etwa die Aktivitäten des Männerquartetts „Frohsinn“ 1925 Immendorf, eines Männerchors aus dem im Süden Kölns gelegenen Ort Immendorf. Als die zukünftigen Bewohner einer neuen Wohnanlage einzogen, hieß der Männerchor die Neu-Immendorfer zu deren Überraschung mit einem Ständchen willkommen und lud zu einer ersten Kontaktaufnahme ein – Fässchen und Schnittchen hatte der MGV mitgebracht. Soziales Engagement in Verbindung mit der Verwurzelung im Stadtviertel und der Pflege von Bräuchen kennzeichnen die (nicht nur) musikalischen Aktivitäten vieler Laienmusikgruppen.

Laienmusik steht oft für soziales Engagement

Im Bild: Das Jugend-Mandolinenorchester Piccolo aus Köln-Eberfeld.

…und international

Doch nicht nur vor Ort werden Beziehungen geknüpft. Internationale Verbindungen werden von vielen Kölner Laienmusikgruppen gepflegt. Wie viele andere Chöre tritt auch der Kölner Bäckerchor im Ausland auf. Vor allem in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg waren diese Konzertreisen als Anfang einer neuen Völkerverständigung gedacht, wie etwa 1967 eine Reise nach Prag anlässlich des 25. Gedenktages an die Vernichtung von Lidice. Das internationale Engagement des Bäckerchors erhielt sich bis in die neuere Zeit.

Der bereits erwähnte Shanty-Chor pflegt internationale Kontakte aufgrund eines gesellschaftspolitischen Anliegens, so trat er z. B. auf einem als touristische Attraktion durchgeführten internationalen Shanty-Chor-Fes-

tival in Liverpool auf. Diese Stadt, so berichtet ein Chormitglied, sei „in den letzten Jahren so sehr von der Arbeitslosigkeit betroffen. Die Leute dort müssen natürlich etwas dagegen tun, z. B. den Tourismus ankurbeln. Wenn man dann bei solchen Maßnahmen helfen kann und sei es mit einem Konzert, sollte man es auch tun."

Hilfe für Liverpool: Der Kölner Shanty-Chor „Rheinmöwen".

So haben die musikalischen Aktivitäten der Laienmusiker – durch ihr besonderes Engagement – neben ihrer künstlerischen Relevanz auch eine hohe soziale und sozialintegrative Funktion, dessen weitreichende Bedeutung für unsere Gesellschaft einer breiten Öffentlichkeit wenig bekannt ist und mehr Aufmerksamkeit verdient.

Literatur:

Pape, Winfried/Pickert, Dietmar: *Amateurmusiker: Von der klassischen bis zur populären Musik. Perspektiven musikalischer Sozialisation*, Frankfurt am Main 1999.
Probst-Effah, Gisela/Reimers, Astrid (Hg.): *Laienmusizieren in Nordrhein-Westfalen*, Münster 2003.
Reimers, Astrid: *Laienmusizieren in Köln*, Köln 1996.

Die Autorin:

Dr. Astrid Reimers arbeitet seit 1988 am Institut für Musikalische Volkskunde Köln und hat sich der Förderung des Laienmusizierens ebenso wie der Kommunalpolitik verschrieben.

Foto: Bohl

Leben ohne Musik? Unvorstellbar! Das gilt für beide jungen Musiker. Doch sind sie von früh auf ganz unterschiedliche Wege zur Musik gegangen: Inga Vietzen spielt Cello, liebt Schostakowitsch und Brahms, Robert Bolze ist Gitarrist in einer Rockband und steht auf Led Zeppelin und Fiction Factory. Wir fragen: Warum entscheiden sich junge Instrumentalisten – abseits professioneller Ambitionen – für Klassik oder Pop, diesen scheinbar so diametral gegenüberstehenden Musikwelten?

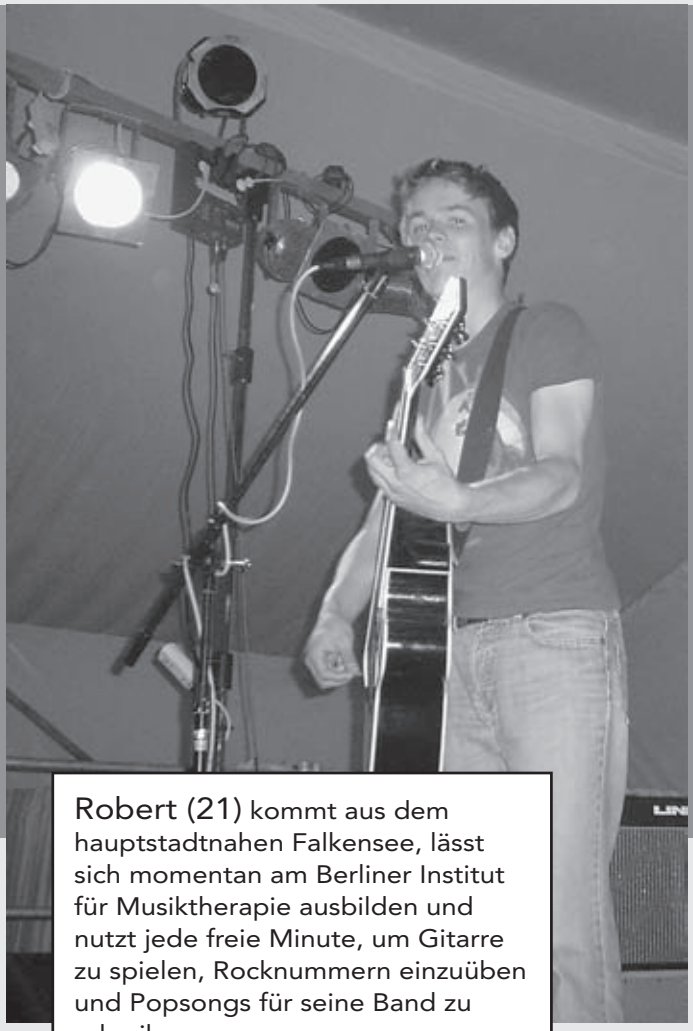
Das MUSIKFORUM brachte die Hobbymusiker zusammen, die sich in der Sphäre der Musik sonst wohl nie begegnet wären. Warum entwickeln sich junge Leute so unterschiedlich, wo war die Weiche im musikalischen Lebenslauf? Wir führten eine ungeniert unrepräsentative Umfrage durch – eine kurz belichtete Aufnahme zweier musikalischer Sozialisationsprozesse, die nichtsdestotrotz ein gutes Stück des gesellschaftlichen Panoramas einfängt.

„Ich bin von Anfang an den klassischen Weg gegangen", erzählt Inga, deren Eltern beide in Laienchören singen und die den Musikgeschmack der Tochter schon in früher Jugend nachdrücklich prägten. „Zuhause hörte die Familie eigentlich nur klassische Musik – im Radio und von der Schallplatte." Schon als „lütte Deern" hat die Hamburgerin mit der Blockflöte und später der Altflöte begonnen, im Alter von sieben kam das Klavier hinzu. „Schon frühzeitig hatte ich aber den Wunsch, ein Orchesterinstrument zu erlernen und habe mich – da war ich elf Jahre alt – für das Cello entschieden." Als Teenie habe sie zwar nebenher auch gerne populäre Musik gehört, aber „die Klassik hat für mich immer einen besonderen Stellenwert behalten".

Ganz anders die Verhältnisse im „Hause Bolze" – in einem bürgerlichen, handwerklichen Milieu: „Meine Eltern", berichtet Robert, „sind völlig unmusikalisch. Die tanzen zwar gerne, aber das ist auch alles." In Berührung mit der Musik kam auch er mit vier, fünf Jahren. Er erinnert sich an den Bekannten seines Opas im Vogtland, hinter dessen Plüschsofa eine alte Gitarre verstaubte. „Die habe ich mir als kleiner Steppke gegriffen und darauf endlos herumgeklimpert. Da kam zwar nichts Vernünftiges raus, aber ich hatte einen Riesenspaß und wollte nur noch eins: Gitarre lernen!" Ein Jahr später zu Weihnachten lag dann ein großes Paket unterm Tannenbaum und darin – eine echte Musima-Gitarre für einen strahlenden Robert. Die Großeltern hatten die Begeisterung des Jungen ernst genommen. Und schon mit sechs Jahren besuchte Robert die Falkenseer Musikschule, nahm in einer Lerngruppe Fingerfühlung mit den Saiten der Konzertgitarre auf. Erlebte auch schnell die ersten Erfolgsmomente, als er vor Eltern und Schülern vorspielen durfte.

Befragt nach ihrem prägenden Erlebnis, nach der Initialzündung fürs Musikmachen, schüttelt Inga Vietzen den Kopf. Die-

Inga (26), gebürtige Hamburgerin, studiert in Berlin Anglistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, steht vor dem Magisterabschluss. In der Freizeit spielt sie Cello in der Studentischen Philharmonie der Humboldt-Universität. Berufswunsch: ein Job im Verlagswesen oder Journalismus. Das Bild zeigt sie als 12-Jährige.



Robert (21) kommt aus dem hauptstadtnahen Falkensee, lässt sich momentan am Berliner Institut für Musiktherapie ausbilden und nutzt jede freie Minute, um Gitarre zu spielen, Rocknummern einzuüben und Popsongs für seine Band zu schreiben.

Fotos: privat

Zwei junge Hobbymusiker begegnen sich ohne Vorurteile:

Cello MEETS *E-Gitarre*

Die Wege zweier passionierter Instrumentalisten zu Klassik und Pop beschreibt **Werner Bohl**

sen entscheidenden Moment habe es nicht gegeben. „Es war einfach der warme Klang des Cellos, der mich fasziniert hat. Ich hatte es auch kurze Zeit mit der Geige versucht, fand daran aber nicht soviel Spaß. Auch zum Klavier habe ich nie einen so engen Bezug gefunden. Am Cello ist man irgendwie näher dran und kann über das Vibrato mehr mit den Tönen machen." Inga liebt ihr Instrument, hat aber andererseits nicht nur gute Erinnerungen an den ersten Cello-Unterricht. Der sei über längere Zeit gar nicht so angenehm gewesen. Einerseits, weil „ich ein bisschen schüchtern war", andererseits, weil doch ein „gewisser Zwang zum Üben" im Raum stand. „Erst später, mit der Erfahrung des Orchesterspiels, hat mir das Musizieren wirklich Spaß gebracht und hat begonnen, mir selbst und meinen Wünschen zu entsprechen."

„Das Volkstümliche ging mir gegen den Strich"

Wie lief es mit dem Gitarrenunterricht? ABC-Schütze Robert Bolze hatte zunächst sein Vergnügen – aber auch nicht allzu lange. Die ersten Griff-Erfolge waren bald ausgereizt, die Gitarrenlehrerin sei „so verquatscht" gewesen und habe ihn nur mit volkstümlichen Weisen *(Alle Vöglein sind schon da)* und klassischen Stücken gelangweilt. „Das ging mir voll gegen den Strich", erinnert sich Robert. Dass die Finger begannen weh zu tun, sei halb so schlimm gewesen, aber dass man in der Musikschule seine Linkshändigkeit ignoriert habe, „das war schon merkwürdig und wahrscheinlich ein Grund dafür, dass die Lernerfolge nachließen und Defizite entstanden". Andererseits: Bis heute ist Linkshänder Robert ein „Rechts-Schrammler" auf der Gitarre geblieben. Die sinnvolle Umkehr – die zuständige Gehirnhälfte hätte es ihm vielleicht gedankt – ist ihm nach resoluten Musikschuljahren nicht mehr geglückt. Warum er konsequent „dran" geblieben ist am Unterricht? „Weil ich in Warteposition war", verrät Robert, „um den Platz in der E-Gitarrenstunde zu ergattern. Mit der elektrischen Gitarre begann der Spaß sowieso erst richtig!" ▷

So weit, so gut – was den privaten musischen Unterricht in der Freizeit angeht. Welche Bedeutung aber hatten die Musikstunden in der Grundschule und vor allem im Gymnasium für das musikalische Faible? „Der schulische Musikunterricht", bedauert Inga, „hat auf mein Interesse für das Musizieren keinen Einfluss gehabt. Eher schon das freiwillige Spielen im Schulorchester. Einen Lehrer, der das Erlernen eines Instruments angeregt hätte, hatten wir nicht." Schlechte Erfahrungen machte sie auch gelegentlich mit den Mitschülern; da hätte es immer einige gegeben, die sie in die „Klassik-Ecke" abgestellt und ein bisschen „verarscht" hätten – eine unangenehme Erinnerung, aber auch eine Zeiterscheinung, die sie bald selbstbewusst übergehen konnte.

„Im Musikunterricht konnte ich die Sau rauslassen!"

Robert schaut zufriedener auf die Schulzeit zurück: „Der Musikunterricht war in der Grundschule ein Raum für mich, wo ich die Sau rauslassen konnte. Ich durfte Gitarre vorspielen, die anderen haben zugeguckt und ich hab's genossen, vor allem beim Weihnachtsfest." Besonders lobt Robert die Musikleistungskurse auf dem Gymnasium – die seien „toll" gewesen, sowohl theoretisch und musikhistorisch wie praktisch. „Da haben wir Projekte und Themenabende organisiert, dafür speziell Räume geschmückt und Musikstücke geschrieben." Seine Musikbegeisterung habe dadurch nur gewonnen.

Roberts Worten folgt Inga Vietzen fast ein wenig neidisch. „Ich habe gegensätzliche Erfahrungen", berichtet sie, „Musikstunde – das war eher abschreckend! Die wenigen, die ein Instrument beherrschten, konnten mit dem Unterricht eigentlich gar nichts anfangen. Es gab nur einen richtig guten Lehrer, der Begeisterung für Musik überzeugend vermitteln konnte." Inga hätte im Gymnasium durchaus ihren musischen Frust „geschoben", wäre da nicht das Schulorchester gewesen, das sich zu einer „eingeschworenen Gemeinschaft" entwickelt hätte, in der das gemeinsame Musizieren mit Lust und Laune verbunden war.

Sehr viel intensiver gestaltete sich für sie die musische Ausbildung am Konservatorium in Hamburg, wo sie im Alter von 14 Jahren nicht nur einen neuen Lehrer fand, sondern auch in einem Celloquartett und Kammermusikduo spielte, mit denen sie kleinere Auftritte absolvierte. Drei Jahre später ein weiterer wichtiger Schritt: Ingas Eintritt in das Hamburger Jugendorchester. Das Ensemble hat sie dazu motiviert, mehr zu spielen, mehr zu üben: „ein Push-Faktor!" Im Jugendorchester war die Qualität der musikalischen Arbeit plötzlich eine ganz andere, viel höhere. Professionelle Ambitionen als Cellistin, so Inga, habe sie aber nie wirklich entwickelt. „Da hätte ich viel früher anfangen und das Musizieren noch intensiver betreiben müssen." Jetzt sei sie froh, nie ernsthaft über den Beruf als Musikerin nachgedacht zu haben. Dazu hätte sie sich zu stark auf die Musik konzentrieren müssen; die sei für sie – bei ihrem großen Literatur-Interesse – eben doch nicht alles im Leben.

Robert ist heute – neben seiner Ausbildung zum Musiktherapeuten in Berlin – Gitarrist in einer Amateurband. „Rock's Core" spielen zu fünft Rock, Pop, Oldies, Partymusik und die Charts der 60er bis 90er „rauf und runter", verdienen sich Geld mit gelegentlichen Wochenend-Gigs. – Wie wurde Robert Bolze zum Rock-„Gitarrero"? Wie war das mit dieser „E-Gitarre" in der Musikschule? „Am Anfang ging es mir gar nicht um Rockmusik", gesteht er ein, „der wichtigste Aspekt war für mich die Elektronik an sich, die Kabel, die Anschlüsse, die Effektgeräte. Ich interessierte mich einfach für die Technik und für die Möglichkeiten, der Gitarre mithilfe dieser Technik die verrücktesten Klänge zu entlocken." Aber bald sei auch die Musik selbst in den Vordergrund gerückt. Sein Musikschullehrer, selbst zeitweise Gitarrist in der Modern Talking-Band, habe ihn optimal angeleitet, sei auf ihn eingegangen, indem er ihn die Musiknummern und die Sounds spielen ließ, zu denen er Lust hatte. Bald keimte der Gedanke, in einer Band zu spielen, zunächst noch ohne klare Konturen. Ein Freund am Gymnasium war es schließlich, der ihn im Rahmen eines schulischen Musikprojekts ansprach, ob er nicht Lust hätte, in eine neue Band einzusteigen. Robert hat nicht gezögert. Er war 16, plötzlich Mitglied in einer Popgruppe und genoss den Höreffekt, Teil eines soundstarken Ensembles zu sein.

„Ich würde gern mal etwas Neues auf dem Cello ausprobieren."

Eine Karriere als Popstar hält er – nun fünf Jahre älter und reifer geworden – für eher unrealistisch. „Das ist blauer Dunst und auch Glückssache." Er will sich ein sicheres berufliches Standbein schaffen, feilt andererseits aber mit seinen Kollegen an eigenen Songs – wer weiß, was die Zukunft bringt?

Werden die musikalischen Fertigkeiten noch fortentwickelt? „Ich habe schon lange nicht mehr an meinem Cellospiel gearbeitet", gesteht Inga, „würde aber gerne wieder mehr Kammermusik machen. Wenn man immer nur im Orchester spielt, schleichen sich Fehler, Ungenauigkeiten ein. Man hört sich selbst zu wenig." Reizvoll fände sie es auch, einmal etwas ganz Neues auf dem Cello auszuprobieren. „Fortbildung? Nur noch im Selbststudium", sagt Robert. „Ich besorge mir Bücher mit Gitarrenakkorden oder treibe Gehörbildung, indem ich mir Stücke anhöre und dann versuche, die Harmonien nachzuspielen."

Vorurteile oder gar Vorbehalte haben die beiden jungen Hobbymusiker nicht, was die Musikvorlieben des jeweils anderen angeht. Inga hört ohnehin regelmäßig Popmusik, hätte keine Probleme damit, sich ein Konzert von „Rock's Core" anzuhören. Und auch Rocker Robert hatte jüngst eine befriedigen-

Weihnachtsbaum-Idylle mit Musik: Der 6-jährige Robert mit seiner neuen Gitarre und die „lütte" Inga beim Flöte-Vorspielen in den Achtzigern.

de Begegnung mit der Klassik: „Ich habe mir vor kurzem eine CD mit Mozart und anderen Komponisten gekauft. Echt günstig, vier Euro neunzig für drei CDs!“ Warum? „Weil da *Entspannung* draufstand! Und weil ich im Rahmen meines Musiktherapie-Studiums ein Praktikum mit geistig behinderten Kindern mache, mit denen ich musiziere und Entspannungsübungen treibe. Ich fand die Musik richtig schön, kann dabei abschalten, auch ganz gut arbeiten.“ Klassische Musik, erklärt Robert, sei im Vergleich zur Popmusik ohnehin besser anwendbar in seinem zukünftigen Beruf als Musiktherapeut.

Wie viel Zeit wird in die Musik investiert, ist sie nur die schönste Nebensache? „Sie ist mehr als das“, versichert Robert. „Wenn ich in meinem Nebenjob Essen ausfahre, höre ich Kassetten und übe so meine Lieder ein. Mein komplettes Geld, fast meine ganze freie Zeit stecke ich in die Musik. Ich kann nicht anders, ich bin vereinnahmt von der Musik.“ Inga musste in letzter Zeit – nach einer Sehnenscheidenentzündung – notgedrungen kürzer treten. Wenn sie gesund ist, sagt sie, hat sie fast täglich ein wenig Zeit für das Cellospiel und zum Üben. Hinzu kommen die wöchentlichen Proben mit der Studentischen Philharmonie und regelmäßige Wochenendtreffen des Studentenorchesters.

Kommunizieren mit Musik

Auf die allgemeine Frage, was ihr Musik bedeute, denkt Inga Vietzen eine Weile nach: „Natürlich spielt sie eine ganz zentrale Rolle. Wobei mir, glaube ich, der Aspekt der Kommunikation und des persönlichen Ausdrucks fast am wichtigsten ist. Auf der Ebene der Musik lässt es sich ganz anders, vielleicht sogar intensiver mit anderen Menschen kommunizieren als auf der verbalen. Ein Leben ohne Musik kann ich mir gar nicht mehr vorstellen.“

Aus Robert Bolze sprudelt es hervor: „Mit Musik kann ich Gefühle äußern, ohne Worte zu sagen. Wenn es mir dreckig geht, spiele ich Gitarre. Mit Musik kann ich mich abreagieren. Und dann steht mir auch manchmal eine Träne im Auge.“ Früher, bevor er in der Band spielte, sei er schüchtern gewesen, erzählt Robert. Mit der Musik, mit den Live-Auftritten vor vielen Menschen habe er sich persönlich profiliert, weil er Anerkennung bekam, plötzlich akzeptiert wurde. „Musik hat mich stark gemacht. Ich gehe jetzt sicherer und selbstbewusster durchs Leben. Und ich habe gelernt, mit Menschen umzugehen, auf sie zuzugehen und besser mit auftretenden Problemen klar zu kommen.“

Hausmusik am Heimcomputer:

TÖNE – ERFORSCHT UND *verhackstückt*

Über die jüngste und radikalste Form des Laienmusizierens

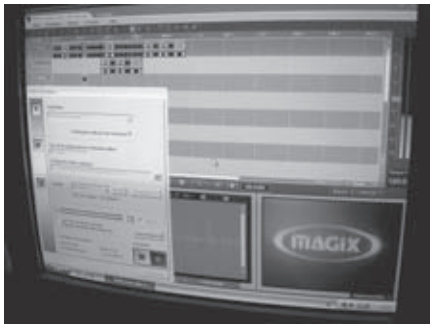
Denkt ein „Laien-Beobachter“ der deutschen Musiklandschaft über den Begriff „Laienmusik“ nach, drängen sich ihm vermutlich Bilder auf vom Paukisten im Spielmannszug des Turnvereins, vom Trompeter der Blaskapelle der Freiwilligen Feuerwehr, von den Streichern des Collegium Musicum oder der Sängerin im Liederkränzchen. Der Terminus „Laienmusik“ scheint vordergründig traditionell besetzt. Wofür die Laienmusiker selbst am wenigsten können.

Halten wir aber fest: Über die tradierten, historisch verwurzelten Musikreviere hinaus gibt es vielfältige andere Schau- und Spielplätze des Laienmusizierens – seien es Workshops für Neue Musik, der esoterische Didgeridoo-Club oder die zahllosen Proberäume, in denen junge Pop- und Jazzmusiker *jammen* und vielleicht den Traum von der Profikarriere träumen. Überall geben Amateure den Ton an und die verschiedensten Töne ab.

Wovon der durchschnittliche Musikinteressierte über 30 freilich nichts ahnt, ist eine Laienszene, die ganz im Verborgenen blüht, die eine (musikalische) Sprache spricht, die nur PC-Freaks, Loop-Artisten und Soundhacker verstehen. Isoliert oder nur im engsten Kreis der Eingeweihten vor dem PC lümmelnd, tauchen blässliche Teens und Twens in Musik-Computerprogramme ab, *samplen* herunterfallende Tassen, Gangster-Grooves und Indianergesänge, synchronisieren über *MIDI* virtuelle Instrumente und digitale Toncollagen. Und scheren sich einen Teufel um unverfälschten Klang und Urheberrecht.

Soft- statt Hardware

Wovon die Rede ist? Von Hausmusik am Heimcomputer! Es geht um die jüngste und gleichzeitig radikalste Spezies des Amateurmusikers, die per Mausklick und Computertastatur ihre Lust am ungehemmten Musik-Kreieren auslebt. Etliche Hunderttausende mögen es schon sein, die in Deutschland ihr privates Tonstudio im Billig-PC installiert haben. Das Beherrschen eines analogen Naturinstruments ist nicht länger Vorbedingung. Denn Soft- ersetzt Hardware. Universeller als der Computer ist eh kein Instrument der Welt. Da werden Klänge erforscht, manipuliert, verhackstückt, gemixt und gequirlt. Nichts ist vor der elektronischen aAttacke der Soundklempner sicher. Jede Schallquelle – egal, ob Bratsche oder Bass, Sinfonieorchester, Operndiva oder Eminem – wird digital simuliert, über Klanggeneratoren und Frequenzmodule gleich wieder verfremdet und an- und übereinander montiert. Ergebnis: neue mehr oder weniger originelle Musikwerke aus vorhandenden Soundschnipseln.



Tonstudio im PC: Musikprogramme ersetzen analoge Instrumente.

Gute Grooves sind Gemeineigentum

Christian ist mit seinen knapp 18 Jahren schon der coolste Rapper im Berliner Vorort Falkensee. Im elterlichen Keller: Sitzsofa, Ghettoblaster, Schwarzbier, Kippen, Mischpult und PC. Er zieht sich „fette Beats“ von CDs seiner HipHop-Protagonisten auf den Rechner, von *Masterminds* wie MC Basstard, Buchido, Frauenarzt oder King Orgasmus One. Basismaterial aus dem Berliner Gangster-Rap-Underground. Die Künstler dieser weitgehend unkommerziellen Szene akzeptieren nicht nur den Sound-Klau, er gehört für die meisten zum Gesamtkonzept und geht voll in Ordnung. Gute Grooves sind Gemeineigentum.

Als Kind hatte es Christian mit der Gitarre versucht, nahm Unterricht. „Das war nicht mein Fall. Zu langweilig und irgendwie war ich auch zu faul zum Üben. Mit 12 hab ich ohnehin schon ganz andere Musik gehört: HipHop-Sachen von Der Wolf, Deichkind, Beginner.“ Der Jüngling war gerade mal 13, 14 Jahre alt, als er merkte, dass der Heim-PC mehr hergab als nur Adventure- und Ballerspiele. Da konnte man sich eine Studio-

Frust raus: Christian rappt auf die Tonspur.

software wie *MusicMaker* besorgen und mit Fantasie an eigenen Rapnummern basteln, die sonst nur aus dem Radio hämmerten. Klar, es hat eine Weile gedauert, bis er es zu einer gewissen Versiertheit gebracht hat. Aber inzwischen „geht alles ganz easy: Ich suche mir geile instrumentale Elektro-Beats aus, Takes mit Drums, Bass und Keyboards, schneide sie zu Tracks aus Vers- und Chorusteilen zusammen und schraube am Sound rum." Dann der Text. Rap-Lieder ohne Reime sind keine. Und was für Reime: Hardcore! Zügellose, aggressive, nur selten heitere Life-Stories aus dem Jugendalltag. Saufen, Mädchen, Chillen – *Battles* gegen die, die einen dissen, Konter gegen alles, was nervt und ankotzt. „Ich schreib mir den Frust, die Aggressionen, Stress mit der Freundin, aber auch den Spaß mit den Kumpels von der Seele." Dann greift sich Christian das Mikro, macht eine entschlossene Miene und rappt seine schroffen Botschaften auf die Tonspur über den Samples. Oft hängt er so mit Freunden im Keller rum, entwickelt mit ihnen Track-Ideen und brennt neue Nummern auf CD. Für alle, die es hören wollen – in seiner kleinen *Community*.

Um ihn herum ist die Bewegung der Tonlaboranten längst global organisiert. Auf Websites zur Musik-Software „Reason" veröffentlichen sie ihre Werke zwischen HipHop, Techno und Klangexperiment. Charts sorgen – wie auf dem kommerziellen Tonträgermarkt – für Hierarchien unter den Soundkünstlern, produzieren Stars der Insiderszene. In Internetforen werden die digitalen Erzeugnisse leidenschaftlich diskutiert und Infos über Software-Module ausgetauscht. Die neuen *Hook*- und *Chordsynths* bieten Diskussionsstoff ebenso wie die *Pads* und *Synthstrings* und die *Multisamples* aus dem *Recycle-Kit*, die auf „brutal-fetten, gestackten Stereo-Synthwaves basieren und im Unison-Mode gesampelt sind. Natürlich mit Envelope-Filter".

Noch Fragen?

Werner Bohl

Vorbild Österreich:

MUSIKSCHULE ALS

Der aus Deutschland stammende und heute in Wien lehrende Musikpädagoge Peter Röbke gehört zu den Wissenschaftlern, die sich neben instrumentaldidaktischen Fragen sehr stark um die Förderung der musikalischen Breitenarbeit bemühen. Dass es ihm gelungen ist, neue Konzepte für die Musikschule vorzudenken, beweist sein neues Buch „Musikschule – wozu?", das sich zwar an Eltern, Musikschulleiter und Kommunalpolitiker in Österreich wendet, zugleich aber gerade auch in Deutschland wichtige Argumentationshilfen bieten kann – vor allem dann, wenn es wieder einmal um die Schließung von Musikschulen geht.

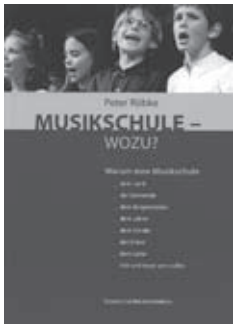
„Die Lust, in eine Musikschule zu gehen" wäre das Gegenprogramm zu dem in Deutschland um sich greifenden Aktionismus, der eine der wichtigsten Bildungseinrichtungen nicht nur in Frage stellt, sondern zu zerschlagen droht. Mit **Peter Röbke**, der eine Professur an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien hält, sprach **Hans Bäßler**.

f *Ihr Buch soll insbesondere Laien klar machen, dass Musikschulen in unserer Gesellschaft wichtig sind. Geht man vom ersten Eindruck aus, dann hat man das Gefühl, in Österreich gehen die Uhren – im Hinblick auf Musikschulen – anders als in Deutschland, denn im Alpenland scheinen sie noch Konjunktur zu haben.*

Peter Röbke: Das kann man wirklich sagen. Deshalb bin ich auch als gebürtiger Deutscher, ehemaliger Berliner Musikschulleiter und Funktionsträger im Verband deutscher Musikschulen (VdM) durchaus froh, inzwischen in Österreich tätig sein zu können, habe ich doch als Hochschullehrer für Instrumentalpädagogik eng mit den Musikschulen zu kooperieren. Es gibt einige Fakten, die zunächst in quantitativer Hinsicht belegen, dass die Musikschulen in diesem Land tatsächlich einen anderen Stellenwert haben: Zunächst ist die reine Gesamtschülerzahl recht hoch – wir haben in Österreich fast 160 000 Musikschüler. Zum Vergleich: Deutschland hat zehnmal so viele Einwohner und etwa eine Million Musikschüler.

Interessanter ist es aber zu untersuchen, wie die Musikschulen in den traditionellen Bereichen ihr Klientel erreichen und welches Verhältnis von Musikschülern zur Gesamtbevölkerung dabei erreicht wird. In Vorarlberg beispielsweise engagiert sich ein Viertel aller Kinder und Jugendlichen in der musikalischen Früherziehung, im Instrumentalunterricht oder in der Ensemblearbeit an der Musikschule. Und im größten Bundesland Österreichs, in Niederösterreich, sind fast neun Prozent aller Unter-Dreißigjährigen an einer Musikschule eingeschrieben. Daran lässt sich schon ablesen, dass der Stellenwert wenigstens in quantitativer Hinsicht sehr groß ist und dies gilt auch für das finanzielle Engagement der öffentlichen Hand – konkret: für die Höhe der Zuschüsse. In Oberösterreich etwa, das schon seit langem eine Vorreiterrolle im Musikschulwesen innehat, fließen mehr als 50 Prozent des gesamten Kulturbudgets in die Musikschularbeit. Es gibt dort einen Strukturentwicklungsplan für das Musikschulwesen, der beinhaltet, dass jeder Bürger des Landes ohne weite Wege Kontakt zur Musikschule aufnehmen kann. Noch heute werden in abgelegenen Regionen neue Musikschulen eröffnet, um die Erreichbarkeit zu erleichtern.

Warum eine Musikschule dem Land, der Gemeinde, dem Bürgermeister, dem Lehrer, dem Schüler, den Eltern, dem Leiter lieb und teuer sein sollte, beschreibt Peter Röbke in seinem aktuellen Buch:



„Musikschule – wozu?", Volkskultur Niederösterreich, Atzenbrugg 2004, 238 Seiten, ISBN 3-901820-18-3.

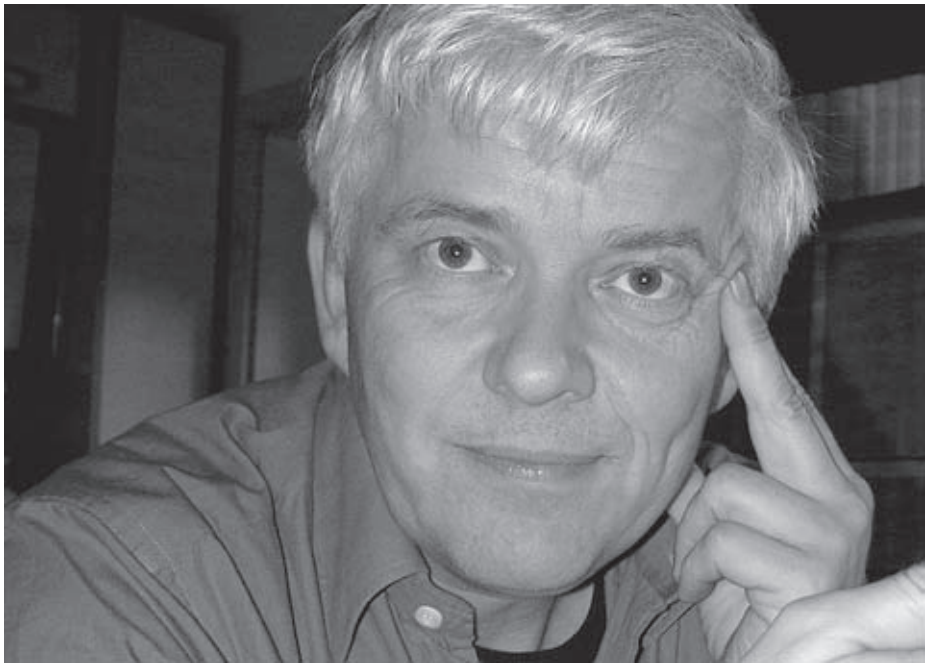
Teil des Bildungswesens

Musische Bildung für den Laien – in Deutschland mehr und mehr in Frage gestellt – genießt im Nachbarland weiterhin hohe Wertschätzung

Dies alles ist schwer vorstellbar. Immerhin liegt Österreich – auch finanziell gesehen – nicht so weit von Deutschland entfernt. Woran liegt es dann, dass es in Österreich ein größeres Bewusstsein für die Förderung von musikalischer Bildung gibt, auch oder gerade unter Politikern?

Röbke: Natürlich wird auch Österreich von den Problemen erreicht, die sich mit der Formel „privater Reichtum und öffentliche Armut" beschreiben lassen. Auch wir haben einen Finanzminister, der mit harter Hand spart. Dennoch ist es immer noch so, dass die Musikschulen bzw. die Musikerziehung und die Kultur generell in diesem Land eine recht hohe Wertschätzung genießen. Das hat wohl zum einen grundsätzlich damit zu tun, dass das „kleine Österreich", das ja mal Teil eines siebenfach größeren Reiches war, einen großen Teil seiner Identität nach wie vor aus seinem Selbstverständnis als Kulturland bezieht. Und die Vergangenheit ist sehr präsent: Das spürt man hautnah in Wien, wo sich die Wege vieler Komponisten gekreuzt haben. Das hat aber durchaus auch mit der Gegenwart zu tun, mit hervorragenden österreichischen Kunst- und Kulturproduktionen in den verschiedensten Bereichen. Es gibt ein grundlegendes Einverständnis darüber, dass Kunst und Kultur zum Leben dazu gehören, selbst wenn nur eine Minderheit wirklich in Konzert oder Oper geht.

Zum andern muss man die Bedeutung des Laienmusizierens sehen: Gerade in ländlichen Regionen hat die Blasmusik eine eminente Bedeutung. Sie hat nicht nur einen hohen Qualitätsstandard, sondern spielt – vor allem in entlegeneren Gebieten – eine entscheidende Rolle für das soziale Leben. Musik ist wie ein „sozialer Kitt". In der Folge bauen sich die Blaskapellen in kleinen Dörfern große Musikerheime, die den musikalischen und sozialen Mittelpunkt des Ortes bilden. Diese musikalische Praxis ist eng mit der Arbeit der Musikschulen verbunden. Dort werden die Bläser fundiert ausgebildet, entsprechend hoch ist die Wertschätzung, die den Musikschulen entgegengebracht wird.



„Das kleine Österreich bezieht einen großen Teil seiner Identität nach wie vor aus seinem Selbstverständnis als Kulturland": Der deutsche Musikpädagoge Peter Röbke lehrt in Wien.

Wenn Sie die Struktur der Musikschulen in Deutschland und Österreich vergleichen: Gibt es Unterschiede in Hinblick auf Lehrer-Schüler-Relation, Instrumentalangebot, Gruppenangebote?

Röbke: Um diese Frage zu beantworten, muss ich etwas weiter ausholen, denn die Unterschiede haben etwas mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Musikschule in Österreich zu tun, die fundamental anders ist als die in Deutschland. Ich weiß, wovon ich rede, denn ich war lange Jahre Musikschulleiter in Berlin. Dort habe ich erlebt, dass unsere Arbeit im Freizeit- oder Jugendbereich angesiedelt wurde, allenfalls im Bereich dezentraler Kulturaktivitäten. Aber eigentlich war nie wirklich klar, dass die Musikschulen ein spezifischer Teil des allgemeinen Bildungswesens sind. Darüber herrscht in Österreich Konsens: Die Musikschule ist zwar eine Schule besonderer Art – keine Pflicht-, sondern Angebotsschule –, aber sie ist tatsächlich auch Schule.

Letztlich kann sie ihren personal- und kostenintensiven Betrieb doch nur legitimieren, wenn sie nachweist, dass sie einen gesellschaftlichen Bildungsauftrag verwirklicht. Nur dann sind auch die erheblichen finanziellen Mittel zu erwarten, die nötig sind, um den Betrieb zu gewährleisten. Der alte deutsche Traum, dass sich Eltern, Land und Gemeinde die Finanzierung der Musikschule im Drittel-Verhältnis teilen, ist in Österreich mehr als Wirklichkeit: In Wien zahlen die Eltern maximal ein Fünftel der gesamten Kosten, in anderen Bundesländern vielleicht 25 bis 30 Prozent. In der Regel werden somit mindestens 70 Prozent aus Steuergeldern aufgebracht. Und das ist in Österreich klar: Musikschulen erheben

In Buchpräsentationen wie hier in St. Pölten gibt Peter Röbke ermutigende Antworten zur Daseinsfrage der Musikschulen, wobei sich Leseabschnitte des Autors mit Ensemble- und Soloauftritten von Musikschülern verknüpfen.

deshalb Anspruch auf diesen gewaltigen Anteil aus dem Staatssäckel, weil sie im öffentlichen Auftrag handeln.

Dieses Bewusstsein hat dazu geführt, dass sich die österreichischen Musikschulen flächendeckend nach den Bestimmungen des so genannten Privatschulgesetzes als außerordentliche Schulen haben anerkennen und registrieren lassen. Sie unterliegen damit den schulrechtlichen Bestimmungen dieses Gesetzes wie beispielsweise einer Fachaufsicht durch die Schulräte der Länder, haben aber auf dieser Grundlage die Möglichkeit, sehr eng mit den Pflichtschulen zu kooperieren.

Damit verbunden ist die Tendenz, die Verbindlichkeit und Kontinuität der Arbeit an Musikschulen in irgendeiner Weise festzuschreiben. Das ist möglicherweise auch einer der großen Unterschiede zu den deutschen Musikschulen: Strukturpläne und Curricula sind nicht nur mehr oder weniger verbindliche Vorgaben eines privaten Verbands, sondern tatsächlich Geschäftsgrundlage des Musikschulbetriebs. Ihre Umsetzung und Einhaltung kann von den Musikschulbetreibern eingefordert werden.

Um ehrlich zu sein: Das ist schon eine Gratwanderung. Auf der einen Seite droht der Musikschule die Gefahr der Unverbindlichkeit eines Dienstleistungsbetriebs, wo man sich nur drei Akkorde auf der Gitarre oder *Für Elise* auf dem Klavier abholen will. Auf der anderen Seite besteht die Gefahr, dass Statuten, Curricula, Stufengliederungen usw. genau das zunichte machen, was die große Chance der Musikschule im Gegensatz zur Regelschule ist: nämlich jeden Schüler individuell zu fördern und jedem Schüler seine individuelle Lernkarriere zu ermöglichen. Mit dieser Problematik wird aber in der österreichischen Musikschulpraxis recht virtuos umgegangen: Man weist Verbindlichkeit und Ergebnisse nach, stellt sich der Evaluation. Gleichzeitig ist es etwa in Oberösterreich ganz selbstverständlich, dass eine Musikschule auch für behinderte Schüler da ist, die natürlich niemals Stufenübertrittsprüfungen ablegen und trotzdem als reguläre Schüler betrachtet werden.

f *In Deutschland wird momentan der Gruppenunterricht – auch aus Kostenerwägungen – stark diskutiert. Die einen lehnen ihn ab, weil sie meinen, nur der Einzelunterricht könne im Instrumentalspiel Erfolge zeitigen, die anderen unterstützen ihn, weil sie sagen, dass nur im sozialen, gemeinsamen Lernen echte musikalische Fortschritte erzielt werden können. Wie stehen Sie dazu?*

Röbke: Meine Antwort lautet: Schon die Frage ist falsch gestellt! Man kann sich doch gar nicht ausschließlich für den Einzel- oder für den Gruppenunterricht entscheiden: In didaktischer Hinsicht ist die Frage nach der „Sozialform des Unterrichts" eine Frage der Methode. Und methodische Fragen haben es an sich, dass sie nur im Blick auf Ziele und Inhalte zu beantworten sind, also ob sie – wie man in Österreich sagt – „zielführend" sind. Wenn ich beispielsweise das Ziel verfolge, bei einem Schüler ein individuelles Bewegungsproblem zu lösen oder an einem fast fertig gearbeiteten Solo-Konzert noch den Feinschliff vorzunehmen, dann ist es völlig klar, dass ich mit dem Schüler allein arbeiten muss, also ist der Einzelunterricht auch weiterhin unabdingbar.

Gleichzeitig ist die weiter gespannte Ausrichtung der Musikschularbeit zu bedenken. Und wenn man dann das Singen, die Körperarbeit oder das Rhythmustraining in den Instrumentalunterricht integriert, dann ist es nahe liegend, dafür die Gruppenarbeit zu wählen. Und wenn ich das Ziel habe, dass die Schüler früh lernen sollen, einander angstfrei vorzuspielen und fair zu kritisieren, oder früh lernen sollen gemeinsam zu musizieren, dann ist es ebenfalls selbstverständlich, das in der Gruppe zu tun.

So gibt es auf die Frage „Einzel- oder Gruppenunterricht?" eigentlich nur eine Antwort: Aufgrund der Vielfalt der Ziele und der Breite der Inhalte des Instrumentalunterrichts an der Musikschule muss ein variables Repertoire von Unterrichtsformen zum Einsatz kommen.

f *Das System funktioniert aber nur, wenn die Eltern wirklich nicht vorher entscheiden müssen, ob man den billigeren Gruppenunterricht oder den teureren Einzelunterricht bucht, sondern die pädagogische Verantwortung in den Vordergrund gestellt wird. Das kann natürlich nur gelingen, wenn die Subventionen für die Musikschulen sehr viel höher sind als in Deutschland, wo diese unter enormem Druck stehen. Da haben die Musikschulen Angst, mit zu hohen Beiträgen die Schüler zu verscheuchen, und bieten deshalb den günstigeren Gruppenunterricht an.*

Röbke: Ich darf da aus eigener Erfahrung ein wenig widersprechen. Als in Berlin in den Jahren vor dem Fall der Mauer der finanzielle Druck noch nicht da war, haben wir im Anfangsbereich damit experimentiert, dass die Eltern quasi eine Pauschalzeit von 30 Minuten bezahlt haben. Von diesem „Zeitkonto" von 30 Minuten wurden dann Zeiten für einen 14-tägig stattfindenden 30-minütigen Einzel- oder einen wöchentlich stattfinden Partnerunterricht sowie für eine zweite „Stunde" die Woche, d. h. für eine einstündige Arbeit in der Vierergruppe abgebucht. Unterm Strich hatten die Kinder also für die 30 bezahlten Minuten faktisch anderthalb Stunden Unterricht. Woran wir zu arbeiten hatten, das war das Bewusstsein, dass die Arbeit in der Gruppe nicht zwangsläufig weniger wert ist als der Einzelunterricht. Jedenfalls geht es nicht nur ums Geld: Man kann auch vorhandene knappe Zeitbudgets pädagogisch effektiver nutzen.

f *Kommen wir zur äußeren Struktur der Musikschulen in Österreich. Wer ist hier der Träger der Musikschule?*

Röbke: Die Situation ist in Österreich recht unübersichtlich, da greift nämlich stark der Föderalismus. Dadurch, dass viele Musikschulen nach Bundesgesetz als Privatschulen anerkannt sind, ist der Bund zuständig für die Anerkennung und für die Schulaufsicht in Gestalt von (Musik)schul-Inspektoren auf Länderebene. Das hat aber keinerlei budgetären Konsequenzen.

In dieser Hinsicht gibt es grundsätzlich zwei Wege: zum einen die Trägerschaft durch die Gemeinde, die aber nicht ausschließt, dass sich das Land massiv finanziell beteiligt und auch durchaus Mitspracherecht haben will bei der Definition von Mindeststandards oder bei der Struktur- und Entwicklungsplanung. Zum anderen gibt es Musikschulen, die unmittelbar vom Land unterhalten werden, sodass alle Musiklehrer unter gleich guten Bedingungen beim Land beschäftigt und die Gemeinden dann allenfalls mit der Bereitstellung von Räumen und Material in der Pflicht sind. Alle Personalangelegenheiten und die Garantie des pädagogischen Niveaus, auch etwa die Zuständigkeit für Fortbildungen, liegen dann auf der Landesebene.

f Die Strukturen sind das eine, die Frage nach dem instrumentalpädagogischen Ansatz das andere. Ist die Instrumentalpädagogik ebenso gut ausgebildet wie die strukturellen Voraussetzungen?

Röbke: In dem Maße, wie sich die Musikschule als Bildungsinstitution begreift, muss sie natürlich mehr sein als nur eine Einrichtung zur Vermittlung von technischen Fertigkeiten. Es gibt zunehmend ein Bewusstsein dafür, dass es um die Entwicklung von Musikalität insgesamt geht. Das beinhaltet rhythmische und spieltechnische Kompetenzen ebenso wie die Entwicklung von Kommunikations- und Interaktionsfähigkeiten und des expressiven Potenzials, die Schulung des Hörens oder die Heranführung an Konzertbesuche. Insofern sind die Aspekte Bildungsauftrag, öffentlich-rechtlicher Schulcharakter, Trägerschaft und Selbstverständnis der Musikschule sowie die entsprechenden Konzeptionen von Instrumentalpädagogik ganz eng miteinander verbunden. Und immer mehr Lehrer sagen: Wir geben nicht nur Instrumentalunterricht, sondern es ist Musikunterricht, in dessen Zentrum natürlich die Beschäftigung mit dem instrumentalen Musizieren steht.

Also: Instrumentalunterricht wird immer mehr als Musikunterricht verstanden. Er funktioniert ja auch als Instrumentalunterricht nur, wenn er Musikunterricht wird: Wie soll ein Geiger spieltechnisch weiterkommen, wenn es an grundlegenden melodischen oder rhythmischen Fähigkeiten mangelt? Wie soll jemand phrasieren lernen, wenn er durch Über- oder Unterspannung körperlich dazu gar nicht in der Lage ist?

f Wie ist das Verhältnis von Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen? Sind das geschlossene Systeme, die aufeinander aufbauen?

Röbke: Die österreichischen Landeskonservatorien waren teilweise geschlossene Systeme: Man begann in der Musikschulabteilung und das eigentliche Ziel der Ausbildung war die professionelle Ausbildung, wobei natürlich nicht alle Kinder letzlich diesen Pfad beschritten und sich dann schon die Frage stellte: Sind jene, die sich der Musik als Liebhaber widmen wollen, im Sinne des Systems „Versager"?

Die Lage hat sich insofern geändert, als jetzt einige Konservatorien mit den drei Musikuniversitäten organisationsrechlich gleichziehen: Zunächst wurden die Musikhochschulen den allgemeinen Universitäten gleichgestellt und nun versuchen Konservatorien – als von den Ländern getragene Privatuniversitäten für Musik –, mit den Musikuniversitäten gleichzuziehen.

Grundsätzlich sind die Verbindungen zwischen dem Universitätsbereich und den Musikschulen natürlich eng, was die Förderung des beruflichen Nachwuchses anbelangt, andererseits locker, was die qualifizierte Breitenarbeit, die eigentliche Domäne der Musikschulen, betrifft. Natürlich sind auch Österreichs Musikschüler nur zu einem oder zwei Prozent auf dem Weg zur professionellen Karriere.

f Das leitet über zu meiner letzten Frage. Wenn Sie Deutschland einen politisch umsetzbaren Rat zur Frage von Musikschule und ihrer Stellung in der Gesellschaft geben sollten, welchen gäben Sie?

Röbke: Der Erfolgsweg der österreichischen Musikschulen hängt wohl ganz eng damit zusammen, dass man es geschafft hat, die pädagogische und gesellschaftliche Bedeutung von Musikschulen deutlich zu machen. Musikschularbeit wird in diesem Land nicht nur als schöne, aber lässliche Freizeitbeschäftigung gesehen. Die Verantwortlichen des Musikschulwesens haben mit der Botschaft, dass das Musizieren-Können zur Grundausstattung von Menschen gehören sollte, versucht, die Ohren der Politiker zu erreichen. Heinz Preiss, der Vater des oberösterreichischen Musikschulwerks, mahnt – längst im Ruhestand – heute noch, dass es wichtig sei, nicht nur die Hand für unseren recht kostenintensiven Bereich aufzuhalten, sondern immer wieder herauszustellen, was es für eine Gesellschaft bedeutet, wenn in ihr viele Menschen aktiv mit Musik umgehen. Zu verweisen ist auf die sozialen Zusammenhänge und die vielfältigen Bildungswirkungen. Und natürlich muss die tagtägliche Musikschularbeit diese Versprechungen auch wirklich einlösen können. Nur ein Haus anzubieten, in dem faktisch Stunde für Stunde „Privatunterricht" angeboten wird, reicht da nicht.

„Die Botschaft hat die österreichische Politik erreicht: Musizieren-Können gehört zur Grundausstattung des Menschen"

Modische Tendenzen, Musikunterricht als Dienstleistung und die Schüler als Kunden zu betrachten, führen in die Irre: Letztlich ist dann nicht mehr zu argumentieren, warum die private Konkurrenz, aber auch Tanz-, Segel- und Reitschulen, nicht aus Steuergeldern bezuschusst werden. Die Musikschule kann sich nur als Schule besonderer Art, als Teil des Bildungswesens legitimieren. Ich weiß, dass viele Kollegen in Deutschland das auch so sehen, aber vielleicht waren die Österreicher konsequenter in ihrer Argumentation und in der Durchsetzung von Verbindlichkeit und Kontinuität der Musikschularbeit vor Ort. f

Das gute, alte Volkslied im Internet? Die traditionelle Volksliedforschung pflegte ihre Lieder „aus den Kehlen der ältesten Müttergens" (Goethe) zu sammeln und nun soll das zu Beginn des 21. Jahrhunderts modernste elektronische Massenmedium mit dem Repertoire der traditionellen und populären Lieder in Verbindung gebracht werden?

WAS HAT DAS *Volkslied im*

Eckhard John über eine neue wissenschaftliche Edition populärer und traditioneller Lieder

Das Internet fungiert längst als ein vielfältiges und wichtiges Medium populärer Lieder. Hier finden sich zahlreiche Informations- oder Verkaufsplattformen ebenso wie eine Unzahl von Lieddokumenten und rezeptionsgeschichtlich relevanten Quellen. Dabei fallen – neben dem medienspezifischen Novum der Lied-Animationen[1] – vor allem die zahlreichen Liedsammlungen ins Auge, die von verschiedenster Seite ins Netz gestellt werden. Eine besonders auffällige Netz-Präsenz zeigt dabei eine kanadische Adresse, wo man zwischen diversen Informationen über Meeresgezeiten, Ahnenforschung und Ferien in Canada auch eine Vielzahl deutscher Volksliedtexte finden kann. Angeblich sind es inzwischen „20 000 Volkslieder, German and other Folk Songs", die der Kanadier Frank Petersohn anbietet. Es handelt sich im Wesentlichen um Liedtexte, manchmal mit Melodien (MIDI/MP3) oder auch mit Noten. Die dort aufgeführten Fassungen der Liedtexte werden – ebenso wie die knappen Angaben zu Autoren oder Herkunft der Lieder – ohne Quellenangaben präsentiert, auf ähnliche Weise also, wie es in den herkömmlichen (gedruckten) Gebrauchsliederbüchern seit jeher meist der Fall ist. Und im Grunde ist auch diese Liedansammlung im Internet nichts anderes als ein großes Gebrauchsliederbuch. Etliche solcher Sammlungen traditioneller und populärer Lieder finden sich im *World-Wide-Web*, in Umfang und Nutzerfrequenz ist aber keine andere derzeit mit Petersohns „Leader in Lieder" vergleichbar:

http://ingeb.org

Aufs Ganze gesehen charakterisieren sich alle diese Liedsammlungen durch die Grundstruktur der „ingeb.orgschen" Machart: nämlich als Gebrauchsliederbücher im Internet, die irgendeine Textfassung enthalten, aber keine wirklich verlässlichen Informationen über die jeweiligen Lieder bieten – weder hinsichtlich der Texte, noch hinsichtlich ihrer Melodien, von der Bedeutung und Geschichte eines Liedes ganz zu schweigen.

Wer seriöse und aussagekräftige Informationen über traditionelle und populäre Lieder haben will, muss die spezifischen Charakteristika von „Volksliedern" berücksichtigen, nämlich dass sie gerade nicht – wie etwa ein Kunstlied – mit statischen Text- und Melodiefassungen einhergehen, sondern sich durch eine Vielzahl von Textvarianten, Weiterdichtungen und Parodien konstituieren, die oftmals auf ebenso verschiedene Melodien gesungen wurden. Hinzu kommt, dass die Entstehung und Geschichte dieser Lieder häufig von zählebigen Legenden überwuchert sind, die ohne weitere Überprüfung meist beharrlich weitergeschrieben werden. Nicht zuletzt ist zu berücksichtigen, dass sich die Bedeutung eines Liedes nicht nur aus der Interpretation seines Textes ergibt, sondern überlagert wird von rezeptionsgeschichtlichen Zuschreibungen, von Funktionalisierung und Instrumentalisierungen – allgemeiner gesprochen: von den liedgeschichtlichen Kontexten.

Es ist freilich kein spezifisches Merkmal des Internets, dass bislang kein umfassendes und wissenschaftlich fundiertes Nachschlagewerk über populäre Lieder und ihre Geschichten existiert. Dies ist vielmehr ein Defizit und Desiderat, das im Grunde seit Jahrzehnten eine Bringschuld der Popularliedforschung darstellt. Deshalb ist, wer grundlegende Informationen zu einzelnen Liedern sucht, bis heute noch immer weitgehend auf die Archivalien des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. angewiesen:

www.dva.uni-freiburg.de

Breit angelegte Editionsarbeit: das Freiburger Volksliedarchiv.

Foto: Deutsches Volksliedarchiv

Internet ZU SUCHEN?

Dieses Forschungsinstitut wurde 1914 gegründet, um eine repräsentative, wissenschaftliche Edition der deutschen Volkslieder mit ihren Melodien herauszugeben. Schon damals war die Unzufriedenheit über bestehende Vorarbeiten – namentlich über die wissenschaftliche Unzulänglichkeit der wichtigsten (und bis heute repräsentativen) Liededition des 19. Jahrhunderts [2] – der Ausgangspunkt für eine breit angelegte Editionsarbeit, die sich zunächst auf die Gattung der Volksballade konzentrierte. Diese Balladen-Edition, ein zehnbändiges Herzstück der traditionellen Volksliedforschung, wurde 1996 beendet.[3]

Um so mehr erweist sich – sozusagen täglich – die Notwendigkeit einer neuen wissenschaftlichen „Volkslied"-Edition, wobei „neu" auch eine konzeptionelle Neuorientierung meint, sowohl was das berücksichtigte Liedrepertoire betrifft als auch hinsichtlich der Editionspraxis. Noch immer fehlt ein verlässliches Nachschlagewerk über Inhalte und Geschichte populärer und traditioneller Lieder im deutschsprachigen Raum. Dieser Mangel ist kein akademisches Abstraktum, sondern beständige Alltagserfahrung: Das breit gestreute Wissensbedürfnis zu Inhalten und Geschichte populärer Lieder lässt sich allein schon aus den zahlreichen Anfragen, die tagtäglich an das Deutsche Volksliedarchiv (DVA) gerichtet werden, ablesen. Deshalb wurde im DVA in den vergangenen Jahren die Konzeption einer neuen wissenschaftlichen Lied-Edition entwickelt, die einerseits die bewahrenswerten Standards der Balladen-Edition aufnimmt (etwa die umfassende Quellenrecherche und philologische Exaktheit) und diese andererseits in ein neues und zukunftsfähiges Editionskonzept einbindet, das auf ein „historisch-kritisches Liederlexikon" der populären und traditionellen Lieder aus dem deutschsprachigen Raum zielt.

Die Lexikon-Konzeption

Wie sieht dieses neue Editionskonzept aus? Ausgangspunkt der Edition sind einzelne Lieder (Liedtypen) und nicht mehr bestimmte Lied-Gattungen. Grundlage des berücksichtigten Liedrepertoires ist ein wesentlich erweitertes Liedverständnis, das nicht nur traditionelle „Volkslieder" umfasst, sondern die gesamte Breite des deutschsprachigen Popularliedes in seinen unterschiedlichsten Facetten. Der Schwerpunkt der Liedkommentierung liegt im Bereich der Geschichte und Rezeptionsgeschichte der Lieder (also: keine reinen Text- und Melodiekommentare; diese sind vielmehr Teil des gesamten Liedkommentars). Darstellung und Form der Kommentierung sollen sich möglichst benutzerfreundlich gestalten und auch für Interessenten anderer Disziplinen verständlich und aussagekräftig sein (nicht nur für Spezialisten volkskundlicher Liedforschung). Diese neue Liededition erscheint als Internet-Publikation.

Beispiel eines Liedtyps („Maria durch ein Dornwald ging") auf der nächsten Seite!

Die Veröffentlichung der Liededition im Internet hat für die Nutzer nicht nur den Vorzug eines leichten, direkten und kostengünstigen Zugangs zum gesuchten Wissen. Vielmehr bietet sie durch die Digitalisierung der Liedtexte die Möglichkeit, über eine Volltext-Recherche auch dann ein Lied zu finden, wenn lediglich ein Textfragment bekannt ist (und nicht nur Textanfang, Liedtitel oder Autor) – ein in der Praxis nicht zu unterschätzender Faktor. Zudem ermöglicht die Volltext-Recherche ein gezieltes Abfragen von Stichwörtern und somit auch motivgeschichtliche Untersuchungen.

Freiburger Anthologie

Wie kann und soll diese Lied-Edition realisiert werden? Ein erster wichtiger Schritt zur Verwirklichung des Vorhabens ist ein Pilotprojekt, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert wird und das im Juli 2004 seine Arbeit aufgenommen hat. Bei diesem DFG-Projekt handelt es sich um eine Kooperation des DVA mit dem Gesangbucharchiv Mainz (Johannes Gutenberg-Universität) und dem Deutschen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Ziel der Zusammenarbeit ist es, deutschsprachige Lyrik und Lieder online in zitierfähiger Form zu edieren und wissenschaftlich zu kommentieren. Dabei liegen die Schwerpunkte auf den Bereichen:

- Gedichte aus dem Zeitraum 1720–1933,
- populäre und traditionelle Lieder,
- Kirchenlied und geistliches Volkslied.

Die Laufzeit des Projekts beträgt zunächst zwei Jahre. Das reicht aus, um in dieser Zeit die technischen Grundlagen der datenbankgestützten Edition aufzubauen und auf dieser Grundlage beispielhafte Musteditionen zu erarbeiten, die als aussagekräftige Prototypen für die geplante Lied-Edition dienen. Der systematische und nachhaltige Ausbau der Editionsarbeit wird in der daran anschließenden Arbeitsphase vorangetrieben, deren inhaltlicher Schwerpunkt auf der Erschließung und Bearbeitung des im 20. Jahrhundert gesungenen Liedguts liegen wird.

Dieses Projekt mit den Teilbereichen Lyrik, Popularlied und Kirchenlied firmiert unter dem Label „Freiburger Anthologie" und wird voraussichtlich ab Spätsommer 2005 die ersten Arbeitsergebnisse im Internet präsentieren können. Schon jetzt ist die Anthologie im Netz erreichbar:

www.freiburger-anthologie.de

▷

Unter dieser Internetadresse werden bereits Gedichte aus dem Zeitraum von 1720 bis 1900 bereitgestellt und die Vorzüge einer datenbankgestützten Textedition sichtbar. Die hohen Zugriffszahlen auf die „Freiburger Anthologie" zeigen das immense Interesse an soliden Informationen zu lyrischen Kurztexten. Dass die „Freiburger Anthologie" unlängst mit dem Media-Preis 2004 der Universität Freiburg ausgezeichnet wurde, mag auch die Innovationskraft dieser Unternehmung signalisieren. Und es macht Mut – denn die eigentliche Editionsarbeit bedarf noch eines langen Atems.

Nähere Informationen über diese Lied-Edition unter:

www.liederlexikon.de

Fußnoten:

1 Als aktuelles Beispiel siehe etwa: „Die Gedanken sind frei" unter: www.gmx.net/de/produkte/tv-spot/687940.html.

2 Ludwig Erk, Franz Magnus Böhme: *Deutscher Liederhort*, 3 Bände, Leipzig 1893/94.

3 *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*, hg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Berlin u. a., Bd. I (1935) – Bd. X (1996).

Jüngste Publikationen von Eckhard John:

Volkslied–Hymne–politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg [Hg.], Münster etc. 2003.

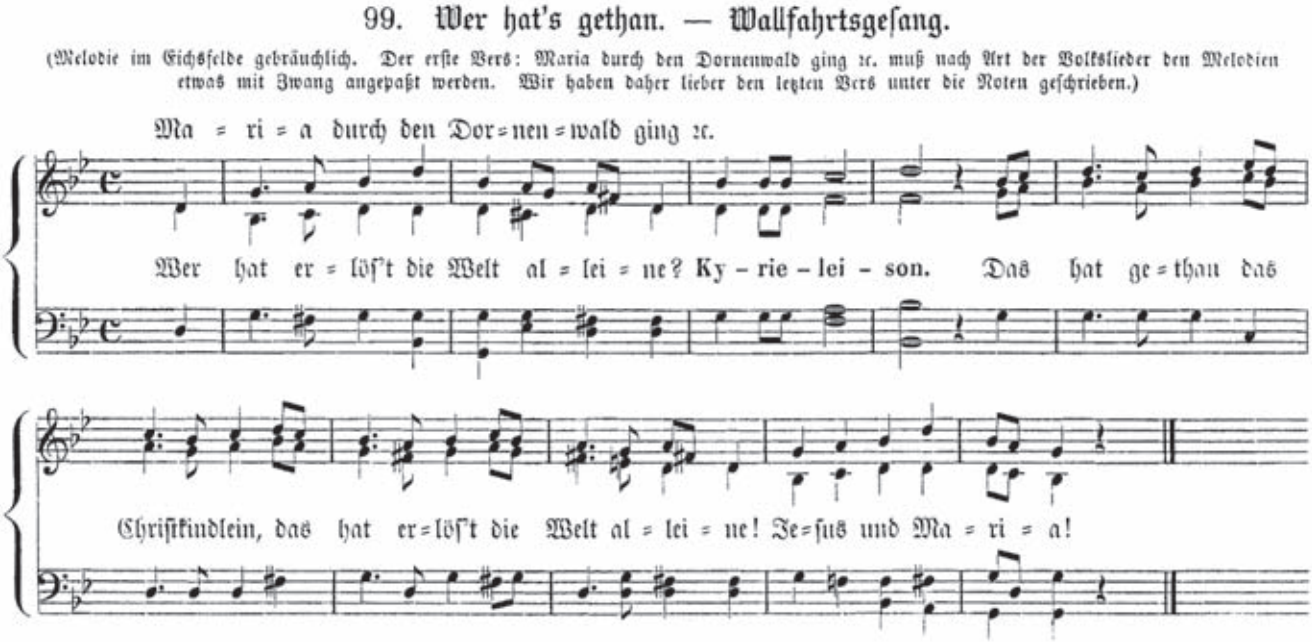
Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren [Hg. mit Friedrich Geiger], Stuttgart, Weimar 2004.

Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder [Hg. mit Heidy Zimmermann], Köln etc. 2004.

Der Autor:

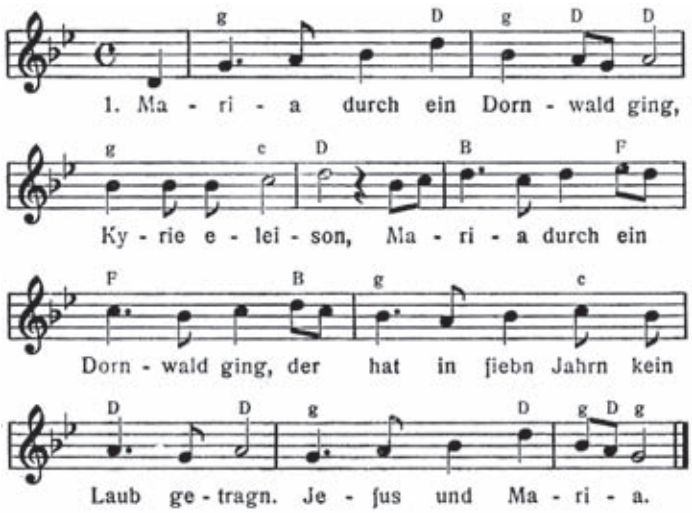
Dr. Eckhard John studierte Musikwissenschaft, Volkskunde und Geschichte. Nach der Promotion wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Volksliedarchivs (Freiburg i. Br.) sowie Lehraufträge an den Universitäten Freiburg, Bern und Basel.

Beispiel 1



Quelle: *Geistliche Volkslieder mit ihren ursprünglichen Weisen gesammelt aus mündlicher Tradition und seltenen alten Gesangbüchern*; hrsg. von August von Haxthausen, Paderborn 1850.

Beispiel 2



Quelle: Der Zupfgeigenhansl; hrsg. von Hans Breuer, Leipzig 1912.

Am Beispiel eines Liedtyps („Maria durch ein Dornwald ging") werden hier die Grundzüge von Aufbau und Struktur der Liedkommentare skizziert. Jeder edierte Liedtyp enthält folgende Bausteine:

A. Basiskommentar: Er fasst alle grundlegenden Informationen zum Liedinhalt, zur Entstehung und Geschichte des Liedes sowie seiner Bedeutung in komprimierter Form zusammen. (Beispiel 1)

B. Liedtext und Melodie: Es werden alle wirkungsgeschichtlich relevanten Fassungen und Varianten eines Liedes dokumentiert. (Beispiel 2)

C. Ausführlicher wissenschaftlicher Liedkommentar: Hier wird die Geschichte und Bedeutung des Liedes detailliert untersucht und dargestellt.

D. Quellen- und Literaturverzeichnis: Es enthält sämtliche greifbaren Rezeptionsbelege zu einem Liedtyp und verzeichnet die dazu vorhandene Sekundärliteratur.

MEDIALE *Paradoxa*

Kritisches Komponieren: **Dieter Mersch** zur Verfahrensweise in Neuer Musik

Die Frage, was Komponieren heute sei, nötigt zur weiteren Frage nach den möglichen Orten Neuer Musik. Es scheint, als habe sich nach den Abenteuern der Avantgarde von Arnold Schönberg bis Karlheinz Stockhausen das Repertoire ihrer Tabubrüche und Provokationen erschöpft: kein Klang, der nicht schon ersonnen, kein Geräusch, das nicht schon einbezogen, oder keine Rhythmik, deren Kühnheit nicht bereits ausprobiert worden wäre. Dennoch bleibt weiterhin die Forderung an Neue Musik, als Kunst „Kritik" wie auch als Kritik „Kunst" zu sein.

Derjenige, der diese Forderung vielleicht am Entschiedensten ins Programm Neuer Musik eingeschrieben hat, war Theodor W. Adorno. Nach wie vor wahrt seine Musikästhetik ihre Aktualität und Streitbarkeit. Keine Neue Musik kommt, auch nach dem Ende der Avantgarden, an seiner Herausforderung vorbei. Avancierte Kunst, so Adorno, bezeugt ihr Recht allein in der „Wahrheit", die sie der Zeit ebenso entgegenhält wie diese sich ihr verweigert. Das paradoxe Manöver gelingt dadurch, dass Kunst, als eine *aesthetica negativa*, nicht nur fortwährend ihr jeweils Erreichtes überschreitet, sondern vor allem der Bedingungen eingedenk bleibt, unter der sie entstand. Ihr Material spricht daher vom Zustand derer, die es zu gestalten trachten, und zwar so, dass es sich in Widersprüchen und Frakturen ausdrückt, ohne explizit Sprache zu sein. Entsprechend erscheint Neue Musik dort am Authentischsten, wo sie weder in Schemata noch in Fortschritt aufgeht, sondern seismografisch – wie Adorno in seinem späten Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* schreibt – den „Spuren" und „Zuckungen" der Zeit nachspürt, deren „Schriftzüge" sich in der Brüchigkeit der musikalischen Klänge wahren.

Fehlläufe der Struktur

Dabei handelt es sich nicht um eine lediglich abstrakte Position, sondern um die Quintessenz eigener Erfahrungen, durch die Adorno gegangen ist. Bekanntlich besitzen sie ihre Basis nicht nur in der direkten Anschauung dessen, was Komponieren eigentlich heißt – Adornos ganz der Wiener Schule verpflichteten eigenen kompositorischen Tätigkeit –, sondern vor allem in seiner jahrelangen theoretischen Auseinandersetzung mit Neuer Musik, deren Entwicklungen er argwöhnisch beäugte. Das gilt nicht nur für die ebenso schroffe wie ungerechte Ablehnung Igor Strawinskys in der *Philosophie der neuen Musik*, sondern vor allem auch für die spätere, im Zuge seiner Vorträge für die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik geäußerte Kritik am Serialismus und der Aleatorik. Sie kann als paradigmatisch gelten für eine musikalische „Theoriekultur", wie sie heute weitgehend fehlt.

Die Stoßrichtung der Kritik erweist sich zudem als charakteristisch für solche Fehlläufe, zu denen der avantgardistische Prozess neigt. Er tendiert von sich her zu innerer Dogmatisierung und Verhärtung, womit sich das, was sich als „kritisches Komponieren" apostrophierte, selbst gegen Kritik immunisierte. Im Falle des Serialismus witterte Adorno etwa die Gefahr einer sich verselbstständigenden mathematischen Kalkülisierung, die sich vom eigentlich Kompositorischen entferne. „Ja, komponieren S ie denn auch damit", zitiert er Schönbergs Ausruf auf den Bericht, es werde nun allenthalben nach dem Zwölftonschema gearbeitet. Das Zitat betont die Differenz zwischen einer formalen Ausrechnung von Reihen und dem, was Adorno in der Vorlesung *Vers une musique informelle* unter den Stichworten der „Materialbeherrschung" und der „Durchorganisation" der Klänge diskutierte.

Die Anlage dazu erkannte er bereits in der Zwölftontechnik, sofern sie als Technik verstanden wurde, weil alles Technische das

Kompositorische vom Musikalischen trenne: „Man darf die Zwölftonmusik nicht als eine ‚Kompositionstechnik' (…) missverstehen. Alle Versuche, sie als solche zu benutzen, führen ins Absurde", hieß es schon in der *Philosophie der neuen Musik*. „Vergeblich die Hoffnung, es stelle sich durch mathematisierende Manipulationen ein reines musikalisches Ansich her", fügt die Rundfunkrede über das Altern der Neuen Musik hinzu: „Es ist die Passion der Leere (…)." Und weiter: „Diese Stücke sind musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug." Vielmehr merke der Zuhörer „resigniert (…) beim ersten Takt, dass er einer Höllenmaschine überantwortet ist, die gnadenlos abläuft, bis das Schicksal sich erfüllt hat und er aufatmen darf."

„Ja, komponieren Sie denn auch damit?": Adorno (links) wittert die Gefahr einer mathematischen Kalkülisierung, die sich vom Kompositorischen entfernt und zitiert Schönbergs Kommentar zur Zwölftontechnik.

Hörbarkeit

Nirgends mochte Adorno allerdings vom Anspruch des Subjekts als Garanten künstlerischer Praxis abrücken – sowohl als Produzent als auch als Rezipient. Das Prinzip der Subjektivität galt ihm als ein ebenso Notwendiges wie „Unverlierbares", wenn auch dialektisch immer wieder Aufzuhebendes. „So wenig Musik, Kunst überhaupt, bar des subjektiven Moments gedacht werden kann – sie muss eben jener durch den Ausdruck sich bespiegelnden und damit allemal affirmativen Subjektivität sich entschlagen", pointiert die Vorlesung *Vers une musique informelle*. Gleichzeitig hängt vom Subjekt „die musikalische Zukunft ab", insofern es „das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben (ist), das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum Lebendigen geleitet. So wenig Musik dem Subjekt gleichen darf (…), so wenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen (…)." Was Adorno hier im Auge hat, ist, dass sich die Leidensmomente des Subjekts in Musik abzeichnen, ohne vordergründig deren Ausdruck zu sein – Spuren von Lebenswunden, die dem entsprechen, was Marcel Proust mit *mémoire involontaire* ansprach, jenem Aufblitzen unwillkürlicher Erinnerungen als Quelle ästhetischer Produktivität.

Dessen Korrelat – und das war für Adorno überall der entscheidende Maßstab für die Avanciertheit von Neuer Musik – ist eine Wahrnehmbarkeit. Was er am Serialismus und gleichermaßen auch an der Aleatorik monierte, ist der Bruch mit dem „lebendig hörenden Vollzug". „Es entfällt die Ausschließlichkeit des Hörideals aller Musik der neueren Zeit, das Komponieren im Hören", kritisiert z. B. der kurze Text über Tradition, der 1956 in *Dissonanzen* erschien. Kritisches Komponieren habe deshalb nur dort Bestand, wo „das Ohr dem Material (…) anhört, was daraus geworden ist". Das Material und seine Organisation müssen mithin zur Reaktionsform des „kompositorischen Ohrs" werden, dem es sich passiv überlasse. Kriterium Neuer Musik ist darum ihre sinnliche Erfahrbarkeit, die sich weder auf eine feste Sprache oder ein Idiom noch auf formale Regeln und Strukturen zurückführen lassen. Unbeirrbar hielt Adorno an diesem Plädoyer für ästhetische Erfahrung fest – trotz aller gegenteiligen Tendenz von serieller oder aleatorischer Konstruktion. Sein Widerstand galt einer allein an Notation gefesselten Musik: Diese operiere einzig mit dem, was an Musik – ebenso wie an Sprache – diskretes Medium ist: ihre Schriftlichkeit.

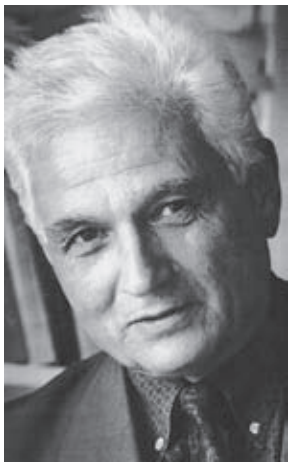
Medium und „Ekstasis"

Keine Musik geht darin auf. Würde sie darin aufgehen, bliebe sie lediglich – wie Serialismus oder Aleatorik als deren Paradigmen – Struktur oder Spiel. Man kann hier ohne weiteres ergänzen: Keine Kunst, kein ästhetischer Prozess, sowenig wie Sprache, genügt ihr, weil das fehlt, was Kunst zuallererst zu Kunst macht: das Ereignis statt der Technik medialer Produktion. Entscheidend ist die Präsenz des Augenblicks, weshalb aller künstlerischen Praxis ein Anderes eignet, das nicht Struktur oder Medium ist und ihre eigentliche Autonomie definiert. Weit eher gehört es der Singularität von Aufführungen und der an Raum und Zeit gebundenen Materialität der Klänge an.

Das lässt sich auch so ausdrücken: Die materiellen wie performativen Bedingungen des Musikalischen sind zwar an Medien gebunden, aber nicht selbst mitmediatisierbar; sie spielen vielmehr unbotmäßig mit und entziehen sich dabei ihrer Vermittelbarkeit. Kein Medium erfüllt sich selbst, sondern jeder Medialität eignet ein Nichtmediatisierbares, woran es bricht. Solange wir uns allein im notationellen Schema aufhalten, in den musikalischen Strukturen und Ordnungen, sind wir ausschließlich auf sie verwiesen, d. h. auf einen internen Verweisungszusammenhang, worin, wie Jacques Derrida treffend gesagt hat, „Verweise auf Verweise verweisen".

Das Ereignis des Klangs, seine Materialität oder sinnliche Erfahrbarkeit hat darin keine Stelle. Sie treten aus der Struktur heraus als ein – im Wortsinne – Ekstatisches. Natürlich gibt es den Klang und seine Aufführung nicht ohne Medien, ohne die Form, die Struktur; dennoch haben wir es gleichzeitig mit etwas zu tun, das nicht vollständig durch diese domestizierbar oder kontrollierbar erscheint, vielmehr sich als Sperriges und Widerständiges zeigt. Was sich demnach entzieht und gleichsam im Rücken der Akteure unbestimmt mitschwingt, enthält zugleich ein Überschüssiges. Es wäre nicht auszumerzen, sondern im Gegenteil die Ortschaft des Ästhetischen selbst. Anders gewendet: Der Überschuss bildet dessen eigentliches Ereignis – dasjenige, was an Kunst ihr Kunsthaftes ausmacht. Schärfer: Das Ästhetische findet an ihm seine maßgebliche Intensität. Ihm entspringt das, was uns an Kunst interessiert, was uns buchstäblich „angeht", anspringt, zuweilen auch attackiert und befremdet.

Wir haben es also mit einem Dualismus zu tun, aus dem alle Kunst oder Musik lebt: Eine „Duplizität" zwischen Form und Materialität, zwischen Struktur und Ereignis bzw. Medium und Ekstasis. Sie lässt sich als Differenz zwischen dem Sagbaren, dem Symbolischen einerseits und dem, was sich andererseits lediglich zeigt oder aufscheint, ausbuchstabieren. Ihr Verhältnis zueinander ist „chiastisch". Das heißt: Beide Pole erweisen sich ebenso unlösbar ineinander verschränkt, wie sie nicht aufeinander reduzierbar sind. Der Ausdruck „Chiasmus" deutet dabei solche Überkreuzungen ohne Berührung an. Dann wäre das Chiastische das, was bei aller gestalterischen oder kompositorischen Anstrengung nicht zur Deckung gebracht



Kein Medium erfüllt sich selbst: der algerische Philosoph Jacques Derrida.

werden kann. Die künstlerische Praxis hat daran ihr chronisch Prekäres. Neue Musik versucht es nicht einzuebnen, sondern gerade auszustellen und explizit zu machen. Sie operiert darum im Zwischenraum des Medialen und Ekstatischen, lotet Sagen und Zeigen sowie Struktur und Ereignis in ihren Grenzbereichen aus. Ihre Mittel dazu sind inszenierte Widersprüche: mediale Paradoxa, die nicht versöhnen oder Identitäten konstruieren, sondern den Widerstreit, das Nichtübereinstimmende oder Heterogene als Momente ästhetischer Erfahrung unverstellt zum Vorschein kommen lassen.

Anstrengung in der Wahrnehmung

Ziel der Künste ist die Erforschung solcher Brüche und Differenzen. Das bedeutet, die Gegensätze – z. B. die Kluft zwischen Konzept und Aufführung, die Lücken zwischen Szenen, die Abstände zwischen Musik und Sprache oder die Disparitäten zwischen Ton und Bild – eben nicht zu tilgen, sondern durch Instabilitäten oder Störungen ihres Gebrauchs, durch Dysfunktionalitäten der Medien auszuspielen. Die ästhetischen Strategien wären folglich so zu verwenden, dass die eingesetzten Mittel und Praxen gleichsam ihr Anderes, ihr Verhülltes oder Nichtmediatisierbares ausstellen. Wie die Sprache den körperlichen Laut der Stimme auslöscht, verweigern Metrik und tonales Schema die Ankunft des Klangs im Musikalischen. Ihn hervortreten zu lassen heißt, die Strukturen gegen ihren Strich zu bürsten und ihr „Material" fremd werden zu lassen. Deswegen ist von „medialen Paradoxa" die Rede: Sie bestehen weniger darin, Neues oder noch Unerhörtes zu schöpfen, auch nicht darin, tradierte Geschmacksordnungen zu stören, noch bedeuten sie, in die Arbeit des Ästhetischen lauter zufällige und unvorhersehbare Momente einzutragen. Vielmehr beruhen sie darauf, die verschiedenen Techniken oder Medien so einzusetzen, dass Verwerfungen entstehen und ein ebenso Ausgeschlossenes wie Verdrängtes oder Nichtreproduzierbares auftaucht. Was sie sein können, ist nicht vorherbestimmt – dennoch geht es überall um die Gegenwart einer solchen Abwesenheit, kurz: um das Erscheinen von Nichterscheinenden.

Keineswegs bedarf es dazu eines „großen Theaters", einer aufwändigen Inszenierung oder opulenter Mittel, sondern manchmal nur einer einfachen Geste – etwa wenn Bob Wilson durch Bewegungsverzögerung die Intensität von Bewegung steigert oder John Cage durch Einbeziehung von Stillen Inversion provoziert, die schließlich die jahrhunderte lange Hierarchie zwischen Klang und Geräusch ins Wanken bringt. Manchmal kann ein einzelner, lang gezogener Ton dessen Penetranz enthüllen, eine leere Seite in der Partitur die Frage des Notationellen in der Musik aufwerfen, ein unkontrollierter Atmer oder ein bis zur Erschöpfung wiederholter Akkord die nicht zu domestizierende Körperlichkeit des Musikers offenbaren oder eine Kolonne von Blechbläsern die Gewalt des Akustischen demonstrieren. Alle Kunst bedient sich szenischer Mittel wie Farben, Stoffe, textuelle Strukturen, Visualitätskonzepte, Licht, Sound oder rhythmischer Muster und technischer Instrumente etc., doch liegt ihr Interessantes nicht in deren Effekten, die sie erzielen, sondern in dem, was zwischen ihnen geschieht, ihrer intermedialen Interaktion und den Interferenzen, an deren Reibungsflächen sie in ihr Unzulängliches, ihre blinde Rückseite umschlagen. Kunst lebt von solcher Preisgabe, von einer derart bewirkten Umkehrung der Aufmerksamkeit, und es wäre ein Missverständnis zu glauben, sie verfahre vorzugsweise intuitiv oder in schöpferischer Trance; vielmehr bewirkt sie buchstäblich eine Weise der Re-Flexion – eine Rückwendung, die in Abänderung eines Wortes von Hegel als „Anstrengung im Sehen, Hören und Wahrnehmen" gefasst werden kann, die es in jedem Einzelfall neu zu entwickeln und mittels Frakturen und Dissonanzen experimentell auszuloten gilt.

Maître du paradoxe

Jede Zeit verfolgt dabei ihre eigenen Experimente. Sie folgen der Logik der Illusion, des medialen Zaubers und seiner Blendungen, die, wie im Märchen, durch die Kunst immer wieder ausgetrieben werden müssen. Das trifft heute im besonderen Maße die digitalen Medien und ihre „virtuellen Welten". Sie stellen jederzeit und allerorts die beliebige Verfügbarkeit von Geschichten, Bildern und Musiken bereit und vernichten dadurch deren Geheimnis. Die menschliche Existenz bedingenden Grenzen von Raum und Zeit werden übersprungen und ignoriert. Neue Musik tritt der Ignoranz dadurch entgegen, dass sie die Bedeutung des Zeitlichen und Räumlichen als eines Gegebenen und Vorauszusetzenden neu besetzt. Entsprechend wird besonders die Gegenwärtigkeit von Klängen und ihre nichtreproduzierbare Aufführung relevant – weniger aus Askese gegenüber der Omnipräsenz digitaler Medien, als vielmehr durch Inszenierung solcher Präsenzen, die sich der Speicherbarkeit und Übertragbarkeit prinzipiell verweigern.

Auf einzigartige Weise bedarf Neue Musik des erlebbaren Raumes, der Synästhesie, der Gleichzeitigkeit des Hörens, Sehens und Fühlens, wozu gleichermaßen Atmosphären gehören wie die Körper des Komponisten, Interpreten und Zuhörers. Nicht Phantasmagorien des Realen oder unwahrscheinliche Raumfaltungen und Zeitsprünge, nicht überraschende Blitzlichter oder bizarre Klangmodulationen lassen sie bewusst werden, sondern intermediale Paradoxa, die für einen Augenblick die Zeit anhalten, den Räumen Ohren wachsen lassen und die Körper in Resonanzböden verwandeln. Sie bezeichnen keinen Selbstzweck, kein unverbindliches *l'art pour l'art* zur Steigerung der Wirksamkeiten, sondern Werkzeuge einer Erkenntnis, die anders nicht zu entdecken ist, die aber auch nirgends garantiert werden kann, weil sie immer wieder neu und anders arrangiert werden muss. Jede Präsentation ist einzigartig. Der Künstler tritt hinter sie zurück. Er bildet, wie Michel Foucault gesagt hat, keine exemplarische Ausnahmeexistenz mehr, er ist kein „Seher" oder „Heiliger", kein „Sänger der Ewigkeit", sondern ein im Situativen operierender „Interveneur", der sich in der Hauptsache dem verschrieben hat, was sich nicht konstruieren oder beherrschen lässt, was sich vielmehr der Medien, die immer auch Medien der Macht sind, widersetzt. Er fungiert darum auch nicht länger als *maître de plaisir*, sondern als ein *maître du paradoxe*. *f*

Der Autor:

Dieter Mersch studierte Mathematik und Philosophie, habilitierte an der Technischen Universität Darmstadt und hält heute einen Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam; diverse Pulikationen zur Gegenwarts, Kunst- und Medienphilosophie.

SUCHGÄNGE IN DIE *Gegenwart*

Reinhard Schulz beschreibt die Entwicklung der Neuen Musik in Deutschland – und die CD-*Edition Zeitgenössische Musik* als ihr „Spiegel-Hörbild"

Es ist durchaus nicht so, dass sich die ästhetische Entwicklung und die künstlerische Qualität der Musiker eines Landes unabhängig von unterstützenden und fördernden Maßnahmen bewegen. Letztere sind auch für den länderübergreifenden Vergleich eine wichtige Voraussetzung. Denn immer schon haben internationale Reibeflächen den Horizont von jungen Komponisten geprägt und erweitert.

Die Suche nach dem eigenen Weg ist kein Tasten im Dunkel, es ist der kreative Vergleich mit anderen Ansätzen und Strömungen, zu denen sich das schöpferische Individuum ein dezidiertes Urteil bildet. Internationaler Austausch aber ist nicht zuletzt auch das Ergebnis von einer gewissen Bekanntheit der einheimischen jungen Kräfte in anderen Ländern, wofür nicht zuletzt Fördermaßnahmen und die Bereitstellung von Informationen einen maßgeblichen Beitrag leisten.

Freilich hatte Deutschland in diesem Sinne lange eine dominierende Position. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das nicht zuletzt auch geistig verwüstete Land ein Hort emphatischen Neubeginns. Die führenden Komponisten aus nahezu allen Ländern kamen mit ihren Arbeiten nach Deutschland und stellten sie in Festivals, Fachtagungen oder über den Rundfunk zur Debatte. Deutschland war ein Mekka der Neuen Musik und es profitiert auch heute noch davon. Zugleich mag sich im Schlaraffenland der zeitgenössischen Musik auch ein gewisser Schlendrian eingestellt haben. Die Krise, in die manche Festivals oder Reihen für Neue Musik ab Ende der achtziger Jahre gerieten, ist hierfür Indiz. Deutschland hat immer noch eine maßgebliche Position, längst aber ist es nicht mehr unumschränkter Marktführer.

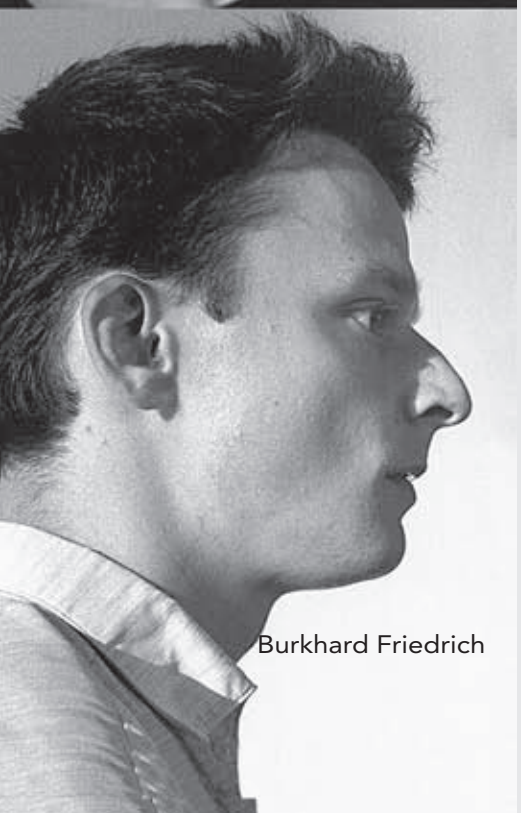
Es ist dem Deutschen Musikrat zu danken, dass er ab 1986 auf diese Situation reagierte. Man entschloss sich, Einzel-CDs mit ausführlichen Kommentaren herauszugeben, die das Schaffen von jungen Komponisten (die derzeitige Altersgrenze liegt bei 40 Jahren) repräsentativ dokumentieren. Damit ging man vom Prinzip der außerordentlich erfolgreichen und wichtigen Schallplattenausgabe ab, die in zehn Boxen zu je drei Platten die musikalische Entwicklung Westdeutschlands seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs widerzuspiegeln suchte (eine Art Musikgeschichtsschreibung des Zeitgenössischen mit ausführlichen Hörbeispielen). Dieses Prinzip hatte Sinn gemacht, denn die Geschichte der musikalischen Moderne nach dem Krieg stellte sich trotz aller individuellen Ausprägungen wesentlich kompakter und einheitlicher dar, als es in der postmodernen, minimalistischen, neoromantischen, komplexen oder experimentellen Phase der Fall war, die um das Jahr 1980 herum in ihren weit gefächerten Konturen fassbar wurde. Das Prinzip der Einzelporträts war also kein aufdiktiertes, es antwortete vielmehr flexibel auf die breite, aus Gegensätzen heraus lebende Flut von persönlichen schöpferischen Ansätzen. Denn der Wunsch, mit seinem Schaffen nicht eingeordnet zu werden, war einer der prägenden der jungen Generation. Das eigene Gesicht, das Sich-nicht-Beugen gegenüber Prinzipien, die den Älteren noch als unverbrüchlich erschienen, das Ablehnen eines von außen diktierten Forschrittsbegriffs – all dies waren Basisüberzeugungen, die die junge Generation auf der einen Seite miteinander verbanden, mit denen sie auch Stoßkraft gegen die Vätergeneration entwickelte, die aber gleichermaßen keine schöpferischen Prämissen oder Grundsatzregeln vorschrieben. Ein breites Spektrum kreativen Denkens wuchs daraus, das auch nur mit Hinwendung zum Einzelnen zu erfassen und dokumentieren ist.

Die Geschichte der musikalischen Moderne eingefangen: die CD-*Edition Zeitgenössische Musik*.

Diese CD-Reihe des Musikrats, die mittlerweile mehr als 50 Einzelporträts umfasst, hat inzwischen in Bezug auf die so genannte Ernste Musik einen Teil der Funktionen eines gut betreuten Musikinformationszentrums übernommen. Aus vielen Kontakten oder Gesprächen mit ausländischen Leitern von Festivals oder mit Vertretern von Rundfunkanstalten erfährt man, dass zur Information über neue Ansätze in Deutschland in besonderem Maße auf diese Reihe von CDs zugegriffen wird. Und genauso erklären junge deutsche Komponisten, dass die nationale wie internationale Aufmerksamkeit gegenüber dem eigenen Schaffen mit der Aufnahme in die *Edition Zeitgenössische Musik* oft sprunghaft anwuchs. Kriterien dafür sind sowohl die anerkannt kritische Vorauswahl bei der Bestimmung der Komponisten, die kluge und den schöpferischen Charakter möglichst facettenreich widerspiegelnde Werkszusammenstellung auf der CD, als

Fredrik Zeller

Karin Haußmann


Burkhard Friedrich

Internationale Aufmerksamkeit gewonnen: sechs junge Komponisten, die die Edition des Deutschen Musikrats zuletzt auflegte.

auch die Tatsache, dass die umfangreiche Information über den jungen Komponisten reichlich Aufschluss über die Individualität und die ästhetischen Ambitionen gibt. So gewährt die Reihe mittlerweile einen sowohl flächendeckenden wie genau auf den jeweiligen schöpferischen Ansatz fokussierten Überblick über das junge musikalische Schaffen in Deutschland während der vergangenen gut 20 Jahre. Musikgeschichte wird gewissermaßen in statu nascendi mitgeschrieben und damit auch mitgestaltet.

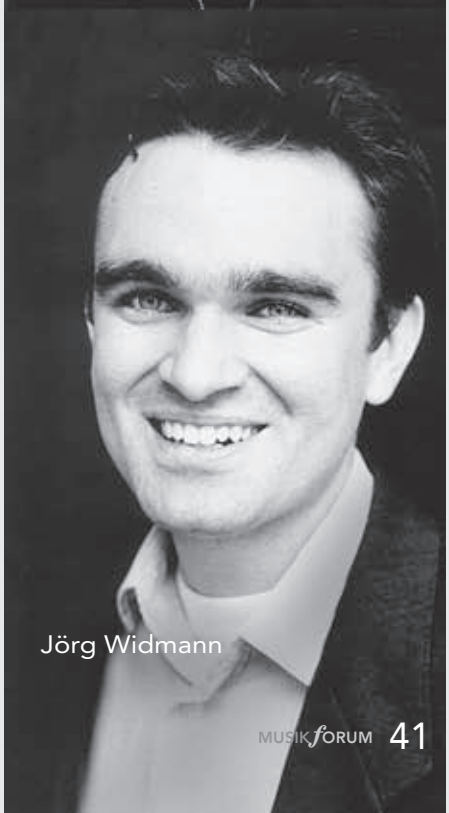
Zeit des Rotstifts

Sie bleibt spannend. Das deutsche Musikleben musste in den 90er Jahren erfahren, dass auch scheinbar gesicherte Institutionen nicht ohne Gefährdung sind. Erinnert sei an die Debatte über die Donaueschinger Musiktage, die in den neunziger Jahren gleich zweimal geführt wurde. Zunächst wurde von Verantwortlichen des Südwestrundfunks (SWR) die Frage aufgeworfen, ob denn dieses weltweit wohl repräsentativste Festival der Neuen Musik überhaupt noch genügend Akzeptanz finde. Vorausgegangen war die partielle Loslösung einer älteren Kritikergeneration, die den naturgemäßen Zwang zu permanenter Innovation in einem Festival, das am Puls der Zeit sein will und muss, nicht mehr mittragen wollte. Einwände dieser Art wurden gerne von Rotstift-Fraktionen aufgenommen und wirklich standen die Donaueschinger Musiktage plötzlich auf der Kippe (Modelle eines zweijährigen Turnus wurden ins Feld geführt, aber auch andere Kürzungsvorschläge bis hin zur radikalen Streichung). Erfreulich war, dass die Öffentlichkeit schon beim Aufkeimen dieser Ideen dagegen Sturm lief. Es gab eine bundesweite, aber auch eine internationale Solidarisierung und es gelang, die Musiktage in Donaueschingen zu erhalten. (Es soll nicht verschwiegen werden, dass Anfang der 90er auch an anderen Orten in Bezug auf ihre Einrichtungen für zeitgenössische Musik vergleichbare Streichdebatten geführt wurden).

Nach dem Abklingen der Kürzungsversuche folgte nun mit ganz anderer Stoßrichtung eine Kritik von unten. Die Frage wurde aufgeworfen, ob die installierten Musikfestivals angesichts geänderter künstlerisch-ästhetischer Prinzipien (Arbeit mit Computer, Mixing-Strukturen, DJs etc.) überhaupt noch zeitgemäß seien oder nicht gerade die

Juliane Klein

Jörg Mainka


Jörg Widmann

innovativsten Ressourcen schöpferischen Tuns von vornherein ausschlössen. Nach einer gewissen Reserviertheit auf beiden Seiten ergab sich eine durchaus fruchtbare Debatte, in der die Bereitschaft kund getan wurde, die Argumente der Gegenseite in die eigenen Überlegungen einzubeziehen. Im Interesse, am Neuen zu arbeiten, stellte man ohnehin eine weitgehende Deckungsgleichheit fest. Letztlich, so kann man sagen, nahmen die Akzeptanz und die Vielfalt von Festivals zeitgenössischer Musik zu, auch ein verstärktes Vordringen von Neuer Musik in den normalen Abo-Betrieb zumindest bei einigen deutschen Orchestern konnte vermerkt werden. Die quotenfixierten öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zeigten sich freilich – in Konkurrenz zu den privaten Anbietern – relativ unbeweglich. Die Auseinandersetzung um Neue Musik wurde, um es etwas pauschalisierend zu sagen, in Nischen der Sendeschienen abgedrängt.

Neue Form von Freiheit und neue ästhetische Fallhöhe

Unter diesen Bedingungen wurde in den 90ern in Deutschland komponiert. Die jungen Komponisten fanden eine ästhetische Situation der Voraussetzungslosigkeit vor. Das meint, dass sie sich mit ihrer künstlerischen Haltung nicht unmittelbar in eine von Schulen oder Lehrgebäuden vorgeprägte Landschaft begaben. Das wurde – auch wenn sich mancher junge Komponist mitunter etwas allein gelassen vorgekommen sein dürfte – immer mehr als Chance, als wirklich neue Form von Freiheit begriffen. In den 70ern und 80ern waren die Positionen noch härter aufeinander geprallt. Die vom seriellen Reihendenken und von einem emphatischen Fortschrittsbegriff geprägte ältere Generation, deren Thesen der ästhetischen Wertung mehr und mehr dogmatische Züge angenommen hatten, sah sich da mit postmodernistischen Thesen eines „Anything goes" konfrontiert und spürte, durchaus berechtigt, Vorbehalte, die vor allem auf den Begriff der künstlerischen Verantwortung ausgerichtet waren. Mit der Tabula-rasa-Mentalität, mit dem Schlagwort „Du darfst" nämlich wurde in vielen Fällen die ästhetische Fallhöhe abgesenkt, der Kampf gegen alte Dogmen wurde mit neuen Dogmen geführt, die nicht selten, bewusst oder unbewusst, den Begriff Freiheit mit dem der Beliebigkeit in einen Topf warfen.

Dieser radikale Befreiungsschlag kam relativ schnell zu einem Stillstand, bald wuchs das Bedürfnis bei den jüngeren Komponisten, das Material, die Struktur und die Form des musikalischen Geschehens verantwortungsvoll zu kontrollieren und bewusst zu formen. Was freilich nun fehlte, waren die Rezepte dafür (die etwa die seriellen Prinzipien noch geboten hatten). Das betraf im Übrigen nicht nur die nachwachsende Generation, auch die der Väter und Großväter sah sich plötzlich wieder mit der He-rausforderung konfrontiert, die musikalische Logik, die verwendete Technik, das herangezogene Klangmaterial für jedes Stück individuell neu zu gestalten und zu reflektieren. So entsteht in den 90ern der im Grunde schöne Zustand, dass jeder Komponist zu Beginn eines neuen Stücks vor einem leeren Blatt sitzt, auf dem sich auch keine imaginären ästhetischen Raster oder gar Verdikte befinden. Das ist in hohem Maße Herausforderung, es ist aber auch die Chance eines gewaltigen Freiraums. Richard Wagners Kunstbegriff, dass sich der Künstler selbst die Regeln schafft, die er dann befolgt, hatte auf neue Weise das Bewusstsein musikalischen Schaffens geprägt – und das wachsende Interesse eines sich vergrößernden Publikums bestätigt die Neugier an solch individuellen Lösungen.

Richard Wagners Kunstbegriff, dass sich der Künstler selbst die Regeln schafft, prägt seit den 90ern auf neue Weise das Bewusstsein musikalischen Schaffens

Edition erhält sich Authentizität

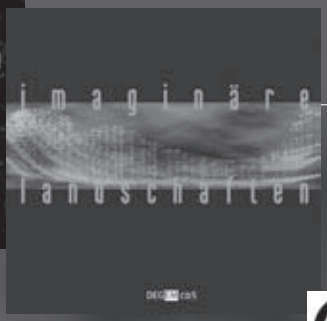
Die sechs in der CD-Edition des deutschen Musikrats zuletzt aufgelegten Komponisten, also Fredrik Zeller (geboren 1965), Burkhard Friedrich (1962), Jörg Widmann (1973), Jörg Mainka (1962), Karin Haußmann (1962) und Juliane Klein (1966) spiegeln diese Situation. Es entsteht nicht der Eindruck, als würden die Komponisten eine individuelle Ausprägung innerhalb eines allgemeinen ästhetischen oder technischen Konsenses suchen. Vielmehr scheint es so, als seien die musikalischen Sprachmittel und ihre Verwendung von einer spezifischen Form des Hinhörens, des privaten Interesses abgeleitet. Da ist Fredrik Zellers lakonischer und provokanter Umgang mit vertrauten Gesten, da ist Jörg Mainkas sperrige Verschachtelung von musikalischen Kleinteilen, da sind dann wiederum Burkhard Friedrichs unruhige, von Träumen und Spiegelbildern aufgebrochene Klanglandschaften. Die Musik von Karin Haußmann offenbart innere Regionen, die von äußeren Eindrücken, seien sie aus der Natur, seien sie von Literatur angeregt, in wachsame Unruhe gedrängt werden, während sich die Stücke von Juliane Klein fast wie ein Griff in eine Spielzeugkiste ausnehmen, aus der Teile genommen und wie im kindlichen Ausprobieren miteinander verschränkt werden. Und da ist schließlich Jörg Widmanns so überlegene Handhabung aller zeitgenössischen (und tradierten) kompositorischen Techniken, die im Widerstreit mit dieser Souveränität immer wieder Neugier am Unerhörten als ästhetisches sine qua non postulieren.

So erfüllt die Reihe *Edition Zeitgenössische Musik* über die krude, freilich so wichtige Funktion des dokumentierenden Porträts gleichzeitig ein Zweites – sie notiert die musikgeschichtlichen Suchgänge in *statu nascendi*, macht auch Irr- oder Umwege mit und erhält sich somit ihr Wesentliches: Authentizität. *f*

www.wergo.de

Der Autor:

Dr. Reinhard Schulz, promovierter Musikwissenschaftler, war seit 1980 als freischaffender Journalist und Kritiker (u. a. für ARD, *Süddeutsche Zeitung*, *FAZ*, *Frankfurter Rundschau*, *Berliner Tagesspiegel*) und Mitarbeiter an wissenschaftlichen Büchern und Fachzeitschriften tätig, daneben Lehrbeauftragter an der Münchner Ludwig Maximilians Universität für Musik und Musikästhetik des 20. Jahrhunderts; ab 1986 leitender Redakteur bei der neuen musikzeitung (nmz). 1993 erhielt er den Kritikerpreis der Stadt Graz innerhalb des Steirischen Herbstes. Seit der Gründung der „Münchner Gesellschaft für Neue Musik" 1997 ist Schulz gewählter Vorsitzender der MGNM (Teil der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" IGNM); seit 2000 programmatischer Mitarbeiter beim Festival „Klangspuren Schwaz/Tirol".



DEGEM PRÄSENTIERT *neue Klänge*

Seit 1995 publiziert die Deutsche Gesellschaft für elektroakustische Musik (DEGEM) eine eigene CD-Reihe, die im Düsseldorfer Label „cybele" erscheint. Für jede CD bestellt die Gesellschaft einen Kurator, der nach eigenem Ermessen das Thema festlegt und eine Werkauswahl trifft, wobei die vertretenen Komponisten nicht unbedingt DEGEM-Mitglieder sein müssen.

Bis heute sind acht DEGEM-CDs erschienen:

- CD 1 „…Stimmen … Klänge", 1995 (Kurator: Hans Ulrich Humpert)
- CD 2 „Noisy Colour", 1996 (Kurator: Ludger Brümmer)
- CD 3 „LeiseLaute", 1997 (Kurator: Andre Bartezki)
- CD 4 „Ausbruch Aufbruch", 1998 (Kurator: Hans Tutschku)
- CD 5 „imaginäre landschaften", 2000 (Kurator: Wilfried Jentzsch)
- CD 6 „Feedback Studio Köln", 2003 (Kurator: Johannes Fritsch)
- CD 7 „kontinuum … bruchlos", 2003 (Kuratorin: Elena Ungeheuer).

■ **Die achte DEGEM-CD**, konzipiert und kuratiert von Stefan Fricke, hat den Titel **„90 Sekunden Wirklichkeit"** und enthält zu diesem Thema gut 50 verschiedene Kompositionen von Christian Banasik, Isabella Beumer, Achim Bornhöft, Paulo C. Chagas, Rilo Chmielorz, Heinz-Josef Florian, Bernhard Gál, Thomas Gerwin, Ralf Haarmann, Bodo Hartwig, Michael Hoeldke, Ralf Hoyer, Anna Ikramova, Georg Katzer, Tilman Küntzel, Günter Marx, Hans Mittendorf-Labiche, Harald Muenz, Frank Niehusmann, Franz Martin Olbrisch, Kirsten Reese, Johannes S. Sistermanns und Helmut Zapf.

Hierzu unten der CD-Klappentext!

DAS, WAS „WIRKLICHKEIT" IST, LÄSST SICH WIRKLICH NICHT BEANTWORTEN. *Als Meister Eckhart das Wort im 13. Jahrhundert aus dem lateinischen „actualitas" (= „Wirksamkeit") übersetzte, dachte der Mystiker nicht an den heutigen Wortgebrauch und den Begriff Realität, der seit dem 18. Jahrhundert unseren Sprachalltag beherrscht. Er dachte vielmehr an die Geschehnisse, die aus dem Wirken oder aus dem Handeln resultieren. Musik – wie auch immer man sie definieren möchte – ist etwas, das immer eine Tat braucht, damit sie entsteht. Musik – Kunst überhaupt – ist nicht einfach da; sie ist nicht naturgegeben. Sie braucht den Demiurgen, den Schöpfer, den Komponisten, den Musiker, den Handelnden oder Wirkenden, um zu entstehen. John Cage – und vor ihm schon so manch anderer – hat uns gelehrt, dass es auf der Welt keine Stille gibt, dass das akustische Nichts eine Illusion ist, ein frommer Wunsch. Irgendetwas klingt immer. Und das um uns herum absichtslos Tönende, Sounds, die entstehen, weil irgend etwas sich bewegt, nannte er „Silence". Die Welt bordet nur so über von Klängen, denen wir lauschen können, um über die Welt etwas und etwas mehr als sonst zu erfahren. Das tun wir seither auch. Sicher nicht immer umfassend und schon gar nicht global, aber wir tun's öfter und konzentrierter als – vielleicht – je zuvor. Und wir tun's unter einem extrem erweiterten Verständnis von Musik. Denn alles, was uns akustisch umgibt, ist eventuell schon Musik, zumindest können alle uns umgebenden Klänge Musik werden, seitdem wir sämtliche Schallereignisse aufnehmen, speichern und jederzeit wie überall reproduzieren können. Mit diesen Klängen handeln wir, erstellen Stücke, erzeugen Wirklichkeiten aus Realitäten, produzieren Wirksamkeiten, fordern das Handeln des Hörers, ob er das zu Hörende nun ablehnt oder bejaht, offerieren Angebote, formulieren neue Wirklichkeiten, machen Musik aus dem, was existiert. „Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung", sagt Anfang des 17. Jahrhunderts ein anderer deutscher Mystiker, Jakob Böhme. Damit leitet der Görlitzer Schuhmacher eine Tradition des Suchens und Findens ein, die über Joseph von Eichendorff, Oskar Fischinger, John Cage, Marcel Duchamp und etlichen anderen die Kunstproduktion nachhaltig verändert hat: das ästhetische Erforschen des Alltags in der Konkretheit seiner Gegenstände, das Remixen der Realitäten, um diese wirksam werden zu lassen, um sie als Wirklichkeiten zu begreifen. Solches präsentiert diese Compact Disc der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik. Es handelt sich um Miniaturen, Realitätssplitter von je (etwa) neunzig Sekunden Dauer, die selbst Kunde geben von dem, was sie sind, welche Realität hier zur künstlerischen Wirksamkeit geworden ist – und die eigens für diese DEGEM-CD entstanden sind. – Stefan Fricke*

■ DEGEM-CD 8 „90 Sekunden Wirklichkeit – 47 elektroakustische Miniaturen von je 90 Sekunden Dauer", cybele 2005 (Kat.-Nr. 960. 208), Konzeption: Stefan Fricke.

Zwischen Stilvielfalt und Casting-Pop:

DIE ZUKUNFT DER *Popmusik*

Martin Büsser konstatiert: Der Markt der populären Musik gehört längst den Nischen

Die großen Plattenfirmen haben stets auf neue musikalische Trends reagiert. Sie haben Punk schnell als neue, gewinnträchtige Bewegung erkannt und Mitte der siebziger Jahre nahezu alle bekannteren Punkbands unter Vertrag genommen. Ähnliches gilt für HipHop Anfang der Achtziger, als dieser auch in die weißen Viertel der US-amerikanischen Großstädte vorgedrungen war. Mit Grunge und dessen Vorzeigeband Nirvana musste sich die Musikindustrie zu Beginn der 1990er Jahre sogar den Vorwurf gefallen lassen, eine Bewegung selbst ins Leben gerufen oder doch zumindest als solche erst medial verbreitet zu haben.

Zwischen der Musikindustrie und den einander ständig ablösenden oder sich erneuernden musikalischen Subkulturen bestand lange Zeit eine innige Beziehung, ein meist von Hassliebe geprägtes Wechselverhältnis: Die Musikindustrie benötigte den Impuls „von der Straße", um ihrerseits neue Trends ausrufen zu können, die subkulturell geprägten Szenen wiederum benötigten die Industrie, um sich Gehör zu verschaffen.

Dieser Verlauf der Popgeschichte ist ab der zweiten Hälfte der Neunziger zum Stillstand gekommen, scheint unwiderruflich der Vergangenheit anzugehören. Zum einen hat es nach Grunge keinen weiteren Versuch seitens der Musikindustrie mehr gegeben, eine neue „authentische" Bewegung auszurufen, zum anderen hat sich seit dem Abebben des Techno-Booms auch keine Szene mehr selbst als neue Bewegung behauptet. Diese Situation hat auch ökonomische Konsequenzen: Die Ursache für die viel beschworene Krise der Musikindustrie liegt nicht einfach nur in illegal gebrannten Tonträgern, sondern ist auch das Resultat dieser neueren Entwicklung, auf die zu reagieren die großen Plattenfirmen bislang verschlafen haben.

Entwicklung in die Breite

Wie aber lässt sich diese Entwicklung beschreiben? Seit etwa zehn Jahren verläuft Popgeschichte nicht mehr offenkundig progressiv, zumindest nicht mehr im Sinne von sich ständig ablösender Bewegungen, Stile und Moden. Statt nach vorne hat sich die Musik in die Breite entwickelt: Wir erleben eine in der Geschichte bislang einzigartige Koexistenz von Stilen und Szenen. Blues, Folk, Country, Rock'n'Roll, Reggae, Soul, Punk, New Wave, Heavy Metal, HipHop, Techno, House, Drum'n'Bass und dergleichen mehr erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit, treten jedoch nicht mehr als Innovatoren auf, sondern sind allesamt Bestandteil eines jedem zugänglichen, quasi posthistorischen Repertoires geworden. Seit Stile nicht mehr zwingend an sich voneinander abgrenzende Bewegungen gebunden sind, sind sie zugleich auch durchlässig geworden.

So fühlen sich zum Beispiel die Mitglieder der kanadischen Band „Godspeed You Black Emperor" den Punk-Grundwerten wie Unabhängigkeit und Selbstbestimmung verpflichtet, spielen aber eine symphonische, von zahlreichen Streichern begleitete Musik, die gar nicht nach Punk, sondern eher nach dem Artrock der frühen Siebziger klingt. Beispiele dieser Art sind nicht Ausnahme, sondern die Regel. Sie sind Anzeichen dafür, dass die Zeit des Purismus, des Beharrens auf der „reinen Lehre", der Vergangenheit angehört. Noch in den 90er Jahren haben viele Techno-Musiker konventionelle Instrumente als veraltet abgelehnt und den Song als reaktionäres Format bezeichnet. Heute dagegen gehört es fast schon wieder zum guten Ton, auf *Sampling* aufbauende Musik mit „veralteten" Instrumenten wie Akustikgitarre, Banjo und Akkordeon zu durchmischen.

Nicht nur die Koexistenz und gleichzeitige Durchdringung von Stilen und Szenen hat zu einer die Musikindustrie überfordernden Unübersichtlichkeit geführt. Auch die Vorstellung, dass TV-Formate wie MTV die Welt zu einem globalen Dorf umgestalten könnten, in der alle von Miami bis Prag, von Stockholm bis Kapstadt auf dieselben Künstler schwören, ist nur bedingt aufgegangen. Natürlich kennen fast alle Jugendlichen Madonna, doch das bedeutet nicht, dass sie auch alle Madonna-Platten kaufen. Pop spielt sich zunehmend im Lokalen ab, ist also dezentral geworden, weiß aber durchaus, sich international zu vernetzen, nicht mittels MTV, sondern mit Hilfe des Internets. Im Netz treffen wir auf HipHop-Gruppen aus St. Gallen, die in Schweizerdeutsch *rappen* und sich zugleich von ausländischen Künstlern remixen lassen, wir treffen auf Plattenlabels, die gar keine Tonträger mehr veröffentlichen, sondern ihr komplettes Programm als *Download* zur Verfügung stellen, wir finden Heavy Metal aus Tel Aviv und neuerdings auch Punk aus China. „Die Musik ist so vielfältig wie nie", schrieb Ulrich Stock in der *ZEIT* (8. Juli 2004), „aber wir kennen sie kaum."

Industrie und Mainstream

Schuld daran hat vor allem das Radio. Und mit ihm, ließe sich ergänzen, eine Musikindustrie, die dem Radio vergleichbar nur noch auf kommerziell sichere Formate setzt. Das im Fernsehen ausgetragene „Superstar"-Format gleicht diesbezüglich einem Offenbarungseid. Die Industrie hat die Nischen sich selbst überlassen und sich einem *Meta-Mainstream* zugewandt, der jegliches Vertrauen auf längerfristige Entwicklungen negiert.

Aber geht dieses Konzept auch ökonomisch auf? Sind es nicht gerade solche musi-

Die Zeit des Purismus ist vorbei: Die kanadische Band „Godspeed You Black Emperor" fühlt sich zwar dem Punk und der Unabhängigkeit verpflichtet, spielt aber eher eine symphonische Musik.

kalischen Eintagsfliegen, die nicht mehr zum Kauf einer CD, sondern zum *Download* motivieren? James Murphy, Betreiber des kleinen New Yorker Independent-Labels „DFA Records" beschrieb die Situation 2002 folgendermaßen: „Wenn die Menschen die Musik, die sie im Internet runterladen, wirklich mögen, dann kaufen sie sich auch die Platte und liegen ihren Freunden in den Ohren, sie ebenfalls zu kaufen (…). Die ganze Download-Debatte sollte die Plattenindustrie endlich dazu bringen, etwas kreativer zu werden. Ein Teil der Kreativität könnte darin bestehen, den Kids keine CDs mehr für 20 Dollar anzudrehen, die aus einem Haufen beschissener, morgen schon vergessener Musik bestehen, dargeboten in miserablem Artwork und hässlicher Plastikhülle."

Die Wiederkehr der Individualisten

Was bedeutet dies nun für die Zukunft der Popmusik? Zunächst einmal erleben wir ein bislang einzigartiges Auseinanderklaffen zwischen *Independent*-Szenen und Musikindustrie, begünstigt durch ein immer einseitiger auf Charts abonniertes Radioprogramm. Die Industrie hat lange Zeit die Entwertung des Tonträgers durch Internet-Tauschbörsen und *Download* beklagt und zugleich selbst an dieser Entwertung gearbeitet, sei es durch nur noch auf den schnellen Hit angelegte Casting-Acts, sei es durch die im Herbst 2004 gestartete Strategie der Plattenfirma BMG, ausgewählte CDs auch in billigeren Versionen auf den Markt zu bringen, die ganz ohne Beiheft auskommen und sich damit kaum mehr von einer selbstgebrannten CD unterscheiden.

Alleine die *Independent*-Labels vertrauen weiterhin darauf, dass Tonträger auch einen ideellen Wert darstellen, der über gespeicherte Daten hinausgeht. Dies hängt nicht zuletzt mit der Anbindung des Interpreten an das Publikum, aber auch mit der Vorstellung von Musik als künstlerischem Ausdrucksmittel zusammen, deren primäres Ziel nicht im Chartserfolg liegt. Musikalische Qualität wird sich also erst einmal weiterhin in den zahlreichen Nischen abspielen, über die man nichts mehr im Radio oder im Musikfernsehen, sondern im Internet und in Spezialzeitschriften erfährt. Da sich das musikalische Spektrum der Popmusik in die Breite entwickelt hat, können die meisten dieser Independent-Labels oft nur als Ein-Personen-Betrieb überleben und stellen deshalb keine nennenswerte Konkurrenz für Firmen wie BMG dar. In ihrer Gesamtheit jedoch – und das haben die großen Firmen lange Zeit nicht berücksichtigt – gehört der Markt längst den Nischen.

Es ist zudem auch nicht abzusehen, dass die Koexistenz der Stile mitsamt ihren lokalen Besonderheiten bald einer neuen, alles dominierenden Bewegung weichen würde. Das Fehlen solcher Trends führt jedoch nicht notgedrungen zu einem „Anything Goes" und auch nicht zum *Retro*, also dem ständigen Rückgriff auf Bewährtes, sondern macht Platz für einen neuen Individualismus. Je mehr der Casting-Pop auf Anpassung an immergleiche Erfolgsmuster setzt, desto differenziert eigenweltlicher arbeiten viele Künstler in ihren Nischen. Kreation eines eigenen künstlerischen Kosmos, Wiedererkennbarkeit, Originalität – all das zeichnet so unterschiedliche jüngere Nicht-Mainstream-Künstler wie Bonnie „Prince" Billy, The White Stripes, Adam Green, The Polyphonic Spree oder Animal Collective aus.

Die hier genannten individuellen Konzepte verweisen darauf, dass stilistische Zuordnung immer stärker an Bedeutung verliert: Bezeichnungen wie Folk, Punk und Reggae werden obsolet, wenn Musiker sich in kein stilistisches Korsett mehr zwängen. Pop als Massenkultur ist aufgrund einer immer risikoloser arbeitenden Musikindustrie banaler denn je geworden. Versteht man unter Pop jedoch jegliche musikalische Äußerung, die sich auf populärmusikalische Formen jenseits von Neuer Musik und Jazz bezieht, so trifft man seit einigen Jahren auf eine schier erschlagende Vielfalt an spannender Musik, deren Akteure gelernt haben, sich ihre eigenen Kommunikationswege aufzubauen.

Die Zukunft wird den Nischen gehören. In ihnen spielt sich nicht notgedrungen elitäre Spezialisten-Kultur ab. Vielmehr sind die Nischen als Folge von einseitig orientiertem Radio und einer auf schnellen Absatz setzenden Plattenindustrie entstanden und zugleich im Laufe der Jahre so mächtig geworden, dass die Musikindustrie darum bangen muss, mit ihrem Casting-Pop eines Tages selbst nur noch eine Nische unter vielen zu bedienen. *f*

Literatur:

Diederichsen, Diedrich: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll*, Köln 1993.

Holert, Tom/Terkessidis, Mark: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin 1996.

Behrens, Roger/Büsser, Martin (Hg.): testcard-Beiträge zur Popgeschichte # 10: *Zukunftsmusik*, Mainz 2001.

Der Autor:

Martin Büsser studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Mainz und ist heute als freier Autor und Journalist tätig (u. a. für *Jazzthetik, taz, Konkret, Intro*). Er ist Herausgeber der seit 1995 erscheinenden Buchreihe „Testcard-Beiträge zur Popgeschichte" und veröffentlichte diverse Bücher zur Popmusik (u. a. *If the kids are united – Von Punk zu Hardcore und zurück* (1995), *On The Wild Side – Die wahre Geschichte der Popmusik* (2004).

Angst IST EIN SCHLECHTER LEHRER

Dass Ängste musikalische Auftritte ganz wesentlich – und meist negativ – beeinflussen können, ist gemeinhin bekannt. Dass Musiker an ihren Ängsten sogar scheitern können, sodass am Ende die eigene Biografie umgeschrieben werden muss, ist keine Seltenheit. Umso wichtiger aber ist es zu wissen, wie man mit Ängsten umgehen kann.

Seelische Probleme – unter Musikern keine Seltenheit. Pianist **Matitjahu Kellig** will Angst in positive Energie verwandeln

Der 1949 in Schwäbisch Hall geborene und heute als Professor an der Detmolder Hochschule für Musik lehrende Pianist **Matitjahu Kellig** arbeitet mit seinen Studierenden bereits seit einigen Jahren in vollkommen neuer Weise an diesem Problem, indem er sie (zusammen mit Psychologen) Erfahrungen auf dem Hochseilgarten machen lässt, die anschließend aufgearbeitet werden. Seine These: Angst in eine positive Energie verwandeln. Dass diese Erfahrungen wiederum Auswirkungen auf die Interpretation haben kann, bestätigen immer wieder Teilnehmer seiner erfahrungsorientierten Seminare, in denen es natürlich gleichzeitig um das Musizieren geht.

Mit Kellig sowie seiner Klavierschülerin **Mirjam Terbuyken** sprach **Hans Bäßler**.

f *Als Klavierprofessor haben Sie sich dadurch ausgezeichnet, dass Sie den Mut hatten, bestimmte Aspekte des künstlerischen Studiums an Musikhochschulen kritisch zu kommentieren. Worin besteht Ihre Kritik?*

Kellig: Die Kritik ist sowohl positiv als auch negativ. Ich bin immer noch guter Hoffnung, dass Kreativität und Innovation an den Hochschulen bestehen und ausgebaut werden können. Soweit die positive Kritik. Das Negative – und dazu muss man einfach stehen – ist, dass wir in den vergangenen zehn bis 20 Jahren falsch ausgebildet haben. Es ist immer wichtig, dass wir Weitsicht haben. Ich muss also jetzt darüber nachdenken, was in zehn Jahren notwendig sein könnte, und genau da ist bisher etwas fehl gelaufen. Sich das einzugestehen, ist natürlich der beste Weg, etwas Neues in Gang zu setzen.

f *Worin besteht diese Diskrepanz zwischen der bestehenden Ausbildung und der, die wir im Jahr 2010 oder 2020 benötigen?*

Kellig: Ich glaube, die besteht hauptsächlich darin, dass viele Kollegen, unabhängig vom Instrument, Hochschule immer noch als staatlich organisierten Privatunterricht betrachten. Das eigene Profil wird mehr in der eigenen künstlerischen Tätigkeit gesehen als in der Integration in eine Hochschule.

f *Mirjam Terbuyken, Sie studieren seit vier Jahren Schulmusik in Detmold mit Hauptfach Klavier bei Professor Kellig. Haben Sie die falsche Perspektive in der Ausbildung an Hochschulen, die eben beschrieben wurde, auch beobachtet?*

Terbuyken: Ich denke schon, dass ich das bestätigen kann. Ich sehe die Problematik allerdings aus einer ganz anderen Perspektive. Meine Kritik ist eher die, keinen Halt zu finden in den Hochschulen, die wir Studenten vorfinden. Es gibt keine wirklichen Anhaltspunkte, warum und wofür ich etwas mache. Wer hilft mir, auch bei seelischen Problemen zu bestehen? Das fängt an mit einer Organisation, die meiner Meinung nach nicht wirklich vorhanden ist.

f *Inwieweit hat die Hochschule die Aufgabe, sich auch mit psychischen Problemen von Studierenden, vielleicht auch von Lehrenden, zu befassen?*

Terbuyken: Gerade eine Musik- oder allgemeiner eine Kunst-Hochschule muss sich mit seelischen Problemen befassen, denn die Kunst ist ja genau das, was am nächsten an die Seele eines jeden Menschen geht. Indem man Musik macht, zeigt man sein Innerstes nach außen. Jeder Lehrer, der sich nicht damit befasst, lässt einen wesentlichen Teil der Arbeit außen vor. Jeder Student muss sich damit befassen, ansonsten kann man einfach keine schöne Musik machen.

f *In diesem Zusammenhang eine weiter führende Frage: Sind Sie auch der Meinung, dass der seelische Bereich eine Aufgabe für den jeweiligen Hochschullehrer ist? Oder mischt er sich da in Bereiche ein, von denen er nichts oder nur wenig versteht?*

Kellig: Die Frage, wenig oder gar nichts zu verstehen, ist natürlich eine sehr entscheidende Frage. Die Aufgabe sollten wir Hochschullehrer grundsätzlich haben, uns gerade auf diesem Gebiet weiterzubilden

und uns mit uns selbst zu beschäftigen. Denn erst dann kann man Empathie walten lassen. Hochschule hat für mich nicht nur eine so genannte Output-Frage zu beantworten, sondern vor allem, uns mit der Lebensbewältigung eine Bildung, Aus- und Weiterbildung anzubieten. Wir sind leider als Geiger, Pianisten oder Sänger an die Hochschulen berufen worden, als Künstler, nicht als Pädagogen. Und das ist meiner Meinung nach das Gefährliche an diesem System. Und ich stehe zu diesem Wort „gefährlich", weil wir als Hobbypsychologen agieren, oft aber mit unseren eigenen Problemen gar nicht fertig werden. Wir sollten also der Lebensbewältigung und der Persönlichkeitsbildung, die immer einhergehen sollten mit dem Transfer zur Musik, ein viel höheres Gewicht beimessen. Wir brauchen Fachleute verschiedener Funktionen, Psycho- und Physiotherapeuten, Physiologen und allgemeine Therapeuten. Jede Schule hat einen Schulpsychologen, Musikhochschulen meinen, sie bräuchten das nicht. Aber gerade an einer Musikhochschule ist das essenziell, denn Musik ist nichts anderes als Gefühl. Es ist nicht die viel beschriebene „Emotion", sondern Musik hat direkt mit uns selbst zu tun.

Woher kommt es, dass man verkrampft, nicht atmet, nur weil der Druck so groß ist, etwas Anständiges zu spielen?

f Kann dadurch nicht auch so etwas wie eine Abhängigkeit zwischen Lehrer und Schüler auf der personalen Ebene entstehen, wenn diese seelischen Prozesse in der Musik jeweils in die Erarbeitung mit einbezogen werden? Anders gefragt: Ist nicht der Lehrer geradezu verpflichtet, in eine Distanz zu gehen, damit der Schüler sich selbst entwickeln kann?

Kellig: Ich glaube, es ist umgekehrt eher die Gefahr, dass die Distanz zu groß ist. Denn dann wird nach bürokratischer und abprüfbarer Wertungsskala unterrichtet und keine Rücksicht darauf genommen, wie ein Schüler sich fühlt und wie man selber sich fühlt. Wenn man mit sehr lebendiger Musik umgehen will, glaube ich, dass das auch nur mit lebendigen Menschen umzusetzen ist.

f Sie haben immer wieder darauf hingewiesen, dass in der Hochschulausbildung das Umgehen mit Ängsten besonders problematisch ist. Angst wird negiert bzw. man ist der Meinung, dass sie nur durch entsprechendes Üben überwunden werden kann. Können Sie beschreiben, wie sich aus Ihrer Sicht dieser Angstmechanismus ausdrückt und erkennbar wird im Spiel und im Unterricht?

Kellig: Meinen Erfahrungen nach hat die Angst ganz speziell etwas mit Zukunftsangst zu tun, mit Perspektivlosigkeit, was die Berufsausübung angeht. Das drückt sich sichtbar, hörbar, fühlbar auch im Spiel aus. Die Gesellschaft ist auf Bewertungsmechanismen ausgerichtet. Bewertung gibt es auch an der Hochschule, die Welt bricht zusammen, wenn man keine 1,0 erspielt hat, dann kann man kaum noch durch die Hochschule gehen. In der Gesellschaft interessiert es aber niemanden, wie man abgeschlossen hat, hier ist nur die künstlerische Darstellung von Belang. Dieser Druck innerhalb der Hochschule hat sehr negative Auswirkungen auf die Individualität des Klavierspiels, des Musikempfindens und des Musikmachens. Gerade das versuche ich abzubauen, denn Bewertung darf nichts mit Selbstwertgefühl zu tun haben. Das Verdrängen von Ängsten bindet viel Energie und lenkt in andere Richtungen, anstatt ganz einfach individuell Klavier zu spielen.

f Sind bei Ihnen oder Ihren Kommilitonen Ängste bekannt geworden, die sich somatisch äußern?

Terbuyken: Ja, auf jeden Fall. Somatisch ist es bei Musikstudenten immer schwierig zurückzuverfolgen, denn jeder hat irgendwelche Haltungsprobleme. Dann weiß man nicht, ob die Ursachen psychisch sind oder nicht. Ich selbst bin Migränepatientin. Wo das nun herkommt, ist schwer zu analysieren. Ich denke aber, dass viele Beschwerden psychisch bedingt sind. Gerade bei Haltungsfehlern am Klavier kann man fragen, woher es kommt, dass man verkrampft, die Schultern hochzieht, nicht atmet, plötzlich das Gefühl hat, ersticken zu müssen, nur weil der Wille, der Druck so groß ist, etwas Anständiges zu spielen. Warum aber ist der Wille so groß, „anständig" zu spielen, warum spielt man nicht so, wie man es fühlt? Ich denke also, dass es sich schon somatisch äußert. Jeder Musikstudent, den ich kenne, hat solche Probleme.

Kellig: Rückenschmerzen, Kopfschmerzen, kalte oder warme Hände sieht man immer wieder. Aber auch im Hoch- und Runterschrauben des Stuhles, das ja der inneren Positionsfindung entspricht, zeigt sich die Angst. Ich arbeite im Unterricht viel mit Atmung, mit dem Spüren der eigenen Bewegung, der Selbstfindung, mache Meditationsübungen. Wenn ich dann hinterher frage „Wie geht's dir?", bekomme ich meistens ein Lächeln und ein „eigentlich geht es mir jetzt wieder gut". Diese schönen Reaktionen bestätigen mich in der persönlichen Zuwendung zu den Studierenden.

f Nun haben Sie inzwischen eine Forderung aufgestellt, dass die Hochschulen insgesamt etwas wie ein Umdenken in diesem Bereich entwickeln müssten. Nicht zuletzt deswegen, weil diejenigen, die mit Angst besetzt „an den Markt gehen", irgendwann zum Scheitern verurteilt sind, da der Druck im Beruf ja noch um ein Vielfaches größer wird als im geschützten Raum einer Musikhochschule. Kann man so etwas wie Grundsätze formulieren, die notwendig sind, um eine verbesserte Form der Ausbildung zu erreichen?

Kellig: Eine verbesserte Form der Ausbildung beinhaltet ganz konkret, die Angst mit einzubeziehen – als positiven Wegbegleiter. Kein Mensch kann ohne Angst leben, denn Angst ist auch ein Schutzmechanismus. Man muss nur den Umgang mit ihr erlernen. Ich arbeite manchmal mit paradoxer Intervention, feuere die Studenten an, ordentlich daneben zu langen. Und plötzlich treffen sie die Töne. Man muss die Angst aber vor allem zum Thema machen. Das heißt für die Hoch-

Matitjahu Kellig

schule, dass wir zu unserer eigenen Angst auch stehen und den Studierenden vermitteln müssen, dass es uns genauso geht. Wenn wir uns auf einen Thron setzen, Lampenfieber und Ängste negieren und vermitteln, dass der durchs Raster fällt, der sich nicht genau so verhält, dann projiziere ich etwas, das genau das Gegenteil bewirkt, nämlich eine noch größere Angst. Wenn wir uns auf eine gewissermaßen gleiche Ebene begeben, als Menschen, die miteinander etwas erarbeiten, dann ist eine größere Chance da, eine wirklich fundierte Ausbildung in Gang zu setzen.

f *Haben Sie Angst im Instrumentalunterricht oder im Gesang?*

Terbuyken: Im Klavierunterricht habe ich natürlich Angst, wenn ich weiß, ich bin nicht gut vorbereitet. Wenn ich aber weiß, dass ich gut vorbereitet bin und es klappt dann trotzdem nicht, dann bekomme ich vielleicht kurz Angst. Doch dadurch, dass mein Lehrer um meine Angst weiß und sich damit beschäftigt, ist meine Angst eine ganz andere. Dann kann ich sie positiv umsetzen und habe das Gefühl, in dem Unterricht zu Hause zu sein.

f *Herr Kellig hat inzwischen mehrfach eine spannende Idee realisiert, die im Rahmen der Musikhochschulausbildung vollkommen neu ist. Können Sie kurz beschreiben, wie man sich einen Kurs mit ihm bei den internationalen Interpretationskursen in Toblach in Italien oder im Hochseilgarten vorstellen muss?*

Terbuyken: Das Seminar im Hochseilgarten lief so ab, dass wir mit der kompletten Klasse dort hingefahren sind, also mit einer Gruppe, die sich schon relativ gut kannte. Das war wichtig, denn es gab schon ein Grundvertrauen in die Gruppenmitglieder. Wir wussten alle nicht, was auf uns zukommt, wir wussten nur, dass es einen Hochseilgarten geben würde, wir aber auch Klavier spielen würden. Unsere Einstellung dem Projekt gegenüber musste also sehr offen sein, wir waren alle sehr gespannt. Wir haben dann als Vorbereitung ein Klavierstück bekommen, jeweils vier oder fünf Studenten dasselbe. Das Hochseil muss man sich als überdimensionales Klettergerüst vorstellen, zuerst drei Meter hoch, später acht Meter. Am ersten Tag sind wir unter Anleitung von fünf Trainern angeseilt auf die untere Ebene gegangen. Die größte Überwindung war, erst einmal dort hochzusteigen.

f *Ist jemand abgestürzt?*

Terbuyken: Nein. Das wäre auch nicht möglich, denn man ist immer mit Seilen gesichert. Gleichzeitig wird man von den Trainern betreut, die psychologisch arbeiten und auf alles sehr individuell eingehen. Am zweiten Tag haben wir dann morgens Klavier gespielt und versucht, die Hochseil-Erfahrung auf die Bühne zu übertragen. Wir haben direkt vor Publikum gespielt und versucht, die Gefühle vom Hochseil am Klavier nachzuvollziehen. Nachmittags sind wir dann auf die höhere Ebene gegangen – acht Meter sind noch eine ganz andere Erfahrung. Da haben einige nicht mehr mitgemacht. Die meisten ließen sich aber darauf ein und waren am Abend voller positiver Energie.

Starke Erfahrung im Hochseilgarten: Da flossen

Die Angst ist immer vorhanden, auch im Unterricht, denn der ist ja immer wieder eine Art Prüfungssituation, der man sich aussetzt. Der Lehrer will natürlich wissen, was man geschafft hat, und man selbst möchte ja auch weiterkommen und setzt sich dadurch Stress aus. Aber wenn man mit seiner Angst bewusst umgeht, kann man viel mehr erreichen.

Schon drei Meter sind unglaublich hoch, wenn man von einer Plattform auf den Boden blickt. Als die ganze Klasse sich überwunden hatte und auf der Plattform angekommen war, ging es dann mit Balancieren über Holzbalken ohne Haltemöglichkeit weiter. Schon hier zeigten sich große Ängste, die sogar zu Tränen führten. Nachdem es alle dann doch geschafft hatten, erfasste uns abends ein kollektives Gefühl des Stolzes und der positiven Überraschung.

Abends haben wir dann wieder Klavier gespielt und versucht, auch auftretende negative Empfindungen wieder positiv umzusetzen.

Kellig: Das heißt konkret, dass die Angst ohne Scheu angesprochen werden konnte. Indem wir das getan haben, interaktionell und durch Selbsterfahrung, legte sich die Nervosität. Ein Stück selbst vorzubereiten und das dann auch noch innerhalb dieses Hochseilwochenendes vor fremden Leuten vorzuspielen, hat die Angst ja erst einmal gesteigert. Aber sich einzugestehen, Angst zu haben, hat die Befreiung erst ermöglicht

und ausgelöst. Es passieren dadurch neurologische Vernetzungen, die im Sinne der Selbsterfahrung zur Sprache kamen – in Bezug auf das Klavierspielen wie auch auf die ganz persönlichen Ängste. Es flossen viele Tränen, aber diese Tränen befreiten. Ich selbst war auch sehr gerührt, meine Studenten in dieser Situation zu erleben.

Was empfinden Sie denn selbst, wenn Sie auf dem Hochseil sind?

Kellig: Als ich das erste Mal auf dem Hochseil war, hatte ich ein ganz entscheidendes Schlüsselerlebnis. Zu der obersten Ebene führt ein Kletternetz, über das man auf die oberste Plattform gelangt. Ich war völlig paralysiert vor Angst. Der Therapeut stand oben und ich fragte ihn, wie ich denn jetzt nach oben käme. Die Antwort: Ich solle einfach klettern. Aber ich konnte nicht. Nach weiteren fünf Minuten fragte er mich, ob ich Hilfe bräuchte.

Ich bejahte das, worauf er fragte, warum ich das nicht schon vorher gesagt hätte. Jemanden um Hilfe zu bitten, ist eins der größten Probleme, die Menschen haben. Die Ängste auszusprechen und um Hilfe zu bitten, war ein ganz wichtiger Punkt. Das habe ich auch an meine Studenten weitergegeben.

Die Erfahrung auf dem Hochseil spricht Sensitivität, Sensibilität, Vertrauen, Überlassen, Aneignen und Gelassenheit an: Grundelemente, die wirklich erlebt werden. In der Selbsterfahrungsgruppe „Ist Musik mein Leben oder Mein Leben Musik" haben wir sehr ausführlich darüber gesprochen, welchen Stellenwert Musik für den Einzelnen hat. Da ging es darum, dass Berufung, Hoffnung, Erwartung, Erkenntnis, Bekenntnis die zentralen Fragestellungen sind. In dem Kurs wurde aber nicht nur die Individualität angesprochen, sondern auch das Team und die Teamerfahrung.

Welche Konsequenzen zieht die Hochschule in Detmold aus den Erfahrungen, die Sie mit dieser Arbeit gemacht haben.

Kellig: Ich hoffe, dass die richtigen Konsequenzen gezogen werden. Ich habe zusammen mit dem Rektor Kollegen aus Lehre und Verwaltung eingeladen, einen Tag am Hochseilgarten zu erleben. Dort werden wir dann gemeinsam verschiedene Vertrauensübungen machen und ins Hochseil gehen. Abschließend soll eine Reflexionsphase das Erlebte aufarbeiten. Mein Ziel ist es, durch das gemeinsame Erlebnis auch die Verbindung zwischen Verwaltung und Lehre herzustellen.

Und vor allem geht es darum, feste Therapeuten-Stellen in den Lehrbetrieb mit einzubeziehen, sodass der Umgang mit eigenen Ängsten Bestandteil der Ausbildung wird, vor allem auch in den künstlerischen Studiengängen.

Nicht alle Hochschulen werden solche Konzepte umsetzen können und wollen. Andererseits werden sich seelische Probleme in jeder Instrumentalklasse der 23 Musikhochschulen in Deutschland wiederfinden lassen. Was würden Sie – auch im Hinblick auf knappe Finanzen – den Hochschulen raten, die nicht unbedingt den Weg über den Hochseilgarten gehen wollen, aber das Problem der Angst anzupacken bereit sind?

Kellig: Es gibt sicher auch andere Möglichkeiten. Der Hochseilgarten ist nur eine. Eine wesentliche Forderung meinerseits ist, dass alle Kollegen Offenheit einwickeln – in Bezug auf Weiterbildung und den Umgang mit sich selbst. Niemand kann alles können. Dies anzunehmen wäre nur eine Last, die an die Studenten weitergegeben würde. Die vielen anderen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, entspringen der Kreativität.

Mirjam Terbuyken, Sie stehen am Ende Ihres Studiums. Wenn Sie einem Erstsemesterstudenten einen Tipp geben sollten, was würden Sie raten?

Terbuyken: Ich würde vor allem sagen: Hört immer auf euer Innerstes, auf die Musik, die in euch selbst wohnt. Nehmt die Angst und die Gefühle, die immer da sind, als positiven Weg und als Wegbegleiter.

Tränen der Angst, aber diese Tränen befreiten…

Redet mit euren Kommilitonen darüber, denn jeder hat Ängste. Das ist etwas ganz Natürliches. Wenn ihr Probleme habt, geht und fragt jemanden, sucht euch Hilfe und Rat. Steht dazu, dass ihr Angst habt!

Die Bilder auf dieser Seite entstanden bei einem Besuch von Studenten der Detmolder Hochschule für Musik im Hochseilgarten „Wollmarshöhe" in Bodnegg.

Wettbewerb und Musikpreis:

„INVENTIO" 2005

FÖRDERT INNOVATIONEN IN DER MUSIKAUSBILDUNG

Bereits zum zweiten Mal wird der Musikpreis INVENTIO für Innovationen in der musikalischen Bildung vergeben. Mit dem Wettbewerb werden Projekte ausgezeichnet, die für die musikalische Bildung von Kindern, Jugendlichen oder Erwachsenen zukunftsweisend sind. Der Deutsche Musikrat (DMR) und die Stiftung „100 Jahre Yamaha" bereiten mit der gemeinsamen Ausrichtung des INVENTIO 2005 dazu den Weg. Der Preis ist mit insgesamt 10 000 Euro dotiert.

„Das war so einer der seltenen Momente, über die man sich als Mitglied des Präsidiums des Deutschen Musikrats besonders freut", erinnert sich DMR-Vizepräsident Hans Bäßler an die Anfänge der gemeinsamen Initiative von Musikrat und Yamaha-Stiftung. Asmus Hintz, Leiter der *Yamaha Academy of Music* und Stiftungs-Vorstandsmitglied, sei nach Hannover gekommen und habe die Bereitschaft von „100 Jahre Yamaha" e. V. erklärt, mit einem Wettbewerb Innovationen im pädagogischen Bereich zu fördern.

Der Yamaha-Stiftung sei es ein Grundanliegen, nicht nur die musikalische Breitenbildung in Deutschland zu fordern, sondern sie auch zu fördern, erklärt Asmus Hintz. „Was lag da näher, als mit dem Deutschen Musikrat zusammen diese Idee durchzusetzen. Die Möglichkeit, dass die einzelnen Projekte im vergangenn Jahr ihre Auszeichnung auf der Musikmesse durch den Bundespräsidenten erhielten, war ein besonders glücklicher Umstand", so Hintz.

Was der Wettbewerb bewirken will

Mit der gemeinsamen Initiative setzen sich Musikrat und Yamaha-Stiftung für die Entwicklung und Förderung musikalischer Breitenbildung der Kinder vom 4. Lebensmonat an bis zur Pubertät ein. „Jedes Kind soll den eigenen Umgang mit Musik als selbstverständlichen Bestandteil seines täglichen Lebens erfahren," betont Hintz. „Wir müssen die Chancen des *Musiklernens* in Gruppen erkennen und solche Initiativen unterstützen."

Und Bäßler ergänzt: „Es geht darum zu zeigen, dass die Vielfalt ganz unterschiedlicher musikalischer Bildungsinitiativen zu einer wirklichen Verbesserung der recht desolaten Situation gerade des Musikunterrichts in den Kindergärten und Schulen führen kann."

Bliebe die Frage, wie all diese ausgezeichneten Projekte dazu beitragen können, musikalische Bildung in Deutschland wirklich breitenwirksam zu implementieren. „Das ist eine Aufgabe des Deutschen Musikrats", erklärt Bäßler. „Er muss mit unterschiedlichen Impulsen auf politischen Wegen dafür sorgen, dass die Anregungen publik und in konkrete Bildungs- und Kulturpolitik umgesetzt werden."

Mitinitiator des Innovationspreises: Asmus J. Hintz, Vorstandsmitglied der „Stiftung 100 Jahre Yamaha" e.V. und General Manager Music Education der Yamaha Music Central Europe GmbH.

Das Engagement, die Motivation, die Geschicklichkeit und die Ausdauer der Projektinitiatoren, Neues zu wagen und zu verwirklichen, solle durch den INVENTIO-Preis bekannt gemacht werden und andere zur Nachahmung ermuntern, unterstreicht Hintz. „Wir erwarten, dass durch die Förderung und Belohnung der Eigeninitiative ein Ruck der Ermutigung durchs Land geht und mehr an das Umsetzen als an das Klagen über widrige Umstände gedacht wird."

Zukunftsvisionen

Er habe das Ziel, dass in 20 Jahren jedes Kind ungeachtet seiner sozialen Herkunft die Wirkungen musikalischer Bildung erfahren und nutzen könne, beschreibt Stiftungs- und Vorstandsmitglied Hintz seine Vision für die Zukunft in Bezug auf das Thema *Musikalische Breitenbildung*. „Wirkliche Veränderungen und Reformen", so Hintz, „werden nicht durch Verordnungen *von oben* erreicht, sondern nur durch Modelle und Erfahrungen *von unten*. Reformen beginnen in den Köpfen. Köpfe ändert man aber nicht durch Erlasse, sondern durch Erfahrungen."

DMR-„Vize" Hans Bäßler seinerseits träumt davon, sich zukünftig nicht mehr rechtfertigen zu müssen, „wenn man sich für die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen einsetzt. Es ist doch selbstverständlich, dass alle, die es wollen, musikalische Bildung in ihrer ganzen Breite erfahren können, ohne dass sie dafür Geld bezahlen müssen."

Gesa Birnkraut

INVENTIO 2005

Wer kann teilnehmen?

Aufgerufen sind alle, die herausragende musikpädagogische Innovationen konzeptionieren, realisieren oder erforschen. In ihrem Charakter müssen die Konzepte nachhaltig die schulische und/oder außerschulische musikalische Bildung verbessern.

Wo bewirbt man sich?

Weitere Informationen und die Ausschreibungsunterlagen erhalten Sie bei:
Birnkraut | Partner
INVENTIO 2005
Thadenstraße 130 A, 22767 Hamburg
Info@Birnkraut-Partner.de
www.Birnkraut-Partner.de

Einsendeschluss: 31. Juli 2005

Deutscher Musikrat positioniert sich:

SIEBEN THESEN ZUR *Musik in der Schule*

Im Juli 2004 war es Wunsch des Präsidiums des Deutschen Musikrats, eine möglichst griffige Formulierung für die Aufgaben und Ziele des Musikunterrichts an deutschen Schulen zu finden. Die Bitte um ein Positionspapier wurde an den Bundesfachausschuss *Musikpädagogik* weitergeleitet. Ihm ist nach eingehenden Diskussionen nun so etwas wie die „Quadratur des Kreises" gelungen: nämlich zu formulieren, worin *Essentials* für einen gelungenen Musikunterricht bestehen müssen. In seiner Sitzung am 12. März verabschiedete das Präsidium den Text mit kleinen Änderungen. Die Präambel und sieben Grundsatzthesen stellen wir hier vor, weitere Ausführungen des Positionspapiers finden Sie in der nächsten Ausgabe des MUSIKFORUM.

Präambel

Musik ist im privaten wie im öffentlichen Leben in einer Weise gegenwärtig, wie dieses von einer anderen gesellschaftlichen Tätigkeit kaum behauptet werden kann. In besonderem Maße gilt dieses für den Bereich der Kinder- und Jugendkulturen. Hier dient Musik sowohl der jugendlichen Identitätsbildung als auch der gruppenspezifischen Abgrenzung von Jugendkulturen untereinander.

Darin wird u. a. deutlich, dass Musik den Menschen wesentliche Erfahrungen ermöglicht, die durch keine andere Tätigkeit gewonnen werden können. Unmöglich ist es, diese sprachlich exakt zu fassen und zu beschreiben; denn wären sie dieses, so wäre Musik überflüssig, da die darin zu gewinnenden Erfahrungen dann bereits über die Sprache zu erwerben wären. Eines lässt sich jedoch zweifelsfrei sagen: Musik hören, Musik machen und etwas über Musik erfahren bereiten eine spezifische Freude, ein Vergnügen ganz besonderer Art und ein subjektiv als den ganzen Menschen durchdringend empfundenes Wohlbehagen; darüber hinaus stellen diese Tätigkeiten vielfach eine ganz besondere Nähe zu anderen Menschen her.

Musikunterricht führt heran an die praktische und geistige Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität und schafft zugleich die Voraussetzung für die Entdeckung des Fremden, der kulturellen Identität der Anderen. Er kann in einer multikulturellen Gesellschaft eine entscheide Katalysatorfunktion für künftige Generationen erfüllen.

Musik heute entfaltet sich vor dem Hintergrund zum Teil weit zurückreichender sowie kulturell höchst unterschiedlicher Musiktraditionen in großer Vielfalt und Breite. Die darüber zu gewinnenden Erfahrungen werden jedoch vielfach nur sehr eingeschränkt wahrgenommen. Erfahrungen aber sind erweiterbar, und die Möglichkeiten der Erweiterung sind lern- und lehrbar.

Der zuletzt genannte Sachverhalt und die Tatsache, dass die öffentliche Musikpraxis – wie nur von wenigen anderen Tätigkeiten in ähnlicher Weise zu behaupten – substanziell, für Kinder und Jugendliche bisweilen sogar existenziell, in den Schulalltag hineinreicht, macht es unabwendbar, (a) die bereits vorhandenen Erfahrungen im Schulunterricht aufzugreifen und über sensible unterrichtliche Lehre im Interesse des Kindes und des Jugendlichen erweitern zu helfen; (b) Kindern und Jugendlichen alle nur denkbaren Möglichkeiten anzubieten, ganz neue, bisher nicht gekannte Erfahrungen zu machen. Dieses ist umso bedeutsamer, als die allgemein bildende Schule der einzige Ort ist, an dem alle Kinder und Jugendlichen erreicht werden.

Thesen

Musikunterricht muss

1. Freude an Musik wecken durch
   - eigene wie auch gemeinsame Musizierpraxis (Singen, Tanzen, Instrumentalspiel),
   - vielfältige Hörerlebnisse und Hörerfahrungen,
   - eigenes musikalisches Gestalten und Erfinden;
2. die Sensibilisierung und Differenzierung des Ohres und der anderen Sinnesvermögen fördern;
3. im Zusammenhang mit der sinnlich konkreten Erfahrung von Musik Wissen über deren Entstehung, Struktur und Nutzung vermitteln;
4. anregen, außerunterrichtliche und außerschulische Beschäftigung mit Musik zu erweitern und zu vertiefen;
5. die Vielgestaltigkeit der Musik, insbesondere in den Erscheinungsformen der Neuen Musik, der Populären Musik wie auch der Musik außereuropäischer Kulturen, mit ihren historischen Einschlüssen und in ihren aktuellen Gestaltungen erschließen;
6. die Vernetzung von Musik mit anderen Denk- und Tätigkeitsformen sichtbar machen;
7. die eigene Musikkultur in Geschichte und Gegenwart verstehen lernen.

Sorgen um die Zukunft
DES ZWICKAUER SCHUMANNHAUSES

Neubesetzung des wichtigen Direktorenpostens wird zur Finanzierungsfrage – Lösung ungewiss

Geburtshäuser von bedeutenden Komponisten der Vergangenheit sind – ähnlich wie die aller bedeutenden Künstler und Wissenschaftler – im 20. und 21. Jahrhundert häufig zu Museen und Gedenkstätten umgestaltet worden, vorausgesetzt sie sind noch im Originalzustand erhalten bzw. nur geringfügig verändert worden.

Sie dienen im Wesentlichen dazu, dem Nichtfachmann das Milieu zu vermitteln, dem der Künstler entstammt: Weniger das Werk selbst steht im Mittelpunkt als die Voraussetzungen, die seine Entstehung anbahnten bzw. zur Formung der schöpferischen Persönlichkeit beitrugen. Nur in relativ wenigen Fällen erfüllen Geburtshäuser zugleich eine ganz andere Funktion: nämlich die als Forschungsstätte und zentraler Knotenpunkt, in denen die Nervenstränge der Forschung zusammenlaufen, weil in ihnen solche Quellen lagern und philologisch-archivalisch aufbereitet werden, auf denen jede ernst zu nehmende wissenschaftliche Forschungsarbeit beruht.

Eines der wenigen Häuser, das diese beiden grundverschiedenen Funktionen in gleicher Weise erfüllt, ist das Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Wie nur wenige Gedenkstätten steht es unübersehbar im Zentrum der Stadt, bildet als ehemaliges großes bürgerliches Wohn- und Arbeitshaus einen unverzichtbaren Teil des Hauptmarkts und prägt das historische Stadtbild entscheidend mit. In ihm befinden sich die Sammlungen, deren Ausgangspunkt das 1910 von Martin Kreisig gegründete Museum bildet. Kreisig sowie seine Nachfolger Georg Eismann, Martin Schoppe und Gerd Nauhaus waren Pioniere der Schumann-Quellenforschung. Von der von ihnen betreuten Institution gingen die großen Editionen der Schriften, Briefe und Tagebücher Schumanns aus, die bis heute weltweit das Fundament der Schumannforschung bilden. Es dürfte weltweit kaum einen Schumannforscher geben, den seine Arbeit nicht mindestens einmal, meist jedoch öfter, nach Zwickau geführt hat. Für die neue Ausgabe der Werke Robert Schumanns, deren Editionszentrum noch zu Zeiten der deutschen Teilung in Düsseldorf (als der einzigen westdeutschen Stadt, in der Schumann für längere Zeit gewirkt hat) etabliert wurde, bedeutet das Zwickauer Schumannhaus den wichtigsten Bezugspunkt.

Wegen der Fülle an Materialien zum Leben und zum Werk des Komponisten, die in dieser Vollständigkeit an keinem anderen Ort der Welt zu finden ist, wurde hier auch eine eigene wissenschaftliche Mitarbeiterstelle eingerichtet. Darüber hinaus fungierte das Schumannhaus bereits zu DDR-Zeiten als wichtige Begegnungsstätte für die weltweite Schumannforschung, von der wichtige Impulse ausgingen und weiterhin gehen. Über viele Jahrzehnte hinweg fanden hier wissenschaftliche Symposien statt, wurden renommierte wissenschaftliche Publikationsreihen herausgegeben.

Daneben erfüllte das Schumannhaus wichtige kulturpolitische Aufgaben. Schon zu DDR-Zeiten wurde der Robert-Schumann-Wettbewerb eingerichtet, dessen Planung und organisatorische Ausrichtung dem Schumannhaus obliegen und dessen Renommee maßgeblich seinen Leitern zu verdanken ist. Darüber hinaus bedeuten die hier durchgeführten Konzertreihen seit Jahrzehnten einen für Stadt und Region wesentlichen Attraktionspunkt. Sie setzen für die Aufführungspraxis von Schumanns Werk und für die Musik seiner Zeit wichtige Orientierungsmarken.

Hohe Kompetenz verlangt

Aus all dem wird klar, dass die Qualität der Institutionsleitung von ausschlaggebender Bedeutung ist. In ihr müssen mindestens drei Kompetenzbereiche zusammenkommen, ohne die das Haus seine Aufgaben nicht erfüllen kann: Der Leiter muss erstens ein Schumannforscher von hohem Rang sein; er muss zweitens über ein sicheres Urteil auf künstlerischem Gebiet sowie über Fantasie zur Weiterentwicklung substanzieller Beiträge des Schumannhauses zum musikalischen Leben verfügen; drittens muss er ein beträchtliches Geschick haben in der organisatorischen, finanziellen und kulturpolitischen Steuerung des in sich äußerst heterogenen Komplexes von wissenschaftlichen, künstlerischen und gesellschaftlich-pädagogischen Aufgabenstellungen.

Ausgerechnet diese Leitungsfunktion sollte jetzt, da der Vorruhestand des bisherigen hochverdienten Direktors Gerd Nauhaus ansteht, auf unabsehbare Zeit unbesetzt bleiben, da sich die Stadt Zwickau – die alleinige Trägerin der Institution – in einer schwierigen finanziellen Situation befindet. Man glaubt in der Verwaltung allen Ernstes eine Lösung in der Aufteilung der Stelle zu sehen: Die wissenschaftliche Hälfte soll von der derzeitigen im Auftrag der Gesamtausgabe im Schumannhaus arbeitenden Musikologin Ute Bär übernommen werden, die organisatorische dagegen vom Direktor eines Museums, das sich bisher vorwiegend mit der Stadt-, Regional- und Bergbaugeschichte befasste. Abgesehen von der absurden Vorstellung, das weltweit größte Schumann-Archiv werde künftig von einem Archäologen repräsentiert, zeugt die Idee, die Aufgabe des Leiters dieser Forschungsinstitution – sie ist mit dem künstlerischen Management zu einer Doppelfunktion verknüpft – sei als Teilzeitarbeit zu erledigen, nicht nur von der Unkenntnis der kommunalen Kulturfunktionäre bezüglich des puren Umfangs der hier anfallenden Arbeit; sie wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die Bewertung der Bedeutung musikwissenschaftlicher Arbeit und ihrer Ergebnisse für die Formierung des gesamtgesellschaftlichen kulturellen Bewusstseins.

Zwar hat eine – sowohl in der Stadt als auch deutschland- und europaweit – losbrechende Welle der Empörung und des Protests dazu geführt, dass seit der Sitzung des städtischen Haupt- und Verwaltungsausschusses am 3. März die Ausschreibung und Wiederbesetzung der Stelle nicht mehr in Frage steht, doch: Der Vorgang zeigt schlaglichtartig auf, dass damit die Zukunft der Institution keineswegs gesichert ist. Der Zustand, dass sie allein von der Stadt abhängt und total den Wechselfällen der finanziellen Situation, aber auch der kultur- und gesamtpolitischen Wetterlage ausgesetzt ist, erscheint mittel- und langfristig unmöglich. Es bedarf schnell einer Lösung, in die Bund und Land eingebunden werden.

Die derzeitigen Träger sollten endlich Gespräche mit den zuständigen Ministerien suchen, wobei musikpolitischen Gremien – allen voran Landesmusikrat und Deutscher Musikrat – wichtige Aufgaben als Katalysatoren und Beratungsinstanzen zukommen. Nur so ist zu gewährleisten, dass das Schumannhaus die ihm (im Sinn des 2002 von Paul Raabe erarbeiteten *Blaubuches*) gebührende Rolle als „kulturellem Gedächtnisort" bei der Förderung und Weiterentwicklung einer weltweit maßstabsetzenden Schumann-Forschung und Schumann-Interpretation spielt.

Arnfried Edler

Milieu der künstlerischen Entfaltung: das Gedenkzimmer im Zwickauer Schumannhaus.

Mit der chinesischen Elektronik-Komponistin und Klanginstallateurin sprach Ulrike Liedtke

YUEYANG WANG ERZÄHLT *Geschichten*

Sie lebt seit 1995 in Deutschland, sucht nach neuen kompositorischen Ansätzen und findet zugleich eigene chinesische Wurzeln.

Aufgewachsen in Peking, wo beide Eltern Ärzte sind, studierte Yueyang Wang in der chinesischen Metropole Komposition (1991-1994), setzte ihre Studien dann an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart fort, wo sie zwischen 1995 und 1999 den Schwerpunkt *Neue Medien* und *Musiktheorie* wählte. Stipendien und ein Aufbaustudium an der Berliner Universität der Künste (2002-2003) schlossen sich an.

Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Yueyang Wang ist aufgeschlossen. Temperamentvoll reagiert sie mit ihrer Kunst auf Menschen und Eindrücke um sie herum: Die Klanginstallation *Wo bin ich? VI 3B Bern-Berlin-Beijing* lotet Innen- und Außenräume eines von Klangschläuchen durchzogenen Projektraums in Bern aus. Auf der Kryptonale 9 in Berlin führt sie *Peepshow* auf – mit dem Schlüsselloch-Blick auf Zymbal, Erhu, Saxofon, Live-Elektronik, Tanz und Licht. Für den 4. Internationalen Feuersalon in Stromboli (Italien) inszeniert sie eine *Ausstellung auf einem aktiven Vulkan* (alles 2003). Als sie zum Stipendien-Aufenthalt in das kleine märkische Rheinsberg kommt, liest sie den Einheimischen aus Marco Polo vor (*Vom Ende der Welt – weit hinter Indien*) und spielt Zheng, eine Art Tischzither mit 3000-jähriger Geschichte. Sie kommentiert den Bericht von Graf Schleuben aus Kinesien und stellt China in der Zeit des preußischen Königs Friedrich II. vor. Über die chinesische Vogeltapete im Rheinsberger Schloss bemerkt sie: „Es müssen genau einhundert Vögel auf ihr abgebildet sein, ansonsten ist sie nicht echt." Ob das wohl stimmt?

*

Nach unserem Gespräch schreibt mir Yueyang Wang, was ihr wichtig ist. Ich gebe es deshalb genau wieder und zitiere aus dem Brief:

„Nachfolgend zu unserem persönlichen Gespräch am Abend des 5. November musste ich mich daran erinnern, was mein alter Professor von der Staatlichen Musikhochschule Peking, Herr Zhongrong Luo, heute sicher schon 80 Jahre alt, mir mit auf den Weg gegeben hatte:

Man kann nur nachhaltig und mit Liebe komponieren, wenn man ein korrekter Mensch ist und Oberflächlichkeit vermeidet. Man soll anstreben, gewissenhaft und ernsthaft bereits Erlebtes wiederzugeben und zu einem neuen Eindruck bereit sein. Das schließt ein, dass man die Natur beim Erleben als gegeben akzeptiert und den Alltag und das gesellschaftliche Umfeld als Erzählung dazu betrachtet …"

*

„Lai Qu…", „Kommen und gehen" heißt eine Komposition für Zheng und Live-Elektronik von 2002. Ankommen, weggehen, in verschiedenen Teilen der Welt – auch eine philosophische Frage?

Yueyang Wang: Man weiß nicht, was später passiert, wann es Kommen oder Gehen ist. Die Komposition beschreibt eine Reisegeschichte. Im August 2001 war ich für zwei Wochen in der Toscana bei einem Musik-Workshop. Diese Landschaft war so toll, aber meine Stimmung schlecht, ich war krank und einsam, hatte Heimweh. Nachts stand das Fenster offen, man konnte die Ruhe hören, aber ich hatte keine Ruhe. Ich wollte die Landschaft malen, im Bild festhalten. Ich kann gar nicht wirklich malen, aber als ich es versuchte, entstand die Idee für eine Komposition. Ich habe mein Bild auf eine Postkarte geklebt und einem Künstlerkollegen, André Bartetzki, nach Berlin geschickt. Wir wollten ein neues Stück machen, aber ich hatte erst jetzt, in der Toscana, eine Vorstellung davon. Dann haben wir gemeinsam in seinem Tonstudio Klänge ausprobiert. Er wusste genau, was ich suchte, aber es hat lange gedauert, ehe wir diese Sonnenklänge fanden. Ausgangspunkt war eine traditionelle chinesische Melodie. Es gibt 1000 Möglichkeiten, damit umzugehen und neue Klänge zu produzieren. Zwischendurch erklingen unerwartet Kuhglocken. Die hatte ich im Kopf gespeichert, als ich auf einem Berg in der Schweiz stand – es war unglaublich, dieser Klang. Obwohl die eigentliche Komposition schon fertig vorlag, fehlte mir etwas am Schluss: die Peking-Geräusche! Ich hatte sie selbst zuvor in Peking auf der Straße aufgenommen. Kommen und Gehen hat immer etwas mit Peking zu tun. Zurückkommen mit in die Schweiz, nach Stuttgart, Rheinsberg oder Berlin gehen. Das ist auch meine Geschichte, eine Aufzeichnung meiner Erlebnisse. Meine Stücke erzählen immer eine Geschichte von mir.

Geschichten, die Musik und Natur miteinander verbinden, wobei Natur nicht nur vorstellbar ist als Berge, Seen, Sonne, sondern auch als Gefühl wie Heimweh, Sehnsucht, Trauer und Freude. In der alten chinesischen Vorstellung glaubten die Menschen, Musik habe Einfluss auf die Natur, könne etwa Regen herbeizaubern. Später war die Auffassung verbreitet, die menschliche Seele könne Ruhe finden beim Anhören von Musik. Leben diese Gedanken fort?

Meine Impulse und/oder meine Ideen nehme ich aus der Natur in China bzw. aus außermusikalischen Anreizen durch traditionelle, alte Techniken in China, zum Beispiel das rhythmische Arbeiten bzw. markante Klappern einer Reismaschine, aber auch neue Techniken in China wie die Geräusche der Autoproduktion in Shanghai und das Fahrgeräusch des *Transrapid*, das in Deutschland nicht live zu bekommen ist, weil der *Transrapid* hier nicht fährt.

Ich bemühe mich gerade um Geräuschaufzeichnungen vom ersten Weltraumstart eines chinesischen Astronauten. Auch hier gibt es in Deutschland nichts vergleichbares Eigenes.

Anregungen für die zeitgenössische Musik, für das Komponieren aus Schnittmengen zwischen Natur und Musik finde ich

sehr gut. Und ich persönlich sehe die Grenzen für die Neue Musik dort beginnen, wo man die Schnittmengen verlässt, um eigene künstlerische Freiheit zu suchen und zu finden. Deshalb besteht bei meiner Arbeit als Komponistin und Musikerin immer auch ein Bezug zum Taoismus: Tao als Werk, als Leben, als Vollendung, als Arbeit, als Aufgabe und als Verantwortung, Tao als Sein. Diesbezüglich ist Tao nicht übersetzbar. Man braucht das: Erleben, die Vorstellung und das Geschick des erfolgreichen Umsetzens.

▷

Drei musizierende Chinesen und ein deutscher Polizist auf der Straße – eine herrliche Szene!

Dafür nutzen Sie alles Hörbare als Material, fügen ohne Scheu und „global" zusammen, was Ihnen erzählenswert erscheint. Sie komponieren die Materialbestandteile nach ganz unterschiedlichen Verfahren zusammen – neben fester Notation gibt es Abschnitte von unbestimmter Tonhöhe, Improvisationen, Live-Elektronik, die jeden Abend zu einem anderen Ergebnis führen wird. Kann man sagen, dass es Ihnen eher auf den Ausdruck als auf die genaue Wiedergabe der Töne ankommt?

Ja, das ist mir auch am Wichtigsten. Die bestimmte Tonhöhe spielt keine so wesentliche Rolle. Wichtig ist, wie es klingt, welches Gefühl dahinter steht. In alter chinesischer Musik spiele ich oft nur chinesische Zeichen, die aussagen, wie lange eine Note zu sein hat, wo der Schwerpunkt einer Phrase liegt oder es ist die Spielweise vorgeschrieben. Es gibt Raum für individuelle Interpretation. Das liegt sicher auch daran, dass es in China lange Zeit keine der europäischen Musik vergleichbare verbindliche Notenschrift gab.

Bei mit basiert jedes Stück auf einem eigenen Kompositionsverfahren. In den *Drei Chinesen mit 'nem Kontrabass* habe ich beispielsweise viel fest komponiert, Noten und Klang bestimmt, aber auch absichtlich Improvisation vorgeschrieben, weil ich weiß, dass nicht das rauskommen wird, was ich erwarte. Meine Kompositionsverfahren werden wesentlich bestimmt von den Orten der Aufführung. Ich könnte nur zwölftontechnisch komponieren, das habe ich gelernt. Aber die Notenlinien und Techniken engen mich auch ein. Meine Musik besteht aus vielen verschiedenen Bestandteilen, die nur ich so sortiere – gelernte Techniken, Klangfarben alter chinesischer Instrumente, meditative Elemente, Geräusche u. a.

Ich glaube, eine große Rolle in chinesischer Musik spielen Variationen. Ich beschäftige mich jetzt gerade sehr viel mit alter chinesischer Musik und stelle fest, dass die chinesische traditionelle Musik und vieles, was heute noch in China komponiert wird, besonders Wiederholungen nutzt. Aber – und das ist auch ein philosophischer Aspekt in chinesischer Musik – diese Wiederholungen sind keine wirklichen Wiederholungen, sondern haben immer kleine Veränderungen. Im Lauf der Zeit gibt es dasselbe nicht noch einmal, nur etwa genau so. Ein Motiv, eine lange Melodie kann man 25-mal wiederholen und immer hat sich etwas Kleines verändert, eine Stimmung, eine Vortragsweise, immer auch mit dem Ziel, Gleichklang zu finden, den es nicht tatsächlich gibt.

Sie wählen szenische Darstellungsweisen, Klangaktionen, Musik geht eine Verbindung mit Visuellem ein, ästhetisch reizvoll und auch witzig, wobei Sie herzhaft über sich selbst lachen können, wie in „Drei Chinesen mit 'nem Kontrabass"…

Ich versuche immer, Neues zu erzählen, das Erzählte ist schnell Vergangenheit. Auf der Straße sangen Kinder dieses Lied hinter mir her. Drei musizierende Chinesen und ein deutscher Polizist auf der Straße – das ist eine herrliche kleine Szene! Der Polizist will die Musikanten mitnehmen, aber die haken sich unter und spielen erst recht auf ihren chinesischen Instrumenten. Aus dem Lautsprecher erklingt meine Stimme, Polizist oder Kommentar, ein Zuspielband. Die Musiker spielen live. Das deutsche Kinderlied diente nur als Anregung, meine Komposition hat mit der Melodie dieses Liedes überhaupt nichts zu tun. Stattdessen habe ich ganz kurz ein chinesisches Kinderlied eingebaut, nur insgesamt acht Takte, jeder in China kennt dieses Lied. Ich stelle kompositionstechnisch eine Umkehrung davon her, die chinesische Melodie erklingt bei mir „auf den Kopf gestellt", auch ein bisschen verarbeitet mit ein paar ergänzenden Tönen. Meine chinesischen Freunde und Bekannten haben sofort verstanden, was ich meine. Das deutsche Kinderlied „Drei Chinesen mit 'nem Kontrabass" löste bei mir die Erzählung über mein Heimweh aus, aber auch Selbstironie. Ich verwende z. B. Wortspiele mit der chinesischen Sprache über den „Fluss". Fluss bedeutet Leben, ist Kraft, ist Bewegung, ist Reichtum – zusammengefasst: erfülltes Leben. Auch Zitate aus einem sehr schönen, musikalischen Gedicht von Mao Tse Tung zum „Fluss" beziehe ich ein.

Die beiden Instrumentalisten der chinesischen Instrumente haben versucht, mir diese Worte zu spielen. Das hat mich wieder inspiriert und genau in der Mitte des Stückes kommt das Wort „Zhong Guo", das heißt auf deutsch „CHINA" – das Reich der Mitte.

Musik und Tanz gehören in China enger zusammen als in der abendländischen Kultur, die Visualisierung von Musik liegt nahe. Sie notieren Ihre Kompositionen mit bunten Farben, in Notenlinien, verbal oder gezeichnet. Sie schaffen Assoziationen durch außermusikalische Begriffe wie Sonne, Staub, Arbeiten mit Bildern. Sehen Sie Klangvorstellungen, Formen, Dramaturgie als Bilder vor sich?

Ich habe immer Bilder von meiner Komposition im Kopf, manchmal auch einen Film vom Kompositionsprozess. Aber ich denke nicht in Kunstkategorien, nicht in vorhandenen Gemälden. Vielleicht habe ich zu viel bildende Kunst gesehen. In China war ich in jeder Ausstellung. Ich bin gern mit einem Bild alleine in der Ausstellung, ich muss überhaupt nicht jedes Bild verstehen, aber in meinem Kopf entwickelt sich eine eigene Idee. Auch in Rheinsberg habe ich viele Bilder gesehen. Jetzt suche ich bewusst Abstand, um wieder eigene Ideen zu erfinden.

Welche neuen Ideen beschäftigen Sie gerade?

Im Moment drei neue Stücke: *Im Hinterhof* für Frauenstimme, Bassflöte, Kontrabass und Akkordeon, *music flies…2* für eine Pianistin mit langen Fingernägeln und einen Akkordeonspieler, das dritte Stück verbindet Musik, Fotokunst und Text unter dem Titel *Eine Chinesin in Rheinsberg*.

Den Asiaten sagt man nach, dass sie ihre Gefühle weniger zeigen. Sie sind ein sehr leidenschaftlicher Mensch. Stimmen unsere europäischen Vorstellungen von Menschen und Musik einfach nicht oder sind alle Asiaten (und ihre Musik) genau so verschieden wie die Europäer auch?

Ja! Ganz verschieden! Ich bin bald zehn Jahre in Europa und vergleiche europäische und chinesische Musik. Dabei stelle ich fest, dass ich im Erleben die chinesische Musik immer besser verstehe.

Preise und Stipendien für Yueyang Wang:

Pekinger Akademie-Preis für Chor-Komposition (1992); Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Förderpreis (1998 und 2000); Donaueschinger Musiktage, Förderpreis (1999); Rotary Stiftung, Stipendium (1998-2000); Musikstiftung L-Bank Baden-Württemberg Stipendium (1999-2000); Projektförderung der Stadt Esslingen (2001); Projektförderung LBBW (2001); Kulturförderpreis Zukunftsstiftung Germany (2002); Stipendium für künstlerischen Nachwuchs Berlin (2002-2003); Hauptstadtkulturfonds Projektförderung (2003); Landesstipendium Schleswig-Holstein für Komposition, Lübeck (8/9. 2003); Kompositionsstipendium im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf der Stiftung Kulturfonds (April-Juli) 2004; Berliner Kompositionsauftrag für „Im Hinterhof" Berlin 2004; Stipendium für Komposition in der Bundes- und Landesmusik-Akademie Rheinsberg 2003/04.

Kreativität und Wirtschaft

ZU EINEM KONZEPT VERBINDEN

Steffen Kampeter über „Creative Industries" als Standortfaktor im digitalen Zeitalter

Beinahe täglich lesen wir in der Zeitung von Unternehmenspleiten, von Stellenabbau und geringen Wachstumsaussichten. Gerade die traditionellen deutschen Industrien sind davon betroffen: Die Automobilindustrie, die Baubranche, die chemische Industrie – alle klagen sie über zunehmend schlechtere wirtschaftliche Bedingungen und verlagern Arbeitsplätze ins Ausland.

Deutschland ist als Produktionsstandort zu teuer. Um die Auswirkungen der Globalisierung abzufangen, muss Deutschland reagieren, indem es neue Beschäftigungsmöglichkeiten schafft. Dazu müssen sich die Wirtschaft, aber auch die Wirtschaftspolitik neu ausrichten. Wandel durch Wissen heißt das Stichwort. Die Entstehung einer Wissensgesellschaft ist das Ziel.

Neben dem (zu teuer gewordenen) Produktionsfaktor Arbeit und neben dem (oft zu knapp vorhandenen) Produktionsfaktor Kapital wird in der Wissensgesellschaft ein weiterer Produktionsfaktor enorm an Bedeutung gewinnen: Kreativität. Kreativität ist die entscheidende Ressource der Zukunft. Sie spielt eine wesentliche Rolle bei der Erstellung von Produkten und Dienstleistungen. Kreativität und Wirtschaft Gewinn bringend zu verknüpfen muss eines der vorrangigen Ziele sein.

Auch Kunst und Kultur müssen Wert schöpfen

Anstatt als „brotlos" zu gelten, sollte Kunst im weitesten Sinne ihren Anteil zur Wertschöpfung beitragen. Die Zukunft der Kultur wird nicht im Ausbau von Subventionsbereichen liegen. Vielmehr muss es eine belastbare Aufgabenteilung zwischen kreativwirtschaftlich organisierten, sich selbst tragenden Bereichen und staatlich finanzierter Kultur geben. Dem gibt das Modell der Kreativwirtschaft Recht, denn es stützt sich auf drei, zum Teil ineinander greifende, Säulen: den privatwirtschaftlichen Bereich, den gemeinnützigen Bereich und den öffentlichen Bereich.

Bereits seit längerem hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass Kunst und Kultur nicht der Maxime *l'art pour l'art* genügen müssen. Ausgehend vom bereits in den 80er Jahren in Großbritannien geprägten Begriff der *Cultural Industries* wird der von manchen wahrgenommene, angeblich unvereinbare Gegensatz von Kunst und Kultur und wirtschaftlichem Handeln aufgelöst. Das Mitte der 90er Jahre geprägte Konzept der Kreativwirtschaft reicht noch weiter. Unter die so genannten *Creative Industries* fallen sehr heterogene Wirtschaftszweige. Sie reichen von Software bis Film, von Literatur bis Werbung, von Mode bis Musik. Allen ist jedoch eines gemeinsam: Kreativität stellt einen wesentlichen *Input* für die Entwicklung von Produkten und Dienstleistungen dar. Es geht vor allem um *Content*. Es geht um Wertschöpfung und Arbeitsplatzschaffung durch die Kreation und Verwertung von geistigem Eigentum. Gerade in der Musikwirtschaft ist das Zusammenwirken von Kreativität und Erfolg versprechenden Geschäftsmodellen besonders gut sichtbar. Egal, ob es sich um *Download*-Plattformen oder Klingeltöne handelt, um *Web*-Radios oder Konzertveranstalter – Ausgangspunkt ist immer die Komposition, also die kreative Leistung.

„Kreativität lässt sich nicht in ein Korsett zwingen": Steffen Kampeter.

Urheberrecht Marktordnungsinstrument der Zukunft

Diese Leistung ist als geistiges Eigentum schützenswert, denn sie bildet die Grundlage für ein erfolgreiches Geschäft. Der *Output* kreativer Köpfe und daraus entstehendes geistiges Eigentum ist in der Wissensgesellschaft wesentlicher Rohstoff, Standortfaktor und dynamische Wachstumsquelle. Digitaler Diebstahl erfolgt lautlos und hat im privaten Bereich leider den Charakter des Kavaliersdelikts angenommen. Die Musik- und Filmwirtschaft haben das wirtschaftliche Desaster, das aus illegaler digitaler Vervielfältigung entstehen kann, am eigenen Leib erfahren. Dabei ist neben den direkten wirtschaftlichen Folgen vor allem der Verlust an kreativem Angebot – z. B. durch Auflösung von Künstlerverträgen in der Musikwirtschaft – zu beklagen. Diese Erfahrungen zeigen, dass das Urheberrecht das Marktordnungsinstrument der Zukunft sein wird und ein ausreichender Schutz von geistigem Eigentum in der Wissensgesellschaft unverzichtbar ist.

Die *Creative Industries* müssen stärker als bisher in wirtschaftspolitische Überlegungen einbezogen und gefördert werden. Einige Länder haben das bereits erkannt und machen es uns vor: Großbritannien befasst sich schon lange mit den Möglichkeiten der *Creative Industries*. In Österreich ist die Kreativwirtschaft ein fester Begriff. Ein bundesweiter Kreativwirtschaftsbericht und die Einrichtung einer Arbeitsgemeinschaft „creativ wirtschaft austria" bei der österreichischen Wirtschaftskammer belegen das große Potenzial, das man diesem Wirtschaftszweig

zutraut (siehe Kasten). Auch die EU hat bereits die Beschäftigungseffekte erkannt, die von der Kreativwirtschaft ausgehen können. Musterbeispiele für den Standort Deutschland, wo erst die Länder Nordrhein-Westfalen und Hessen das Potenzial der Kreativwirtschaft erkannt haben.

Bei der Bundesregierung jedoch ist das Konzept der *Creative Industries* noch nicht angekommen. Zumindest trifft es dort bis dato nicht auf offene Ohren. Dabei ist der Bund angesichts von fünf Millionen Arbeitslosen gefordert, innovativ zu denken. Sonntagsreden von der Wissensgesellschaft als aussichtsreiches Zukunftsmodell müssen durch Taten unterstützt werden. Kultur bzw. Kreativität und Wirtschaft sind stärker miteinander zu vernetzen, damit Synergien entstehen können. Die Enquête-Kommission des Deutschen Bundestags, Kultur in Deutschland, hat bei ihrer Arbeit die Chance, nicht nur einen Überblick über die Situation von Kultur und Kulturschaffenden in diesem Land zu geben, sondern auch konkrete Vorschläge zu unterbreiten, wie Kultur und Wirtschaft im Sinne der *Creative Industries* besser vernetzt werden können.

Basis einer erfolgreichen Kreativwirtschaft ist trotz aller notwendigen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen allerdings immer noch die Kreativität des Einzelnen. Daher reicht ein wirtschaftspolitisches Umdenken allein nicht aus. Auch im Bereich Bildung muss wieder mehr Wert auf die Entdeckung und Entwicklung von Kreativität gelegt werden. Kreatives Potenzial sollte so früh wie möglich gefördert werden. Die Ausschreibung verschiedenster Wettbewerbe, in denen besondere kreative Talente die Möglichkeit erhalten, sich zu entfalten, kann dazu beitragen, die Besten ihres Faches zu finden und zu fördern.

Auf Kreativität setzende Ausbildung ist Grundstein

Vor diesem Hintergrund ist musische und künstlerische Bildung in der Schule besonders wichtig. Sie sollte neben den so genannten „harten Fächern" nicht vernachlässigt werden, denn neben ihrem Selbstzweck trägt sie entscheidend zur Persönlichkeitsbildung bei. Aus demselben Grund sind außerschulische Angebote im künstlerisch-musischen Bereich zu unterstützen. Je vielfältiger das Angebot, desto besser. Wahlmöglichkeiten sind wichtig, denn Kreativität lässt sich nicht in ein Korsett zwingen. Sie sollte in den Bereichen entwickelt werden können, die den persönlichen Interessen oder Begabungen am meisten entsprechen. Eine auf Kreativität setzende Ausbildung weckt nicht nur kulturelles Interesse, sondern legt den Grundstein für den Einsatz von Kreativität als Wirtschaftsfaktor. f

Blick zum Nachbarn:

Österreich etabliert sich als Kreativstandort

Mit der „creativ wirtschaft austria" besteht in Österreich seit März 2003 eine Arbeitsgemeinschaft, die von der Wirtschaftskammer eingerichtet wurde, um den „Kreativen" sowie den im Kreativwirtschaftsbereich tätigen Unternehmen, Institutionen, Personen etc. eine Plattform zu bieten, die diese Thematik aufgreift und branchenübergreifend versuchen soll, das Potenzial der Kreativwirtschaft für die Wirtschaft zu nutzen.

Die Unterstützung von Akteuren, Verbänden und Institutionen der Kreativbereiche, die nicht in der Wirtschaftskammer organisiert sind, wird dabei ausdrücklich angestrebt. Das gemeinsame Auftreten soll die Bedeutung der Kreativwirtschaft unterstreichen und dazu beitragen, Österreich als „Kreativstandort" zu etablieren.

Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft sind Wirtschaftskammern, Museumsquartier, ORF, Außenwirtschaftsorganisation, Junge Wirtschaft, einige Fachverbände und Fachgruppen der Wirtschaftskammer-Organisation, Designer, Architekten, Werbeagenturen, Unternehmen u. a.

www.creativwirtschaft.at

Der Autor:

Steffen Kampeter, kultur- und medienpolitischer Sprecher und Obmann im Haushaltsausschuss der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, ist Mitglied des Kuratoriums der Deutschen Phono-Akademie und Mitglied im Kuratorium von „Experiment e. V.".

WDR 3

Neu(es) entdecken...

Bilder © Getty, Corbis

Aktuelle Kultur
in Ihrem Radio:

Mosaik
Montag bis Samstag
6:05 bis 9:00

Resonanzen
Montag bis Freitag
17:05 bis 20:00

WDR 3-Hörertelefon: 0180 5678 333
(12C/Min aus dem deutschen Festnetz)
www.wdr3.de
Übrigens: Für Radio und TV zahlen
Sie nur 53 Cent am Tag.

WDR 3. Das Kulturereignis

»DER KLAVIERBAUER KANN WENN SICH BEIDE

Mit Lust, Wagemut und Tradition: Seit dem Jahr 1820 betreibt

Im Steingraeber Haus in Bayreuth finden jährlich rund 60 Kulturveranstaltungen statt, darunter die Serien „Zeit für Neue Musik in Bayreuth", „Junge Meisterpianistin Deutscher Musikhochschulen" und das „Bayreuther Klavierfestival". Berühmte Pianisten loben die Steingraeber-Flügel ebenso wie die Studenten. Das Steingraeber Haus in Bayreuth muss etwas Besonderes sein, als Klavierbaufirma, als Wirtschafts- und Musikbetrieb.

Die Geschichte der Pianofortefabrik Steingraeber & Söhne – sie nennt sich selbst gerne „die vielleicht ungewöhnlichste Klavierfabrik der Welt" – beginnt um 1820 in Thüringen. Eduard Steingraeber, aus der zweiten Generation der Steingraebers, ließ sich 1852 in Bayreuth nieder und fertigte sein *„Opus 1"*, ein revolutionäres Meisterstück, in dem er das *Wiener* mit dem *Englischen* Mechaniksystem kombinierte. Bis heute ist es dabei geblieben: beim historischen Firmensitz in Bayreuth, bei der Familie Steingraeber, die das Unternehmen mittlerweile in der sechsten Generation leitet, und bei den internationalen Auszeichnungen für die Steingraeber-Klaviere, heute insbesondere in Frankreich.

Der Bund Deutscher Klavierbauer wählte Firmenchef **Udo Schmidt-Steingraeber** zu seinem Präsidenten (von 1990 bis 2001), seit dem Jahr 2000 ist er Vizepräsident des „Europiano"-Verbandes. Mit Schmidt-Steingraeber sprach **Ulrike Liedtke**.

f *Bei Ihnen scheint sich alles zu einem Ganzen zu fügen – die Liebe zu den Klavieren, ein über Generationen angewachsenes Wissen vom Klavierbau, wirtschaftliches Geschick, zufriedene Kunden und nicht zuletzt eine sinnvolle Politik im Bund deutscher Klavierbauer. Wie erwirbt sich der erfolgreiche Firmenchef den Respekt der Kollegen?*

Udo Schmidt-Steingraeber: Zuallererst durch die Qualität der Arbeit, denn meine Kollegen sind ja – zumindest was meine Verbandsarbeit betrifft – die Konzerttechniker und Klavierbauer vor Ort beim Kunden und weniger die Klavierhersteller. Die Klavierbauer schätzen es, wenn der Hersteller von der Pianistenwarte heraus denkt, wenn er also Instrumente bietet, auf denen sich die Pianisten musikalisch ausdrücken können. Kommt Service-Freundlichkeit der Klaviere hinzu, dann sind ihre Kunden leicht zufrieden zu stellen – und deren Servicefrau oder -mann sind glücklich.

Was mich bei der Verbandspolitik besonders interessiert, ist die Ausbildung der jungen Generationen und hier arbeiten wir bei *Europiano* gerade an einem Mammutprojekt: dem *European Piano Technicians Degree*, also der Vereinheitlichung der hohen Standards des Klavierbaus in den

Manufaktur, Pianohaus und Kulturzentrum: das Steingraeber Haus in Bayreuth.

Eine Werkstatt im 21. Jahrhundert? Nur auf den ersten Blick erscheint das handwerkliche Ambiente anachronistisch. Denn dem echten Instrumentenbauer können Maschinen nur assistieren.

DEM KÜNSTLER NUR OPTIMAL DIENEN, *wirklich verstehen*«

Steingraeber & Söhne kunsthandwerklichen Klavierbau in Bayreuth

14 Mitgliedsverbänden von Spanien über Finnland bis Russland. Übrigens: Die Qualität der jungen Klavierbauer ist ganz hervorragend. Der heutige Mix aus handwerklich intensiver Ausbildung mit sehr viel wissenschaftlicher Theorie in Akustik und Physik ist ein großartiges Fundament für perfekte Arbeit an Schul- und Konzertinstrumenten.

f *Gibt es noch hör- und fühlbare Geheimnisse im Klavierbau?*

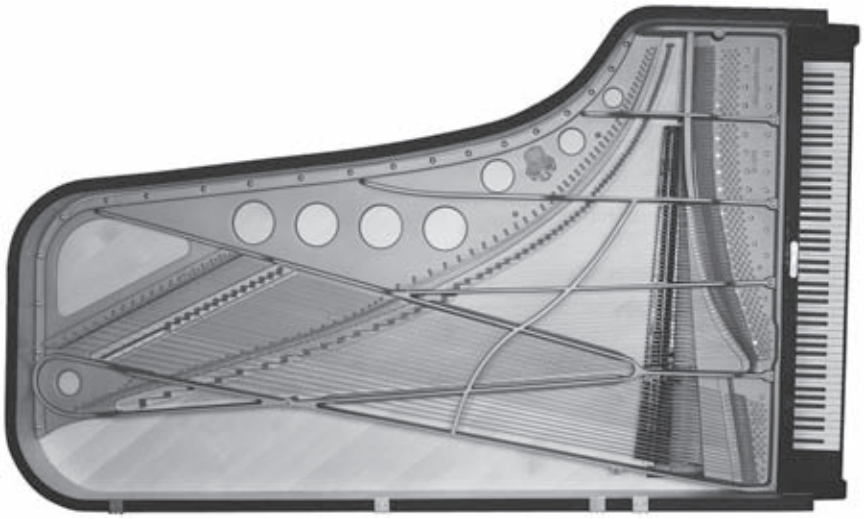
Schmidt-Steingraeber: Im Grunde ist es ganz einfach: Man nehme die besten natürlichen Materialien und verbinde diese nach den Regeln einer hervorragenden Konstruktion zu einem lebendigen Instrument – dann entsteht der klangliche Farbenreichtum, den Vladimir Horowitz anmahnte: „Es kommt darauf an, das Klavier vom Schlaginstrument in ein singendes Instrument zu verwandeln … [mit] Schattierungen, Farben und Kontrasten." Aber genau dies gelingt nur in weniger als zehn Manufakturen weltweit. Fast alle neuen Klaviere sind heute eben doch nur auf das ‚Perkussive', also das Schlaginstrument, reduziert. Modulationsfähige Klangquellen sind für professionelle Pianisten lebensnotwendig – für normale Klavierspieler sind sie die Voraussetzung fürs Musizieren.

f *Bei Steingraeber & Söhne wird noch „mit der Hand" gefertigt. Das ist aufwändig, kostet Zeit und Arbeitskraft. Widerspricht diese Herstellungsart nicht den wirtschaftlichen Anforderungen der Zeit?*

Schmidt-Steingraeber: Sicher, auch industriell gefertigte Klaviere haben einen hohen Standard erreicht, aber sind diese auch Klang-Quellen der Modulation? Woher kommen überhaupt die Klang-*Farben*, die nur noch bei den wenigen Spitzeninstrumenten erfahrbar sind? Ein Instrument lebt durch seine natürlichen Materialien, die Handwerkskunst alter Schule ist damit untrennbar verbunden. Nicht umsonst sind fast alle berühmten Hersteller über 150 Jahre alt. Der kleinste Hersteller unter diesen Großen ist Steingraeber & Söhne. Rund 50 Flügel und 120 Pianos entstehen hier pro Jahr – Tendenz bei Flügeln steigend. Die Kausalität ist ganz einfach: Natürliches Material = natürlicher Wuchs = Abweichungen in der Natur = Handarbeit. Denn: computergesteuerte Maschinen benötigen präzise vorhersehbares Material, also möglichst viele Kunststoffe. Es gibt einen durchschlagenden Beweis für diese Aussage: Yamaha! Der Konzertflügel *CFIIIS* wird nicht von Robotern gebaut wie die „normalen" Yamaha-Flügel, sondern von Hand, wie dies auch in Bayreuth, Hamburg, Wien und einigen wenigen anderen Orten noch geschieht.

f *Ihre Instrumente erhielten so oft wie keine andere Klavierfirma den „choc", die Auszeichnung der gefürchteten französischen Klaviertests. Steingraeber & Söhne ist seit 1988 ungeschlagen mit den Flügeln 205 und 168 und den Klaviermodellen 138 und 130 – die letztgenannten Drei wurden erst wieder im September 2004 als beste prämiert. Was macht diese Instrumente aus?*

Schmidt-Steingraeber: Die Steingraeber-Konstrukteure streben eine neue Klanglichkeit an, für die Musik des 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert, aber auch für das 20. und 21. Jahrhundert, beziehen sich nicht primär auf das späte 19. Jahrhundert. Dies gilt auch für den Kammerkonzertflügel *205*, der bautechnisch noch weitgehend



Echtes Meisterwerk: der Steingraeber Konzertflügel E-272. Pianist Cyprien Katsaris (im Bild unten) ist von seinen „grenzenlosen Möglichkeiten der Modulation" begeistert.

dem Steingraeber-Liszt-Flügel entspricht. Immer mehr Hochschulen schaffen diesen Flügel der B-Größe wegen seiner hohen Differenzierungsfähigkeit an. Der Salonflügel *168* wurde mehrfach als bester Flügel unter 200 cm in Paris ausgezeichnet – es ist also kein „Stutzflügel". Physikalisch liegt dieses Phänomen in der ungewöhnlich breiten Form begründet. Durch sie werden die Bass-Saiten sehr lang und der Bass-Steig kommt ohne Brücke aus, wie große Flügel auch.

Die größte Besonderheit des Pianos Modell *130* liegt dagegen in der Mechanik. Beispielsweise hat die Pianistenabteilung der Musikhochschule Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig 16 Stück dieser Pianos mit *Flügel*spielgefühl und Tonhaltung angeschafft, denn die Mechanik bietet alle notwendigen Voraussetzungen für das professionelle Studieren. Erreicht wurde das auch, weil Steingraeber keinen Tabubruch scheut: das Steingraeber-Spielwerk wird zwar in Bayreuth gebaut, man verbindet aber die eigenen Bauteile mit Teilen aus dem Hause Renner und – wenn es dem professionellen Anschlag dient – sogar von Yamaha!

Abgeschlossen wird die Reihe der Klaviere mit dem weltweit größten Pianomodell: das Steingraeber *138* entspricht akustisch einem Flügel von 180 cm Länge! Der Steingraeber Konzertflügel *E-272* ist so jung, dass er noch an keinem Test teilnehmen konnte – er wurde in den Jahren 1997 bis 2002 neu konstruiert und wird

„Teamarbeit ist die Essenz des Vorankommens": Udo Schmidt-Steingraeber

seither von bedeutenden Pianisten als eine der eigenständigsten Spitzenkonstruktionen des Marktes gewürdigt. Cyprien Katsaris spielte seine drei letzten Aufnahmen auf einem *E-272* ein und sagt: „Der E-272 ist ein echtes Meisterwerk. Mit einem einzigartigen Klangcharakter bietet er grenzenlose Möglichkeiten der Modulation." Ähnliche Lobeshymnen kommen von Nicolai

„Es ist erstaunlich, wie der gleiche Flügel unter verschiedenen Händen völlig verschieden klingen kann!"

Demidenko, Ralf Gothoni, Markus Groh, Hartmut Höll und anderen. Einmalige Charakteristika sind die ungewöhnliche Form der Klang reflektierenden Zarge, der kombinierte Strahlen-Kastenrasten und die Form des Resonanzbodens im Diskant.

f *Welche Prüfungen hatten Sie zu absolvieren, ehe Sie den ehrwürdigen Familienbetrieb übernehmen durften?*

Schmidt-Steingraeber: Da muss ich Sie enttäuschen: keine! Ich hatte gerade mein erstes juristisches Staatsexamen an der Universität München hinter mir, als der plötzliche Tod meines Vaters die Nachfolge unabdingbar machte. Zum Glück hatte ich den Klavierbau vorher durch eine Art Lehre im eigenen Betrieb erlernt; die verschiedenen Stationen wurden verteilt auf Schul- und Semesterferien in den 70er Jahren. Seit 1980 führe ich nun den Betrieb, musste aber gerade in den ersten Jahren noch sehr viel, gerade an Konstruktionsarbeiten, dazu lernen. Nicht zuletzt deshalb ist Teamarbeit für mich die Essenz des Vorankommens und die Qualifizierung der Mitarbeiter das „A und O" für die Qualität der Instrumente.

f *Reizt es Sie auch, Ihre Klaviere selbst zu spielen?*

Schmidt-Steingraeber: Fast alle Instrumente, die das Haus verlassen, habe ich auch gespielt – oder besser gesagt: geprüft. Privat spiele ich gerne, aber viel zu selten. Da gibt es eben leider immer das große Zeitproblem und auch das Problem der Selbstkritik: Das eigene Können reicht leider lange nicht an das hin, was wir fast täglich von Kunden zu hören bekommen!

f *Ihre Werkstätten stehen Besuchern offen, Studentenseminare sind nach Anmeldung möglich. Welchen Pianisten wünschen Sie sich als Interpreten auf einem Ihrer Flügel?*

Schmidt-Steingraeber: Die Künstler und Interpreten sind unsere Ideenspender, die uns immer wieder aufs Neue zu Spitzenleistungen treiben. Am liebsten sind uns natürlich jene Pianisten, die gerne auf ein Instrument reagieren (manche sehen es ja nur als Mittel zum Zweck, das immer möglichst gleich sein soll) – also Pianisten, die einen Flügel in allen seinen Extremen ausloten, mit allen Farben, von pppp zu ffff. Es ist ja schon erstaunlich, wie der gleiche Flügel unter verschiedenen Händen völlig verschieden klingen kann!

Lied-Pianisten und Kammermusiker sind für uns genauso wichtig wie Solopianisten. Das unterscheidet uns Bayreuther von anderen Herstellerkollegen. Deshalb sind klangliche Aspekte der Formbarkeit des Klavierklangs zum Ton der Instrumentalpartner oder der menschlichen Stimme wichtig oder z. B. auch Möglichkeiten des *secco*-Spiels, also Fragen um die Präzision der Dämpferarbeit; um unerwünschtes *sostenuto* zu vermeiden, haben wir eine Kammermusikdämpfung für große Konzertklaviere entwickelt.

Was nun die Studentenseminare anbelangt, so ist der Grundgedanke die Verbesserung der Kommunikation zwischen Klavierbauer und Klavierspieler. Denn nur, wer als Künstler technisches Know-how von der Mechanik und von der Intonation hat – und dies möglichst sogar selbst einmal praktizierte –, kann seine musikalischen und spieltechnischen Wünsche in Klavierbauersprache umsetzen.

Im Grunde dienen wir ja alle der Musik. Der Klavierbauer kann dem Künstler nur dann optimal dienen, wenn sich beide auch wirklich verstehen.

www.steingraeber.de

„Man nehme die besten natürlichen Materialien und verbinde diese nach den Regeln einer hervorragenden Konstruktion zu einem lebendigen Instrument": Klavierbau in der Manufaktur von Steingraeber.

In der Rubrik „Präsentiert" stellt das **MUSIKFORUM** kurz und bündig Initiativen aller Sparten im deutschen Musikleben vor:

■ Die **Musikzentrale Nürnberg** bietet „music networking" für junge Pop-, Rock- und Jazzmusiker. Angesichts schwieriger Rahmenbedingungen hilft sie z. B. bei der Suche nach Übungsräumen und beim Tonträgervertrieb.

Musikzentrale Nürnberg e.V.

Die Situation für junge Musiker und Bands im Pop-, Rock- und Jazzbereich hat sich in den vergangenen Jahren in vielen Punkten dramatisch verschlechtert. Es fehlt an genügend geeigneten (und bezahlbaren!) Übungsräumen und an Veranstaltern, die das Risiko übernehmen, neue, junge Bands bei sich auftreten zu lassen. In Zeiten von Kulturämtern mit schmelzenden Etats, von Plattenfirmen, die nur noch auf „sichere" internationale Acts setzen, und von Formatradios, die ausschließlich leicht verdauliche Massenware senden, haben es talentierte Newcomer schwer, sich Gehör zu verschaffen. Die „Musikzentrale Nürnberg e.V." versucht, diesen Tendenzen mit neuen Ideen und kreativen Konzepten als Zentrale für „music networking" entgegenzuwirken. Bereits seit den Anfängen des Vereins stellt die Musikzentrale günstige und professionell betreute Übungsräume in Zusammenarbeit mit dem Jugendamt zur Verfügung. Die enorme Vielfalt an Musikern reicht von HipHop bis zu Punk, aber auch Solo-Pianisten oder Studenten der Musikhochschule finden hier den dringend benötigten Raum, um ihr Trompeten- oder Schlagzeugspiel entscheidend voranzubringen.

Unter der Marke „Nürnberg attacks" hat die Musikzentrale vor zwei Jahren ein erfolgreiches Projekt begonnen: Neben Tournee-Paketen, Kooperationen mit größeren Festivals und engen Kooperationen mit Radiosendern bietet sie einen Promotion-CD-Sampler an, mit dem Bands die Möglichkeit haben, ihre Musik einem größeren Publikum vorzustellen. Außerdem wird ein eigens gegründeter CD-Vertrieb betrieben, mit dem die Kluft zwischen Eigenproduktion und Plattenindustrie verringert wird. Über die „Zentrale" können Bands kostengünstiger und vor allem in einem breiteren Radius ihre Tonträger ausliefern und die großen Medienmärkte sind bei einem zentralen Ansprechpartner auch leichter zu motivieren, etwas für die regionale Szene zu tun. Mit all diesen Maßnahmen leistet die Musikzentrale erfolgreiche Lobby-Arbeit für die regionale Musikszene. Eine erste „Nürnberg attacks"-Tournee 2004 präsentierte Bands wie Liquid Star Sucker, Ernie's Tale, Haddock, Mars Mushrooms, No Expectations und Wide Scope.

Ab Ende 2005 wird mit dem dann fertig umgebauten Jugendhaus „GOST" auch noch ein eigener Live-Club zur Verfügung stehen und zusätzliche neue Auftrittsmöglichkeiten bieten. Das bringt dann auch noch mehr Kapazitäten für Bandaustausch und bundesweite Kooperationen.

Dieter Weberpals/C. Hofmann

Kontakt: Musikzentrale e.V., Kernstraße 32, 90429 Nürnberg; Tel. 0911/26 66 22, Fax 0911/26 31 21.
E-mail: dweberpals@musikzentrale.de

www.musikzentrale.com

Stellen Sie Ihr Musikprojekt in dieser Rubrik vor! Mail an: musikforum@musikrat.de

orchester

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 8 „Sinfonie der Tausend"

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Chor des Bayerischen Rundfunks, Rundfunkchor Berlin, Südfunkchor Stuttgart, Tölzer Knabenchor; Ltg. Sir Colin Davies. RCA 82876 62834 2, 2 CDs.

Die Aufnahme ist neun Jahre alt und auf CD war sie auch schon zu haben. Es muss also gute Gründe dafür geben, dass BMG Classics diese Einspielung von Mahlers achter Sinfonie mit Sir Colin Davis, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und einem Großaufgebot an Chören und Solisten wieder veröffentlicht hat. Und gewiss lag es nicht daran, dass die Mutter aller Monumentalsinfonien zu selten auf dem Schallplattenmarkt vertreten wäre. Denn obgleich Mahlers Achte zu den wenigen Werken gehört, die angesichts der Anforderungen an die personelle Potenz auch im großstädtischen Konzertleben nicht oft zu hören sind, so ist der Aufwand für große Ensembles doch kein wirkliches Hindernis.

Ja, Mahler hat für „das Größte, was ich bis jetzt gemacht habe", alles aufgeboten, was zur Jahrhundertwende denkbar schien. Das Ziel: die Hoffnung auf Erlösung – im ersten Satz christlich, lateinisch formuliert, im zweiten faustisch, deutsch – in Töne zu fassen. Doch dieser Sinfonie ist mit Masse allein nicht beizukommen, wenngleich es fraglos Passagen gibt, wo alle Dämme brechen und einzig die Kraft der Stimmbänder und Bläserlippen zählt.

Damit haben die von Sir Colin Davis angeleiteten Elite-Ensembles erwartungsgemäß keine Schwierigkeiten. Ihre wahre Klasse aber spielen sie in den durchsichtig gewebten mahlerschen Nachtschattenfiguren aus und noch mehr im transparenten Zusammenspiel von Orchester, Chor und Solisten. Das wird deutlich schon nach 65 Takten, wenn der hymnische Jubelruf „Veni creator spiritus" (Komm, Schöpfer Geist) einem ruhigeren Ensemblesatz weicht: Es beginnt das „zweite Thema" dieses monströsen Sonatensatzes. Hier beweisen Sopran I (Alessandra Marc) und Tenor (Ben Heppner) hohe solistische Klasse, ohne dabei die Gemeinschaft mit dem ersten Chor zu vernachlässigen oder das schlank geführte Orchester zu übertönen.

Überhaupt hat Sir Colin Davis mit Alessandra Marc, Sharon Sweet, Elisabeth Norberg-Schulz, Ning Liang, Ben Heppner, Sergei Leiferkus, René Pape sowie den Rundfunkchören Stuttgart, Berlin, München (BR) und dem Tölzer Knabenchor ein einzigartiges Ensemble an der Hand, das dieser Aufnahme bleibenden Wert garantiert. Der ehemalige Chef der BR-Symphoniker dirigiert keinen spektakulären, aber einen klugen, zum Mischklang tendierenden Mahler mit viel Freude an fein abgestuften Farbtönen – zu Beginn des zweiten Satzes ist die Wagner-Nähe frappierend. Kleiner Schönheitsfehler: Der lateinische Text des ersten Satzes ist im Beiheft nur ins Englische übersetzt.

Johannes Killyen

crossover

Mike Svoboda

Do You Love Wagner?

Scott Roller (cello, vocals, melodica), Wolfgang Fernow (bass, vocals, melodica), Michael Kiedaisch (drums, vocals, accordion, e-guitar), Mike Svoboda (trombone, vocals, megaphone, harmonica).
Wergo 6802 2.

Der amerikanische Jazz-Pianist Uri Caine ließ bei seiner Wagner-Fantasie den Meister in Venedig zurück. Melancholisch brütend und schon den nahenden Tod vor Augen. Der amerikanische Posaunist Mike Svoboda hingegen stellt Richard Wagner jetzt mit seiner kunterbunten Würdigung *Do You Love Wagner?* nicht nur mit beiden Beinen ins 20. Jahrhundert, sondern mit herzerfrischendem Schalk auf den Kopf. Und das zudem mit Texten von Friedrich Nietzsche, Erik Satie und des Futurismus-Papstes Filippo Tommaso Marinetti. Mit quirligen Partnern bildet Svoboda ein gratwanderndes Quartett für alle Stile und Augenzwinkereien, kommt der Jazz-Rock genauso wenig zu kurz, wie die Improvisation, das Megafon, der Varieté-Ton und die *folklore imaginaire*. Und mittendrin natürlich alles, was der eingefleischte Wagnerianer nur vor dem heimischen Altar im Smoking auflegen würde: *Lohengrin*, die *Meistersinger, Tristan und Isolde, Tannhäuser*. Ein *Greatest Hits* der berühmtesten Opernmotive Wagners also, die Svoboda Achterbahn fahren lässt. Bereits in *2 up 1 down* wird aus Lohengrin ein swingender Recke, bei dem Scott Roller am Cello derart fleischig den Groove in die Saiten wuchtet, wie es vormals nur ein Hank Roberts schaffte. Und als ob das nicht alles fürs Erste schon an verwegenen Seitenhieben genügen würde, mischt sich ein schauerlich schöner Chor mit den Wagner-Therapien Nietzsches dazwischen. Spätestens dann werden die Wagnerianer die Hände über dem Kopf zusammenschlagen.

Dabei ist Svobodas Spiel weniger eine Respektlosigkeit, als vielmehr eine von allen Mythen bereinigte Liebeserklärung an den Komponisten. Beim berühmten *Tristan*-Motiv, das in einer Fassung für Melodicas erklingt, geht schließlich nichts von der feierlichen Nostalgie verloren. Und auch die *Tannhäuser*-Ouvertüre ist in der gepfiffenen Version eine Köstlichkeit und eine charmante Huldigung zugleich. Besonders, wenn daraus eine Polka wird und Svobodas Posaune dazu verwegen säuselt, um danach geradezu hymnisch rockend in die Zielgerade einzubiegen.

Wer diesen Wagner nicht liebt, gehört eben nach Bayreuth. Dorthin, wo auch Svoboda 1982 schon einmal eine Aufführung des *Parsifal* besuchte. „Heute kann ich mich an keinen einzigen Ton mehr erinnern", so Svoboda im Booklet. „Umso mehr erinnere ich mich an die beiden einstündigen Pausen, in denen schöne Frauen und edle Herren herumstanden und Bockwurst mit den Fingern aßen." Den scharfen Senf dazu reicht Svoboda 22 Jahre später mit *Do You Love Wagner?* nach.

Guido Fischer

Karl Amadeus Hartmann

Komponist im Widerstreit
Ulrich Dibelius (Hg.)
Bärenreiter, Kassel 2004, 346 Seiten, 29,95 Euro.

Die Zeichen stehen momentan nicht schlecht für die Musik Karl Amadeus Hartmanns. Tat sich nach seinem Tode 1963 in Sachen Hartmann für einige Jahrzehnte erst einmal gar nichts, ist seine Musik heute wieder – oder sogar erstmalig? – eine feste Größe. Zu verdanken ist dieser Umstand Dirigenten wie Ingo Metzmacher, die Hartmanns Werke regelmäßig aufführen, aber auch der Arbeit mehrerer, nicht nur deutschsprachiger Musikschriftsteller, die fast vollständig im vorliegenden, zum Hartmann-Jahr 2005 erschienenen Buch zu Worte kommen.

Es handelt sich um eine Werkbiografie: Die diversen Aspekte von Hartmanns Œuvre erfahren ihre Aufarbeitung in einzelnen Texten verschiedener Autoren. Ulrich Dibelius, der Herausgeber des Bands, erklärt diesen Ansatz mit einer gewollten Vielstimmigkeit, die dem temperamentvollen, spontanen Charakter des Komponisten entsprechen solle: „Und auch die unschematische Offenheit in der Anordnung der einzelnen Beiträge dient allein der Absicht, aus der Vielfarbigkeit des Gesonderten wie aus unterschiedlichen spektralen Einzelwerten im Zusammenwirken ein möglichst komplexes Bild entstehen zu lassen." Dieses Ziel wurde voll und ganz erreicht – und ohne dass „komplex" hier wie so oft mit „unverständlich" gleichgesetzt werden könnte.

Die Texte lassen sich in drei Kategorien aufteilen: erstens Beiträge, die konkret auf bestimmte Facetten von Hartmanns Werk Bezug nehmen, zweitens Abhandlungen über das Übergreifen von Musik und Biografie bzw. politisches Engagement, und drittens Berichte von Menschen, die dem Komponisten nahe standen. Von besonderem Interesse in der ersten Kategorie sind die Texte von Andreas Jaschinski und Andrew Mc Credie, die sich mit der äußerst verwickelten Geschichte von Hartmanns Orchesterwerken der dreißiger und vierziger Jahre und ihr späteres Zusammenschweißen zu den ersten sechs Sinfonien befassen, sowie Christoph Lucas Brehlers Aufsatz über das – auch heute noch viel zu wenig bekannte – Frühwerk des Komponisten. Hartmut Lück zeichnet ein sehr klares und lebendiges Bild vom politisch denkenden und handelnden Menschen Hartmann, und wie dessen Engagement sich in seiner Musik widerspiegelt. Ein bisher kaum bekanntes Thema behandelt Barbara Haas: das Verhältnis Hartmanns zu Carl Orff und Werner Egk. Und schließlich machen die Erinnerungen von Richard und Elisabeth Hartmann die Textsammlung besonders wertvoll, da sie einen – aber nie voyeuristischen – Blick auf den privaten Menschen Hartmann zulassen.

Die Maßstab setzende Hartmann-Biografie von Andrew McCredie wird durch dieses Buch nicht überflüssig gemacht, doch wer einen Einstieg zu dem Münchner Komponisten und Humanisten finden oder sich über die zahlreichen in den vergangenen Jahrzehnten der Hartmann-Forschung hinzugewonnenen Erkenntnisse informieren will, wird nicht enttäuscht werden.

Thomas Schulz

Liederatlas europäischer Sprachen

Gestaltung: Gerd Engel und Sonja Ohlenschläger; Die Klingende Brücke (Hg.)
Bände 1-3, Bonn 2001/2002/2003, je 210 Seiten, 23 Euro pro Band.

Erstmals nach einer bescheideneren Vorläuferausgabe (*Europäische Lieder in den Ursprachen*, 1956) wird durch den vorliegenden, bisher mehr als 300 Lieder umfassenden Liederatlas ein größerer Teil des von Josef Gregor, seinen Mitarbeitern und Gesinnungsfreunden zusammengetragenen gesamteuropäischen Liedfundus der Allgemeinheit zugänglich. Die Form, in der dies hier geschieht, hatte „Sepp" Gregor, Begründer der international aktiven Singvereinigung „Klingende Brücke", selbst vorgezeichnet und in manchen seiner hektografierten Liedblätter schon ansatzweise praktiziert: Sein Editionskonzept sah – wie aus der informativen, Band 1 und 2 vorangestellten Einführung hervorgeht – zu jedem publizierten Lied „Erläuterungen geografischer, sprachlicher, historischer, philosophischer und sonstiger Art" vor, dazu Illustrationen und Tonaufnahmen.

Dass dieses Idealkonzept Gregors in den vorgelegten Bänden – der dritte erschien just im Jahr seines 100. Geburtstags – schon weitgehend umgesetzt wurde, ist vor allem ein Verdienst seines langjährigen Mitarbeiters und Liederatlas-Autors Gert Engel, der von 1981 bis 2003 ebenso aktiv wie effektiv als Vorsitzender des Trägervereins Gesellschaft der Klingenden Brücke e.V. fungierte. Die erfreulich freigiebig jedem Lied zwei volle Seiten einräumende Publikation fügt entsprechend Gregors Editionskonzept allen Liedern – außer Originaltext und Übersetzung – einen von Mitherausgeberin Sonja Ohlenschläger verfassten erhellenden Kommentar zu Textaussage und Vokabular, zu Liedfunktion und -rezeption wie auch zum historischen oder volkskundlichen Kontext bei. Dass in einer solchen Kommentierung hier und da Zusammenhänge und Fragen offen bleiben mussten bzw. in dem einen oder anderen Fall noch Korrekturbedarf besteht, war den Autoren bewusst: Nicht von ungefähr ermuntert Engel dazu, „zur Berichtigung, Ergänzung und Erweiterung des Liederatlas beizutragen".

Attraktiv sind die drei bisher vorliegenden Bände auch durch ihre oft recht charakteristischen und treffenden Illustrationen zu fast jedem Lied, die manche zusätzliche Verständnishilfe bieten. Eine gute Idee war ferner ein doppeltes Inhaltsverzeichnis an jedem Bandanfang: Das erste schlüsselt die Lieder nach Sprachen und damit nach Ländern auf, das zweite erschließt sie in rein alphabetischer Folge. Dem dritten Band wurde außerdem ein Gesamtverzeichnis der Lieder als Beilage mitgegeben – sogar in vierfacher Aufgliederung: nicht nur nach Sprache und Alphabet, sondern auch nach Themen (auf dem Deckblatt Gattung benannt) und der Kategorie „Motive/Symbole". Beide wurden in zweifellos aufwändiger Vorarbeit erstellt, sind aber für die Nutzer zumal bei anlass-bezogener Liedauswahl von besonderem Gewinn. Angesichts dieser Vorzüge der gesamten Edition erscheint es besonders erfreulich, dass der Liederatlas – wie Gert Engel in seiner Einführung zu Band 3 kundtut – nicht nur weitergeführt werden soll, sondern inzwischen auch durch Vorsprech-Kassetten mit Musikbeispielen aus mehreren Ländern ergänzt wurde. Geplant ist darüber hinaus, Gregors Wunsch nach „Tonaufnahme" sogar noch weitergehend zu erfüllen: durch Tonbelege auf CD und vielleicht sogar durch Ton- und Bildmaterial auf DVD.

Fazit: Ein erfreuliches Publikationsprojekt – und eine wahre Fundgrube für alle, die Freude am Singen haben.

Wilhelm Schepping

Ich mag…

diesen Satz nicht, den Otto Schily gesagt hat: „Wer Musikschulen schließt, gefährdet die innere Sicherheit!" Das klingt fast so, als seien Musikschulen das Gegenstück zum offenen Vollzug und – in Arbeitsteilung zu Resozialisierungmaßnahmen – das größte Sozialisierungsnetzwerk. Ein Sammelbecken für Ausgestoßene und Erfolglose, denen man immer das Geld fürs Pausenbrot geklaut hat. Die nun in der Musikschule lernen, ein vollwertiges Mitglied unserer Gesellschaft zu werden – nach dem Motto: Zehn Jahre Flötengedudel kochen auch den härtesten Gewaltverbrecher weich.

Den Gedanken weiter gesponnen rangiert auf der untersten Stufe der Nahrungskette: der Chorsänger! Zwar müssen sich Instrumentalisten die dümmsten Witze darüber anhören, was sie gerade mit sich herumschleppen (je größer die Tasche, desto schlechter der Witz), doch immerhin punkten sie damit, etwas Besonderes zu können. Im Gegensatz zum ärmlichen Chorsänger: Der ist nach vorherrschender Meinung der „Dartspieler" der Musikerzunft – kann nichts und hängt ständig in Kneipen rum.

Warum nur singe ich im Chor?

Ich bin…

begierig, neue Erfahrungen zu machen. Ich treffe im Chor Leute, mit denen ich sonst nie zu tun hätte. Sie studieren andere Fächer, haben einen anderen Beruf, ein anderes Alter, andere Interessen. Eigentlich hätte man sich nichts zu sagen. Doch bereits beim Einsingen offenbaren sich einem gnadenlos die Schwächen und Fehler des anderen. Umgekehrt natürlich genauso. Hat man sich einmal derart entblößt, läuft vieles anders. Man muss sich nichts mehr beweisen (wie denn auch) – und so läuft das Kennenlernen ganz anders.

In *Der kleine Prinz* steht, dass große Leute komisch sind. Wenn sie jemanden kennen lernen, interessieren sie sich für Zahlen: Wie alt? Wieviele Kinder? Wieviel Monatsgehalt? Nach einem Einsingen im Chor zählt all das nicht mehr. Ich komme mit Menschen, nicht mit Zahlen und Fassaden in Kontakt. In unserem Chor ist vom Tellerwäscher bis zum Millionär, von der „Primi-Maus" bis zur Professorengattin alles vertreten. Nicht mal im Sportverein, bei den Kaninchenzüchtern, geschweige denn im Bundestag, findet man ein derart weites Spektrum der Gesellschaft.

Ich reise…

mit meinem Chor ins Ausland. Vergangenes Jahr nach Frankreich und Polen, dieses Jahr nach Israel, nächstes Jahr ins Vereinigte Königreich. Die meisten von uns wohnen in Gastfamilien, immer nehmen uns freundliche Menschen auf. Und während die Daheimgebliebenen über ihren Alltag grübeln, lasse ich mir vom Gesang meines Hintermanns Ohren und Gehirn freipusten. Und lerne nebenbei andere Kulturen kennen. Dies sehr viel intensiver: Schließlich macht es einen Unterschied, ob ich eine Kirche betrete, um sie zu besichtigen oder aber um dort zu singen und sie gleichzeitig zu erfahren. Genauso macht es einen Unterschied, ob ich mit Einheimischen als Tourist in Kontakt trete oder ob ich in ihren Augen jemand bin, der mit seinem Chor ohne Bezahlung für sie singt.

Vielleicht hat Otto Schily ja doch Recht mit seinem Satz…

Ich lese…

die nächste Ausgabe des MUSIKFORUM, obwohl – oder gerade weil – ich noch jung bin. Aus aktuellem Anlass wird sich die Redaktion dem Thema **„Musik im dritten Lebensalter"** widmen: Im Juli stellt die Bundesregierung ihren 5. Altenbericht vor. Es liegt nahe, der Frage nachzugehen, wie musische Aktivitäten und Erfahrungen im höheren Lebensalter aussehen. Das Heft stellt die Musikakademie für Senioren in Hamburg und das Projekt „New Generation" vor.

Dieses und vieles mehr…

Stefan Gesthüsen

Das nächste **MUSIKFORUM** erscheint am 15. Juli 2005

MUSIKforum
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Die Herausgeber

Deutsche Musikrat Projektgesellschaft mbH,
Weberstr. 59, 53113 Bonn (info@musikrat.de)

in Zusammenarbeit mit
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
(musikforum@schott-musik.de)
Koordination: Rolf W. Stoll

Verantwortlich i. S. d. Pressegesetzes:
Geschäftsführendes Präsidium des
Deutschen Musikrat e. V.

Die Redaktion

Leitung: Christian Höppner,
Oranienburger Str. 67/68, 10117 Berlin
(musikforum@musikrat.de)
Fon 030–30 88 10-10, Fax 030–30 88 10-11

Alenka Barber-Kersovan (fk8a003@unihamburg.de)
Prof. Dr. Hans Bäßler (baessler@vds-musik.de)
Michael Bölter (boelter@musikrat.de)
Werner Bohl (e-publishing@bohlwerbung.de)
Susanne Fließ (fliess@musikrat.de)
Prof. Dr. Birgit Jank (bjank@rz.uni-potsdam.de)
Dr. Ulrike Liedtke (ulrike-liedtke@t-online.de)
Torsten Mosgraber (mosgraber@musikrat.de)
Dr. Peter Ortmann (ortmann@musikrat.de)
Margot Wallscheid (wallscheid@musikrat.de)

Redaktionsassistenz: Kristin Bäßler

Die Produktion und Schlussredaktion

BWM: Bohl e-Publishing
(e-publishing@bohlwerbung.de)
ISDN-DFÜ 03322–237088

Die Anzeigen

Leitung: Dieter Schwarz
Service: Almuth Willing
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246852, Fax 06131–246844
(zeitschriften.anzeigen@schott-musik.de)

Der Vertrieb

Leserservice: Nicolas Toporski, Verena Runde
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246857, Fax 06131–246483
(zeitschriften.leserservice@schott-musik.de)

Die Erscheinungsweise

vierteljährlich: Oktober, Januar, April, Juli
Einzelheftpreis: € 7,40

Die in den namentlich gezeichneten Beiträgen vertretenen Meinungen decken sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung des Herausgebers und der Redaktionsleitung.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Unterlagen wird keine Haftung übernommen.

Nachdruck oder fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise, nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Herausgebers.

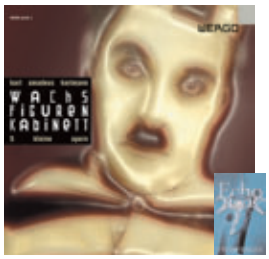
ISSN 0935–2562

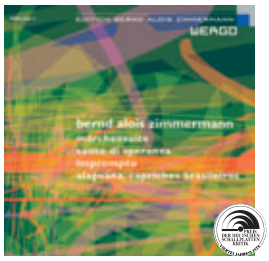
© 2005 Schott Musik International, Mainz
Printed in Germany

WERGO

WERGO – Music of Our Time

seit/since 1962





THEODOR W. ADORNO · GEORGE ANTHEIL · CAROLA BAUCKHOLT · CATHY BERBERIAN · LUCIANO BERIO · GÜNTER BIALAS · JÖRG BIRKENKÖTTER · HANS-JÜRGEN V. BOSE · PIERRE BOULEZ · EARLE BROWN · LUDGER BRÜMMER · JOHN CAGE · ELLIOTT CARTER · AARON COPLAND · MARTIN DASKE · MICHAEL DENHOFF · MORITZ EGGERT · WERNER EGK · DIETRICH EICHMANN · REINHARD FEBEL · MORTON FELDMAN · ERNST H. FLAMMER · BILL FONTANA · WOLFGANG FORTNER · JEAN FRANÇAIX · BURKHARD FRIEDRICH · HARALD GENZMER · LUTZ GLANDIEN · DETLEV GLANERT · VINKO GLOBOKAR · SOFIA GUBAIDULINA · G.I. GURDJIEFF · PETER M. HAMEL · KARL AMADEUS HARTMANN · THOMAS DE HARTMANN · MATTHIAS HAUER · KARIN HAUSSMANN · BARBARA HELLER · PIERRE HENRY · HANS WERNER HENZE · DETLEF HEUSINGER · WILFRIED HILLER · PAUL HINDEMITH · YORK HÖLLER · ADRIANA HÖLSZKY · HEINZ HOLLIGER · TOSHIO HOSOKAWA · KLAUS HUBER · KLAUS K. HÜBLER · CHARLES IVES · MAURICIO KAGEL · JOHANNES KALITZKE · ELENA KATSCHERNIN · WILHELM KILLMAYER · VOLKER DAVID KIRCHNER · ERNST AUGUST KLÖTZKE · BABETTE KOBLENZ · CHARLES KOECHLIN · JOACHIM KREBS · CLAUS KÜHNL · ULRICH LEYENDECKER · GYÖRGY LIGETI · ALVIN LUCIER · CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF · MESIAS MAIGUASHCA · JÖRG MAINKA · MICHAEL MCNABB · OLIVIER MESSIAEN · MEREDITH MONK · GERHARD MÜLLER-HORNBACH · DETLEV MÜLLER-SIEMENS · JAN MÜLLER-WIELAND · ISABEL MUNDRY · CONLON NANCARROW · LUIGI NONO · HELMUT OEHRING · CARL ORFF · HARRY PARTCH · KRZYSZTOF PENDERECKI · MATTHIAS PINTSCHER · ANTON PLATE · ROBERT HP PLATZ · BERNFRIED E.G. PRÖVE · ANDREAS F. RASEGHI · ALEXANDER RASKATOV · ARIBERT REIMANN · NIKOLAUS RICHTER DE VROE · MICHAEL RIESSLER · WOLFGANG RIHM · TERRY RILEY · JEAN-CLAUDE RISSET · NIKOLAJ ROSLAVEC · GERHARD RÜHM · PETER RUZICKA · ERIK SATIE · GIACINTO SCELSI · STEFFEN SCHLEIERMACHER · ANNETTE SCHLÜNZ · DIETER SCHNEBEL · ARNOLD SCHÖNBERG · ERWIN SCHULHOFF · WOLFGANG V. SCHWEINITZ · KURT SCHWITTERS · CHARLOTTE SEITHER · MATHIAS SPAHLINGER · GERHARD STÄBLER · VOLKER STAUB · CHRISTOPH STAUDE · GÜNTER STEINKE · KARLHEINZ STOCKHAUSEN · ULRICH STRANZ · IGOR STRAWINSKY · MORTON SUBOTNICK · HEINRICH SUTERMEISTER · JAKOB ULLMANN · PETERIS VASKS · CASPAR J. WALTER · ANDRÉ WERNER · JÖRG WIDMANN · HEINZ WINBECK · CHRISTIAN WOLFF · JAMES WOOD · XIAOGANG YE · ISANG YUN · GERD ZACHER · HELMUT ZAPF · FREDRIK ZELLER · BERND ALOIS ZIMMERMANN · WALTER ZIMMERMANN · …

Fordern Sie unsere Kataloge an. / Please ask for our catalogs.
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
E-Mail: service@wergo.de · Internet: www.wergo.de

Vertrieb für den deutschen Fachhandel ab 1. Juni 2004:
NOTE 1
Tel. 06221/720351 · Fax 06221/720381
E-Mail: info@note-1.de

Kinder optimal fördern

Musikalische Breitenbildung

Königsweg Musik

YAMAHA Music Education verfügt über alle notwendigen Programme und gut ausgebildete Lehrkräfte, um Kinder ab dem vierten Lebensmonat, Jugendliche und Erwachsene musikalisch vielseitig und umfassend zu fördern.

Nahtlos anschließende Unterrichtskonzepte und Methoden, die umsichtig auf die altersgerechte und kindgemäße Vermittlung in Kindergarten, Musikschule und allgemeinbildender Schule abgestimmt sind, ermöglichen es, die jeweils geöffneten „Entwicklungs-Zeitfenster" der Kinder optimal zu nutzen.

Wir sind seit Jahrzehnten spezialisiert auf das Lernen mit Spaß – individuell oder in der Gruppe.

Das Lehrmaterial von YAMAHA Music Education wird ergänzt durch ein umfassendes Seminarangebot, das die Umsetzung der methodischen und didaktischen Inhalte des Programms gewährleistet.

Informieren Sie sich unter **www.yamaha.de** oder fordern Sie das aktuelle Seminarverzeichnis an bei Doris Herzberg, Tel.: 04101 - 303 274

YAMAHA MUSIC EDUCATION

Robbie (für Kinder vom 4. bis zum 18. Lebensmonat)

Babys ab dem vierten Monat erkunden gemeinsam mit Eltern die faszinierende Welt der Musik. Grundlage des „Unterrichts" bildet das Prinzip des „Freien Entdeckens", das den Kindern die Möglichkeit bietet, das Angebotene auf einer von ihnen selbst gewählten Lernebene zu erleben.

Krabbelkinder mit Musik (für Kinder zwischen 1 1/2 und 4 Jahren),

unterstützt die rasche Entwicklung der Kinder in diesem Lebensabschnitt. Mit dem Singen von Liedern, Rhythmusübungen, Bewegungsspielen, Geschichten u.s.w. wird die Einbeziehung der Musik in die Erlebniswelt der Kinder selbstverständlich.

Wunderland Musik (für Kinder von 4 bis 6 Lebensjahren)

In diesem Alter beginnen die Kinder im Spiel die Erwachsenenwelt nachzuahmen. Das Programm nimmt diese Neigung zum spielerischen Lernen auf und macht die Musik zum selbstverständlichen Teil der Erlebniswelt der Kinder.

50 Jahre YAMAHA MUSIKSCHULE