63280

juli–september 2006__3

4. jahrgang

MUSIKforum

Musik leben und erleben in Deutschland.

Kirchenmusik

ZWISCHEN GLAUBE UND EVENT

DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

€ 7,40

4 196328 007404

Schumann tickt anders:

Auf der Suche nach dem „echten" Komponisten der Romantik

Das Andere erkennen:

Zwölf Thesen zum interkulturellen Dialog im 2. Berliner Appell

SCHOTT
www.schott-music.com

Probedruck

Geschredderte MUSIK

Christian Höppner
Chefredakteur

„JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN" – ein Mosaikstein aus dem reichen Schaffen von Johann Sebastian Bach. Beispiel für die Kantate als Teil der Verkündigung, als zentraler Bestandteil der Predigt.

Das Spannungsfeld zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Aufgabe und Aufnahme ist nicht kleiner geworden. Die Kirchenmusik hat in Teilen ihrer vielfältigen Ausprägungen den Weg in die Konzertsäle gefunden, beziehungsweise den Kirchenraum als Konzertort etabliert. Losgelöst von Wort und Liturgie und „befreit" von der bewussten Rezeption der rhetorischen Figuren sind zum Beispiel die alljährlichen Aufführungen des Weihnachtsoratoriums vielerorts zum Event degeneriert. Besser, als dass die Noten dieses kulturellen Erbes in den Kammern verstauben, ist das allemal. Aber reicht diese Entwicklung aus, der Wirkungsbreite und Tiefe bachscher Musik, die an Aktualität nichts eingebüßt hat, gerecht zu werden?

Die Kirchenmusik als Grundnahrungsmittel des kirchlichen und Bestandteil des kulturellen Lebens wird im Gemeindealltag zu oft durch überproportionale Kürzungen und einen mancherorts nicht enden wollenden Konkurrenzkampf zwischen Wort und Musik bis zur Unkenntlichkeit geschreddert. Diese Entwicklung führt in die Krise – nicht der Kirchenmusik, sondern der sie tragenden Institution: der Kirche.

Es ist keine Krise des Glaubens, sondern die Krise einer Institution, die sich inzwischen weit von ihrem Ursprungsort entfernt hat: dem Ort gesellschaftlicher Mitte. Die Visualisierung dieser Mitte, die gerade im ländlichen Raum noch gut erfahrbar ist, wird zu oft durch leere Kirchenbänke konterkariert. Kirche als Mittelpunkt einer lebendigen Gemeinde und damit gesellschaftlichen Lebens wird nur dann eine stärkere gesellschaftliche Verankerung erfahren können, wenn sie im Bewusstsein ihrer Potenziale – und damit auch an zentraler Stelle der Kirchenmusik – mehr in eben diese Potenziale investiert. Dazu gehört ein viel stärkeres Engagement im Bereich der musikalischen Bildung – in Zusammenarbeit mit Schule und außerschulischen Bildungseinrichtungen.

Kirchenmusik ist mehr als Musik in der Kirche und mehr als das Verhältnis von Kirche und Musik. Ein kleines Fenster auf dieses „Mehr" öffnet die vorliegende Ausgabe des MUSIKFORUMS. Dabei gilt der Dank unseren Autoren und in ganz besonderer Weise unserem Redaktionsmitglied Hans Bäßler, verbunden mit einem herzlichen Glückwunsch zu seinem 60. Geburtstag.

Ihr

Christian Höppner

INHALT

IM FOKUS: KIRCHENMUSIK

„Singende" Kirche 10
Hans Bäßler über Traditionen, Auftrag und Perspektiven sakraler Musik

Kirchenmusik: Hat sie eine Zukunft? 14
Zahlen und Fakten: Musik in der evangelischen und katholischen Kirche

Das künstlerische Gewissen der Gemeinde? 19
Zwischen Spiritualität und Kreativität: Kirchenmusiker in der Ausbildung

„Mehr als Musik im Gottesdienst": Umfrage unter Kantoren 21

Eine Orgel ist immer eine Baustelle
Friedhelm Mennekes über Kantor Peter Bares und Kirchenraum als Musikraum 24

akzente

„Schumann tickt anders"
Muss das Bild, das die Musikwelt vom „Komponisten der Romantik" hat, korrigiert werden? Ein Gespräch mit Dirigent Jörg-Peter Weigle zum 150. Todestag von Robert Schumann 40

Markenzeichen für Alte Musik
Der belgische Dirigent René Jacobs, „Star der Barock-Szene", fasziniert mit seinen fantasievollen Interpretationen Fachwelt und Musikliebhaber 43

bildung.forschung

„Gekommen als Einzelkämpfer – gegangen mit Wir-Gefühl"
Fachtagung in Wildbad Kreuth initiiert Kooperation in der Musikvermittlung 46

Nicht nur ein Elfenbeinturm der Musikpädagogik
Haus Marteau: Über eine Stätte der internationalen Musikbegegnung 48

Aschaffenburger Erklärung des VdM zur Föderalismusreform 50

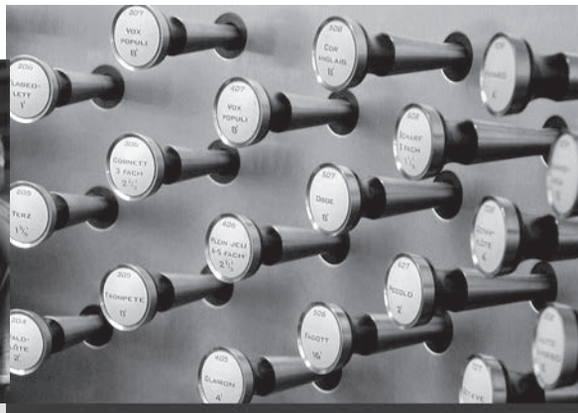
Kolloquium: Musikpädagogische Forschung im europäischen Austausch 51

porträt

Auf der Suche nach Neuland
Geiger und Dirigent Reinhard Goebel verabschiedet sich von der Szene der Alten Musik. Im Gespräch bilanziert er sein bisheriges Schaffen und die Arbeit mit „Musica Antiqua Köln" – und schaut voraus 54

Wege ebnen, Grenzen einreißen, Mut machen
Hans Bäßler über das Lebenswerk des Musikpolitikers, Hochschullehrers und ehemaligen Präsidenten des Deutschen Musikrats, Richard Jakoby 58

fokus



Der Kantor und seine „Porsche"-Orgel 28

Klangerlebnis Ladegast-Orgel – Kirchenmusiker Jürgen Wolf im Gespräch

Marktphänomen und klingender Zeitgeist 32

Christliche Popmusik ist „im Kommen". Von Thomas Feist

Wo seid ihr Klugen des Volks? Kirchenmusik sollte eine Vision bewahren 27

Musik im Islam: Zwischen Verbot und Vielfalt. Von Dorit Klebe 34

Geschützte Lieder unterm Kirchendach

Birgit Jank über Kirche und Musik in der DDR und Liedermacher Ingo Barz 37

Musikschulen holen Kirche wieder ins Dorf: ein Thüringer VdM-Projekt 39

Zum Titel:

Klangfarben einer Orgel

Die „Stimmen" einer Kirchenorgel werden über herausgezogene Register betätigt (Bild: die Registerzüge der Ladegast-Orgel in der Leipziger Nikolaikirche). Ein Register ist bei einer Orgel eine über den gesamten Tonumfang reichende Reihe von Pfeifen gleicher Klangfarbe, die als Einheit ein- oder ausgeschaltet werden kann. Bei den meisten Registern klingt pro Taste genau eine Pfeife, bei den so genannten gemischten Stimmen mehrere.

Foto: Hans Bäßler

neuetöne

Impulsives am Stadtrand

Die Zepernicker „Randspiele" als Bühne der Neuen Musik 52

Impulse für die Musikszene

Meisterkurs „PopCamp" fördert wieder fünf junge Bands 53

präsentiert

Projekte im deutschen Musikleben: das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe 63

rubriken

Editorial 3

Nachrichten 6

Rezensionen: CDs und Bücher 64

Finale / Impressum 66

dokumentation

Berliner Appell: Zwölf Thesen zum interkulturellen Dialog

Welche Chancen ergeben sich aus dem Reichtum an kultureller Vielfalt in unserem Land? Handlungsempfehlungen wurden jetzt in einem von rund 200 Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft, Medien, Kultur und Sport unterzeichneten Appell zusammengefasst 59

Erste Begegnung mit dem Reich der Mitte

Deutscher Musikrat knüpft Kontakt nach China (Bild oben) und trifft Vereinbarung für gemeinsames Jugendorchester. Im Gespräch: Präsident Martin Maria Krüger 61

Ästhetische Bildung höher bewerten!

Der Deutsche Bühnenverein setzt sich für einen höheren Stellenwert der ästhetischen Bildung, wie sie etwa Theater und Orchester leisteten, in unserer Gesellschaft ein.

Die Vermittlung von Sachverstand und Expertenwissen sowie die Bewertung von Bildung unter dem Kriterium technisch-industrieller Nutzbarkeit reichten nach Auffassung des Verbands nicht aus. Präsident Klaus Zehelein: „Ohne Kunst fehlt der Bildung der geistige Atem, den sie zur Bewältigung unserer Zukunftsaufgaben braucht." Mit Blick auf Initiativen und Projekte wie „Kinder zum Olymp" oder „Rhythm is it!" betrachtet der Bühnenverein die Förderung der ästhetischen Bildung in allen Schulformen und in Zusammenarbeit mit Theatern und Orchestern als zentrale Aufgabe der kommenden Jahre.

Konsolidierungsplan für Semperoper

Auf Vorschlag der Sächsischen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst, Barbara Ludwig, hat das Kabinett der Sächsischen Staatsregierung ein Konsolidierungskonzept zur langfristigen finanziellen Sicherung der Sächsischen Staatsoper Dresden beschlossen.

Das Konzept sieht vor, die Semperoper ab 2010 wieder in die Lage zu versetzen, ohne zusätzliche staatliche Zuschüsse auszukommen. Neben der bereits öffentlich angekündigten Karten-Preiserhöhung ab August 2006 sieht das gemeinsam mit der Leitung der Semperoper erarbeitete Konzept verkaufsfördernde Maßnahmen sowie zusätzliche Anstrengungen bei der Einwerbung von Spenden und im Sponsoring vor.

Initiative „Das ganze Werk" gegründet

Engagierte Radio-Hörer wollen eine Qualifizierung des Kulturprogramms von Radio Berlin-Brandenburg (rbb) in Gang setzen.

Nach dem Vorbild eines norddeutschen Projekts wurde im Juni an der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler die Initiative „Das ganze Werk" gegründet. Die entsprechende Resolution fordert vom Sender ein „abwechslungsreiches, an Qualität und am Kulturauftrag orientiertes Programm".

Foto: Jan Karow

Chorwettbewerb: Kiel erlebte eine breitere Spitze

Beim 7. Deutschen Chorwettbewerb im Mai in Kiel präsentierte sich die Spitze der deutschen Amateur-Gesangsszene. Hörbares Ergebnis: Die Qualität von Chören und Chormusik konnte mit dem Wettbewerb einmal mehr gesteigert werden.

Insgesamt 101 Chöre aus 16 Bundesländern stellten sich den international besetzten Fachjurys. Ausgezeichnet mit dem 1. Preis in ihren jeweiligen Kategorien wurden das Ensemble vocal (Hamburg), der Kammerchor CONSONO (Köln), Carmina Mundi (Aachen), die Stuttgarter Kantorei, „ex-semble" (Münchweiler), die Max-Reger-Vereinigung München, der Rundfunk-Jugendchor Wernigerode, der Mädchenchor Hannover (im Bild oben), der GrooveChor (Hamburg) und Voices InTime aus München.

Sonderpreise für „Zeitgenössische Chormusik" erhielten der Neue Kammerchor Potsdam und der Kammerchor Ars Antiqua (Aschaffenburg). Für die Interpretation eines Volkslieds gingen Auszeichnungen an den Neuen Kammerchor Potsdam, den Männerchor Plaidt, den Kinder- und Jugendchor Juventis Vocalis, Carmina Mundi (Aachen), den Münchner Frauenchor, den Jugendchor des Musikgymnasiums Schwerin, den Mädchen-Chor Wernigerode und an die Wuppertaler Kurrende. Das „vocalis gesangsensemble" wurde für „Bestes Entertainment" geehrt.

Der Chorwettbewerb, erstmals 1982 ausgetragen, wird alle vier Jahre in einer anderen deutschen Stadt durchgeführt.

personalia

Foto: Boettcher

Dieter Gorny (Bild), Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats und Vice Executive President von MTV Networks Europe, wurde bei der Hauptversammlung der GermanSounds AG zum stellvertretenden Vorsitzenden des Aufsichtsrats gewählt. **Roswitha Kürbis** wurde zum neuen geschäftsführenden Vorstand bestellt. GermanSounds bewirbt den Musikstandort Deutschland im Ausland und erschließt für Kreative und Unternehmen der Musikwirtschaft ausländische Märkte. +++ Bei der Mitgliederversammlung der Deutschen Mozart-Gesellschaft wurde der Generalsekretär des Bayerischen Musikrats, **Jörg Riedlbauer**, einstimmig zum Präsidenten der seit über 50 Jahren bestehenden Dachorganisation der Mozart-Gesellschaften und -Gemeinden in Deutschland gewählt. Der 45-Jährige tritt die Nachfolge von **Dirk Hewig** an. +++ Am 1. Juni hat **Stephan Frucht** (33) die Geschäftsführung des 1951 gegründeten Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im BDI übernommen. Der gemeinnützige Verein fördert talentierte Nachwuchskünstler in den Bereichen Musik, Literatur, Bildende Kunst und Architektur. +++ Der Generalintendant des Musiktheaters im Revier, **Peter Theiler**, wird nach der Spielzeit 2007/08 Gelsenkirchen verlassen und zum Staatstheater Nürnberg wechseln.

„Grenzenloses" Festival

Vom 14. bis 29. Juli findet in Stuttgart das ISCM World New Music Festival unter dem Motto „grenzenlos" statt. Es ist das offizielle Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und eines der größten musikalischen Ereignisse weltweit. Die Veranstalterin „Musik der Jahrhunderte" richtet in Kooperation mit zahlreichen regionalen und überregionalen Kulturträgern über 70 Veranstaltungen aus und führt Werke aus über 50 Ländern auf. Das komplette Programm unter:

www.wnmf2006.de

Neues Schumann-Internetportal geht online

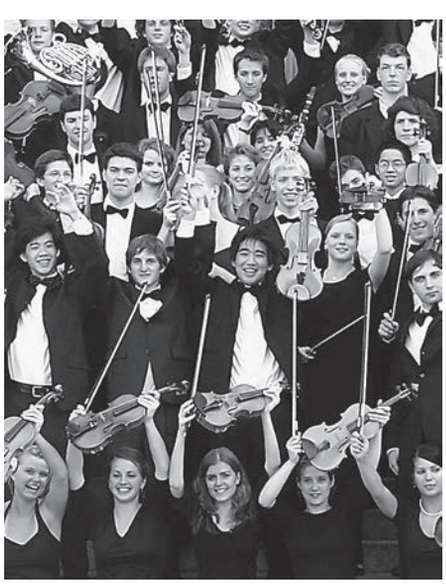
Zu einem Schumann-Netzwerk haben sich die Städte Bonn, Düsseldorf, Leipzig und Zwickau auf Anregung des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, Bernd Neumann, zusammengeschlossen. Ziel ist es, bis zum 200. Geburtsjahr Robert Schumanns im Jahr 2010 die Außenwirkung der einzelnen Gedenkorte zu verbessern. Erstes Projekt: ein Internet-Portal, das die Institutionen des Netzwerks und ihre Aktivitäten vorstellt und Wissenswertes über Robert Schumann, über Veröffentlichungen und Veranstaltungen vermittelt. Das Angebot richtet sich an Wissenschaftler und Musikliebhaber gleichermaßen. www.schumann-portal.de

Mehr Service: miz überarbeitet Kursinformationssystem

Die gestiegene Nachfrage nach Informationen über musikalische Weiterbildung und Veranstaltungen veranlasste das Deutsche Musikinformationszentrum (MIZ), eine Einrichtung der gemeinnützigen Projektgesellschaft des Deutschen Musikrats, sein zentrales Informationssystem grundlegend zu überarbeiten.

Zu den zahlreichen Neuerungen der Datenbank, die Fortbildungsangebote von Bundes- und Landesakademien für musisch-kulturelle Bildung ebenso wie Meisterkurse von Musikhochschulen und Workshops von Verbänden und Vereinen zusammenführt, gehören vor allem verbesserte benutzerfreundliche Recherchemöglichkeiten. Unterschiedliche Suchfunktionen erlauben es jetzt, die Kursangebote gezielt nach inhaltlich-systematischen Kriterien, Stichworten, regionalen Gesichtspunkten oder Terminen zu filtern. www.miz.org/kurse-kongresse.html

BJO: Spitzennachwuchs tourt in Venezuela



© BJO

Das deutsche Bundesjugendorchester (BJO) konzertiert in diesem Sommer in Venezuela. Es setzt damit eine Kooperation mit der Jungen Philharmonie Venezuela fort. Auf Einladung von José Antonio Abreu, dem Gründungsvater der Jungen Philharmonie und Träger des Alternativen Nobelpreises, geben die 14- bis 20-jährigen deutschen Nachwuchsmusiker sieben Konzerte in dem südamerikanischen Land. Die Leitung der Tournee hat der lettische Dirigent Andris Nelsons. Den Abschluss der Gastspielreise bildet ein Konzert in Deutschland mit dem Tour-Programm. Termin: 7. August im Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin im Rahmen der Konzerte von young.euro.classic.

„Jugend musiziert": Rekordteilnahme und hohes Niveau

Mehr als 2000 junge Musiker nahmen vom 31. Mai bis 7. Juni am 43. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" in Freiburg teil.

In 21 Instrumental- und Vokal-Kategorien, in fünf Altersgruppen und insgesamt rund 1500 einzelnen Wertungsvorspielen präsentierte sich der jugendliche Musiknachwuchs vor 29 hochkarätig besetzten Jurygremien. „Die hohe Zahl der Teilnehmer führte keineswegs zu einer Verflachung des Niveaus", freute sich Reinhart von Gutzeit, Vorsitzender des Wettbewerbs. „Wir haben wieder viele begeisternde Leistungen erlebt, bei den Solisten ebenso wie bei den Kammermusikensembles."

Bei den Bundespreisen geht es nicht nur darum, den jeweils Besten, sondern alle, die eine hervorragende Leistung in ihren Kategorien erbracht haben, auszuzeichnen: 348-mal wurde ein erster Preis, 387-mal ein zweiter und 413-mal ein dritter Preis überreicht. Zudem wurden zahlreiche Sonderpreise vergeben, u. a. von der Deutschen Stiftung Musikleben, von der Stadt Freiburg sowie der Sparkassen-Finanzgruppe, dem Hauptsponsor von „Jugend musiziert".

Seit 1963 wird der Wettbewerb unter Schirmherrschaft des Bundespräsidenten an wechselnden Orten ausgetragen. Träger ist der Deutsche Musikrat, ständiger Förderer das Bundesjugendministerium.

Im Bild oben: Svenja und Tim Beuren aus Wadgassen im Saarland gewannen den 1. Preis in der Kategorie „Zupfinstrumente" und nahmen am 2. Preisträgerkonzert teil. Foto: Malter

ECHOs Klassik verliehen

Mit zwei ECHOs Klassik in den Kategorien „Dirigent des Jahres" und „Musik-DVD des Jahres" wird Daniel Barenboim im Oktober für sein Projekt „Live in Ramallah/West-Eastern Divan Orchestra" und seine Arbeit mit dem West-Eastern Divan Orchestra und Filmregisseur Paul Smaczny ausgezeichnet. Renée Fleming erhält den Preis in der Kategorie „Opernsängerin des Jahres" als Daphne im Werk von Richard Strauss und Cecilia Bartoli als „Sängerin des Jahres" für das Werk „Opera Proibita". Daniel Hope (Geige) und Gabriela Montero (Klavier) sind die „Instrumentalisten des Jahres". Weitere Preisträger sind Bryn Terfel (Sänger des Jahres), Joachim Held (Solistische Einspielung) und Baiba Skride (Konzerteinspielung/Geige). Als einer der renommiertesten Musikpreise der Welt würdigt der ECHO Klassik besonders herausragende Aufnahmen.

Sänger des Jahres: Bryn Terfel und Cecilia Bartoli erhalten den ECHO Klassik 2006.

© www.geneve.ch / www.sheltercymru.org

Foto: Maik Schuck

Hermann Abendroth-Preis für Hendrik Vestmann

Der im Mai aus Anlass des 50. Todestags des Musikers und Pädagogen vergebene Hermann Abendroth-Preis ging in Weimar an den im estländischen Tartu tätigen Generalmusikdirektor **Hendrik Vestmann** (Bild oben). Der Dirigentenwettbewerb wurde gemeinsam von der Hochschule für Musik Franz Liszt, der Staatskapelle und dem Dirigentenforum des Deutschen Musikrats veranstaltet.

Der von Gunther Kahlert geleiteten Jury gehörten George Alexander Albrecht, Nicolas Pasquet, die drei Abendroth-Schüler Heinz Fricke, Wolf-Dieter Hauschild und Roland Wambeck sowie als Vertreter des Orchesters Konzertmeisterin Ursula Dehler und Marco Thinius an. Die Bewerber waren vom Dirigentenforum nominiert worden: Daniel Carlberg, derzeit 2. Kapellmeister in Karlsruhe, Evan Christ, 1. Kapellmeister in Wuppertal, Cornelius Meister, GMD in Heidelberg, und der Este Hendrik Vestmann, demnächst 1. Kapellmeister in Münster. Als Preisträger erhielt Vestmann den in Höhe von 5 000 Euro von Kuratorium und Leitung der Hochschule gestifteten Preis aus der Hand des Kuratoriumsvorsitzenden Andreas von Imhoff. Anschließend dirigierte Vestmann, Schüler von Wolf-Dieter Hauschild, im Festkonzert Beethovens *Egmont*-Ouvertüre und Brahms zweite Sinfonie.

Wettbewerb und Festkonzert waren Teile eines umfassenden Gedenkens an Hermann Abendroth, dessen Wirken und Nachruhm über die Zeitgeschichte mindestens so viel Auskunft gibt wie über seinen künstlerischen Rang. Der Musiker war lange Zeit auf gleicher Augenhöhe mit dem befreundeten Furtwängler, anfangs in der Wertschätzung der Orchester gar vor ihm. Nach fast 20-jähriger Tätigkeit wurde er als linksliberal und judenfreundlich von den Nazis aus Köln verjagt, nach dem Krieg als vermeintlicher Nationalsozialist aus Leipzig, wenig später als „Staatskünstler der DDR" fast vollständig aus dem westlichen Musikleben verbannt.

Das gab in Weimar Anlass und viel Stoff für eine von Irina Lucke-Kaminiarz organisierte Ausstellung, eine Gedenkansprache von Peter Gülke während des Konzerts und für ein mit allen Aspekten von Abendroths Wirken befasstes Symposion unter Leitung von Detlef Altenburg.

ausgezeichnet

Hans Bäßler, Vizepräsident des Deutschen Musikrats und Bundesvorsitzender des Verbands deutscher Schulmusiker, erhält im September den erstmals gestifteten Pro Musica Viva-Preis der gleichnamigen Stiftung. Damit wird sein herausragendes und jahrzehntelanges Engagement für die Verbesserung von Ausbildungs- und Rahmenbedingungen auf dem Gebiet der Schulmusik sowie die Förderung des aktiven Musizierens ausgezeichnet. +++ Der vom Deutschen Musikverleger-Verband vergebene Preis für das Beste Konzertprogramm der Saison 2005/06 ging an das **Münchener Kammerorchester** unter **Christoph Poppen**. +++ Das **Bundesjugendorchester** (BJO) erhält einen Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung. Mit dem Preis finanziert die Stiftung eine Auftragskomposition von **Tobias PM Schneid** für das BJO. +++ **Simon Gaudenz**, seit zwei Jahren Stipendiat des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats, ist Gewinner des ersten Rozhdestvensky-Wettbewerbs für Dirigieren. Der Wettbewerb, an dem junge Dirigenten aus aller Welt teilnahmen, wurde erstmals in Sofia veranstaltet. +++ Der diesjährige ZONTA Musikpreis ging anlässlich des Abschlussdirigierens des Dirigentenforums im Juni in Frankfurt/Oder an **Anna-Sophie Brüning** (Bild). Sie ist seit 2004 künstlerische Leiterin des Palestinian Youth Orchestra, eines neu gegründeten nationalen Orchesters junger palästinensischer Musiker aus der ganzen Welt.

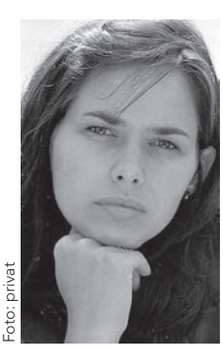


Foto: privat

GEMA und Musikrat gegen Novelle des Urheberrechts

Die in der GEMA zusammengeschlossenen Komponisten, Textautoren und Musikverleger wehren sich mit Nachdruck gegen den Regierungsentwurf des „Zweiten Gesetzes zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft" (Korb 2).

Die in dem Entwurf vorgesehenen Regelungen, insbesondere im Bereich der Vergütungen für die private Vervielfältigung, würden zu einer massiven Einkommenseinbuße für Musikautoren in Deutschland führen, heißt es seitens der GEMA. Der Deutsche Musikrat (DMR), weltweit größter Musikdachverband, unterstützt die Komponisten und Textautoren im Kampf gegen die Gesetzesnovelle und fordert alle politisch Verantwortlichen dazu auf, die urheberfeindlichen Regelungen des Entwurfs zu verhindern. „Die acht Millionen Mitglieder des Deutschen Musikrats wissen, dass die musikkulturelle Vielfalt in Deutschland davon abhängig ist, dass die Nutzung von musikalischer Kreativität gerecht vergütet wird und die Musikautoren einen angemessenen Lohn erhalten", erklärte DMR-Generalsekretär Christian Höppner. In einer globalisierten Gesellschaft entscheide die Kreativität der Menschen über die wirtschaftliche und kulturelle Prosperität eines Staats. Es sei ein falsches Signal, wenn die Einkommenssituation gerade derjenigen gefährdet werde, die mit ihrer Kreativität die Grundlage für unsere Musikkultur und Musikwirtschaft bildeten.

UNESCO-Konvention rasch ratifizieren!

Kulturstaatsminister Bernd Neumann und der Deutsche Musikrat haben sich bei einem Meinungsaustausch im Bundeskanzleramt für die rasche Ratifizierung der UNESCO-Konvention „Kulturelle Vielfalt" ausgesprochen.

Diese Vielfalt sei „eine wesentliche Grundlage für ein lebendiges Kulturleben und damit auch für Offenheit und Verständigung", so Neumann. Die UNESCO-Konvention werde sich zu einem bedeutenden Instrument beim Erhalt und Ausbau der kulturellen Vielfalt entwickeln. „Mit dem Musikrat bin ich mir einig, dass die Konvention auch eine gute Chance für die Profilierung des professionellen Musiklebens und des Laienmusizierens beinhaltet", sagte Neumann. Er freue sich, dass der Musikrat durch seine Mitarbeit in der deutschen UNESCO-Kommission dieses Vorhaben maßgeblich fördere.

Es geht um juristische Rahmenbedingungen und mehr:

Politiker beraten über Ehrenamt in der Kultur

Zunehmend rücken die ehrenamtlich geführten Bereiche der deutschen Kulturszene in den Blickpunkt des politischen Interesses. Das hat nicht zuletzt mit der aktiven Interessenvertretung der entsprechenden Verbände zu tun.

Hatte der Bundestag vor der Neuwahl noch eine Große Anfrage der CDU/CSU-Fraktion zu diesem Thema zu beraten, so hat sich zu Beginn der neuen Legislaturperiode nun die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland" der offenen Fragen auf diesem Gebiet angenommen.

Von Bedeutung ist das Thema der Rahmenbedingungen für das Ehrenamt in der Kultur nicht nur für die Mitgliedsvereine der Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände und die übrigen Verbände aus diesem Bereich. Auch die Organisationen der Spitzenkultur müssen ein vitales Interesse an einer Lösung der Problemfelder haben. Schließlich stellen die Musikschulen, die Vereins- und Hobbyorchester ganz wesentlich die Basis dar, aus der Nachwuchs auch für Institutionen des obersten Segments rekrutiert wird.

Grundsätzlich stehen zwei wesentliche Themenfelder zur Debatte: Der Aspekt der zurückgehenden finanziellen Förderung spielt eine große Rolle. Daneben hat die Schaffung geeigneter rechtlicher und steuerlicher Rahmenbedingungen eine zumindest gleichgewichtige Bedeutung.

Dass in Zeiten der Unterdeckung öffentlicher Haushalte mit der Forderung nach mehr Geld kaum ein Blumentopf zu gewinnen ist, versteht sich von selbst. Andererseits muss die Frage nach einer vorsichtigen Umverteilung gestattet sein. Bereits ein Prozent der jährlich vom Bund für Einrichtungen der Spitzenkultur ausgeschütteten Steuergelder würden die ehrenamtliche oder nicht-professionelle Szene massiv voranbringen. Kritiker dieser Forderung mögen die grundsätzliche Zuständigkeit der Länder für diesen Bereich anführen.

Dennoch: Themen von bundesweiter Bedeutung müssen auch auf Bundesebene einen Platz haben. Die Frage, wie die vielen motivierten Jugendlichen auch künftig an das Musizieren herangeführt und dort gehalten werden können, muss genauso offensiv gestellt werden wie Modelle für das Überleben von Vereinsorchestern und die Stärkung der Ganztagsschule bundesweit zu diskutieren sind. Dies bedarf ganz offensichtlich der (nicht nur) finanziellen Unterstützung des Bundes. Im Gegenzug einige seit Jahrzehnten geförderte Institutionen auf ihre Innovationskraft hin zu überprüfen, scheint eine logische Konsequenz.

Eine noch viel größere Rolle spielt der Bund jedoch beim Setzen entsprechender juristischer Rahmenbedingungen. Einen für ehrenamtlich Engagierte leicht zu verstehenden Rechtsrahmen zu schaffen, gehört dabei zu den vordringlichsten Aufgaben. Wer als ehrenamtlicher Vereinsvorsitzender Konzertreisen und Auftritte organisiert, sich mit der Finanzierung von Probephasen und Instrumentenkäufen beschäftigt, der ist schnell gefangen in einem undurchschaubaren Dickicht an Vorschriften: Körperschafts- und Umsatzsteuerfragen, GEMA und Urheberrecht, Sozialabgaben und Künstlersozialkasse, Satzung und Gemeinnützigkeit – nicht zu vergessen Haftungs- und Versicherungsfragen aller Art. Einen kleinen gemeinnützigen Verein korrekt zu führen, kann komplizierter sein, als ein Unternehmen zu leiten.

Insofern ist es schlüssig und konsequent, wenn die Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände für ein Konzept eintritt, bei dem gemeinnützige Vereine abhängig von ihrer Größe unterschiedliche formelle Anforderungen erfüllen müssen. Eine scharfe Kontrolle der Steuerbelastung des ADAC ist ja durchaus sinnvoll. Aber nicht jede Rechtsvorschrift, die für den ADAC angemessen ist, ist auch für den Orchesterverein vor Ort notwendig.

Im Rahmen der Anhörung der Enquete-Kommission haben die Verbände der Laienkultur deutlich gemacht, dass Abhilfe auf diesem Gebiet dringend notwendig ist. Wo sich Ehrenamtliche aus eigener Kasse dagegen versichern, nicht aus versehentlichen Fehlern in Haftung genommen zu werden, und wo sie somit für ihr ehrenamtliches Engagement sogar einen finanziellen Beitrag leisten müssen, sind wir in einer absurden Situation angekommen. Dagegen müssen unsere Entscheidungsträger etwas tun. Und zwar schnell.

Stefan Liebing

www.bdmv-online.de

Hans Bäßler über Stationen eines Kirchenmusikers, über Traditionen, Auftrag und Perspektiven geistlichen Musizierens

»Singende« KIRCHE

Wer das kann, muss erst noch geboren werden: über Kirchenmusik aus objektivierter Sicht schreiben. Es ist so ähnlich wie ein wissenschaftlicher Text über die Liebe oder den Hass, über den Alltag oder die Eltern – nie wird es gelingen, per definitionem zu vermitteln, was eigentlich mitgeteilt werden sollte. Oder interessiert jemanden die Definition, „Kirchenmusik ist, was in Kirchen musiziert oder seitens der christlichen Kirchen an Musik gemacht wird"?

Zu häufig habe ich in christlichen Friedhofskapellen *Junge, komm bald wieder* oder das Largo von Händel (tatsächlich handelt es sich um das „Ombra mai fu" aus der Oper *Xerxes* und ist nun wirklich ein Stück „weltlicher Musik") spielen müssen, zu häufig ein Concerto grosso von Händel vor einer Bachkantate. Wie aber ist Bruckners „weltliche" 9. Sinfonie dann als Aufführung im „geistlichen" Lübecker Dom einzuordnen – als weltliche Musik in der Kirche, als verkappte geistliche Musik in der Kirche?

Leichter als bei dem Begriff „Kirchenmusik" fällt es einem schon, die „Geistliche Musik" – sozusagen abstrakt – zu benennen. Die bekannte Definition des Musikwissenschaftlers Hans-Heinrich Eggebrecht sei hier noch einmal in Erinnerung gerufen:

„‚Geistlich' (so auch das ‚Geistliche') verstehe ich im Blick auf Musik als gottbezogen, gottgerichtet. So wie der Geistliche jemand ist, dessen Amt gottgerichtet ist, und so wie ein geistlicher Text, ein geistliches Gedicht von Gott spricht. Dabei ist Gott in dem hier in Rede stehenden Raum des Denkens der Gott, der sich den Menschen durch Christus geoffenbart hat. Geistliche Musik ist gottbezogene Musik, bezogen auf den Gott des Christentums, und so wäre auch das Geistliche ein in der Musik gelegener Bezug auf den christlichen Gott." *

Nur wird man heute, zehn Jahre nach diesem Zitat und mit viel größerem Wissen um musikalisch-religiöse Elemente in anderen Kulturen, konstatieren: Die christologische Engführung der Definition wird der musikalisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit der Bundesrepublik Deutschland nicht gerecht.

Deswegen: Wenn man dieses Thema umfassend behandeln wollte, dann müsste man die religiöse Musik des Judentums, des Buddhismus und anderer Glaubensgemeinschaften einbeziehen. Ein Anspruch, der diese Ausgabe des MUSIKFORUMS aber bei Weitem überfordern würde.

Zwischen Beat und Bach: Ob christliche Rockband oder Dresdner Kreuzchor – Kirchenmusik präsentiert sich vielfältig.
© Feist / www.musikfestspiele.de

Bei dem Versuch, einen Überblick über das Thema Kirchenmusik zu geben, möchte ich zudem die (musikwissenschaftlich sicher interessante) Frage ausklammern, ob es sich bei der Kirchenmusik um eine besondere musikalische Gattung handelt. Für das MUSIKFORUM ist etwas anderes wichtiger: die Überlegung nämlich, wie sich in der bundesrepublikanischen Gesellschaft die Kirchenmusik verortet. Dies geschieht fraglos im Wesentlichen in Kirchen als Räumen, in Konfessionen und in Glaubenskongregationen als Institutionen. Sie umfasst unterschiedlichste Stile und erwartet unterschiedlichste Praxen.

Ob sich Kirchenmusik in einem kleinen Dorf in der Oberpfalz oder im Ulmer Münster ereignet – stets handelt es sich um Kirchenmusik. Ob sie von einer Orgel, einem Chor oder einer Rockband begleitet wird: Stets handelt es sich um Kirchenmusik. Ob sich Jugendliche zusammengetan haben und einen religiösen Song für den nächsten Jugendgottesdienst schreiben oder der Dresdner Kreuzchor die Aufführung der Matthäuspassion vorbereitet – immer erarbeitet man Kirchenmusik.

Um der Komplexität ein wenig auf die Spur zu kommen, wähle ich das Mittel der Beschreibung eigener kirchenmusikalischer Stationen und lasse immer wieder Bezüge zur kirchenmusikalischen Tradition einfließen.

Kirchenmusik auf dem Dorf

Anfang der 60er Jahre, ein kleines Dorf vor den Toren Hamburgs, ohne Kirche, aber mit einer Kapelle auf dem dörflichen Friedhof: Etwa 15 bis 20 ältere Besucher, sieht man von vier Konfirmanden ab, besuchen den 14-tägig stattfindenden Gottesdienst.

Von der Dorfkapelle in die Großstadtkirche: Autor Hans Bäßler, heute Professor für Musikpädagogik, lernte als Organist und Kantor das kirchenmusikalische Handwerk von der „Pike" auf – zwischen der Friedhofskapelle von Holm (oben rechts), der Paul-Gerhardt-Kirche in Garstedt (rechts) und Sankt Petri in Hamburg (unten).

Fotos: Höppner (1), Bäßler (4)

Kirchenmusik – das heißt zu dieser Zeit brüchiger Gemeindegesang aus dem Evangelischen Kirchengesangbuch, begleitet von einem einsamen Harmonium, dessen Nebengeräusche ähnlich asthmatisch sind.

Diese Gemeinde – ihre Mitglieder sind zumeist Flüchtlinge, denn holsteinische Bauern gehen damals nur zu Beerdigungen und zu den hohen Festtagen in den Gottesdienst – kann sich nur einen Schüler ohne jede Ausbildung als „Organisten" leisten. Er erhält 15 Mark für einen Gottesdienst, zwölf Mark für eine Beerdigung. Viel Geld für einen Schüler. Ein Chor ist undenkbar, ebenso wie jede andere Form musikalischen Arbeitens, sieht man einmal von einem Freundeskreis ab, der einmal im Jahr zusammenfindet, um beispielsweise Buxtehudes dreistimmige Kantate *In dulci jubilo* „irgendwie" aufzuführen.

Diese kirchenmusikalische Situation gibt es noch heute, es gab sie aber bereits seit der Reformation, als sich gerade durch sie der Gedanke einer *ecclesia cantans* durchsetzte. Der Gesang der Choräle wurde zum neuen Bindeglied des Gottesdienstes und gleichzeitig zur Selbstdefinition der protestantischen Kirche überhaupt. Eine reiche kirchenmusikalische Ausgestaltung war demgegenüber zweitrangig, weil sie, so bereits die Sorge der Reformatoren, die Wortverkündigung überdecken könnte.

Zugleich zeigt dieses Beispiel ein deutliches Stadt-Land-Gefälle, das auch heute noch zu beobachten ist. Während man in den größeren Städten nie Schwierigkeiten hatte, jemanden zu finden, der die Orgel spielen konnte (nicht virtuos, aber doch „irgendwie"), war dies auf dem Lande sehr viel komplizierter. Nicht jeder Lehrer erlernte in seiner Ausbildung zwangsläufig Grundkenntnisse des Orgelspiels.

Und Ähnliches gilt für die kirchliche Chormusik: Im Gegensatz zu den zahlreichen

Laienchören gerade auf dem Lande gab es wesentlich weniger Kirchenchöre. Vielmehr versorgten die Chorvereine das gottesdienstlich ausgestaltete Musizieren an hohen Festtagen gleich mit. Was eine ganz eigene Dramaturgie mit sich brachte: So wurde am Totensonntag (der letzte Sonntag im Kirchenjahr) zunächst in der Kirche gesungen, anschließend dann draußen am Mahnmal bei der Gedenkfeier für die Gefallenen beider Weltkriege. Die Verquickung von Kirche und Staat hatte dabei etwas Selbstverständliches und Ungebrochenes – auch in der musikalischen Praxis.

© www.limburger-domsingknaben.de

Kleinstädtische Räume sind oft ein guter Humus für Kirchenensembles und -chöre: Die Limburger Domsingknaben (Bild) zählen mittlerweile zu den bekanntesten Knabenchören Deutschlands.

Kirchenmusik in der Kleinstadt

Einige Jahre später, kurz nach dem Abitur: Ich lege meine erste kirchenmusikalische Prüfung ab, die so genannte C-Prüfung für nebenamtliche Kirchenmusiker, die die Aufgabe hat, eine geordnete Kirchenmusik zu garantieren. Immerhin, die Ausbildung an Abenden und Wochenenden umfasst über ein Jahr hinweg alle Fächer, die man auch für die hauptberufliche Tätigkeit braucht: Orgelspiel, Chorleitung, Orgelbau, Gesang, Klavier, Musiktheorie und Satzlehre und natürlich die diversen kirchlichen Fächer wie Gesangbuchkunde, Hymnologie, Bibelkunde usw.

Eingeführt wurde diese Ausbildung von beiden großen Kirchen vor dem Hintergrund der Versorgungsengpässe besonders auf dem Land, aber natürlich auch in den Randgemeinden der Städte. Die Standards wurden immer recht großzügig ausgelegt; neben einer anspruchsvollen curricularen Beschreibung auf dem Papier gab und gibt es die Notwendigkeit einer Sicherung der Kirchenmusik überhaupt. Sehr schnell stellte sich dabei heraus, dass diese Prüfungen, die den Doppelmusiker Kantor *und* Organist voraussetzen, letztlich einen nur eingeschränkten Anspruch erheben konnten.

In meiner ersten „richtigen" Stelle, in einer Kleinstadt am Rande Hamburgs, ist Raum, kirchenmusikalisch alles auszuleben, was man sich vornimmt: Ich kann einen Chor gründen, der sich einmal in der Woche trifft und mit dem man nach langen Proben Bachkantaten musizieren kann. Es werden Konzerte veranstaltet und eine neue Orgel geplant. Die Resonanz der Kirchengemeinde, die mitten in einem aufstrebenden Neubaugebiet liegt, ist groß, obwohl es in dieser Kleinstadt zusätzlich eine Hauptgemeinde gibt, die mit einem A-Kirchenmusiker anspruchsvolle Musik aufführt – Bachs Oratorien, Mozarts *Requiem* oder Haydns *Schöpfung*.

Der Grund für die positive Einstellung der Gemeinde gegenüber der Kirchenmusik ist schnell zu erklären: Sie war damals die einzige musikalisch-kulturelle Möglichkeit in der näheren Umgebung. Dort war die soziale Funktion der Kirchenmusik mehr als irgendwo sonst mit Händen zu greifen; Chorfreizeiten mit der Familie, gegenseitige Besuche zu privaten Festen, das Wissen um die persönlichen Umstände waren das eigentliche Bindeglied.

Wenn man von „Musik als sozialer Tatsache" spricht, dann gilt dies besonders in diesen Gemeinden. Der kirchlich-theologische Bezug wurde eher sekundär in Kauf genommen, vermutlich ebenso nachrangig betrachtet wie das Bemühen, musikalische Höchstleistungen zu erzielen. Nicht, dass man musikalisch nicht „gut" sein wollte, doch der Anspruch bewegte sich innerhalb der Grenzen, die Zeit und stimmliche Möglichkeiten setzten.

Apropos „Zeit": Die regelmäßigen Proben werden damals von vielleicht 35 Sängern besucht, auf dem Papier stehen etwa 60. Wie geht man damit um, wenn das eine Chormitglied sich wegen der kranken Mutter, das andere wegen der Überstunden im Büro entschuldigen muss? Musikalische Laienarbeit vor Ort, die auf Freiwilligkeit basiert, muss mit dem Problem fertig werden, dass Menschen in ihrer Freizeit unterschiedliche Prioritäten setzen (müssen). Die zweifache Konsequenz: Das Engagement – über das Singen hinaus – ist gegenüber der sozialen Gruppe, in diesem Fall dem Chor, oft sehr viel größer, gleichzeitig aber auch sehr viel labiler.

Schwierig, darüber klagen die meisten Kirchenmusiker auch heute noch, war es schon damals, das regelmäßige sonntägliche Singen („wenigstens einmal im Monat") in irgendeiner Form als selbstverständlich zu etablieren. Die häusliche Situation („der Sonntag gehört der Familie") machte dieses Begehren immer wieder zu einem Kraftakt zwischen Kantor und Chor, zwischen Kirchenvorstand und Kirchenmusiker. Dabei ist – unter kirchenmusikalischen Gesichtspunkten – eigentlich klar, dass die Chorarbeit aus der Gemeindearbeit hervorgeht. Der Chor musiziert stellvertretend für die sich im Gottesdienst zusammenfindende Gemeinde. Doch die Realität ist im Regelfall eine andere: Kirchenmusik ist Kulturarbeit und insofern nur Additum einer gottesdienstlichen Arbeit. Gerade diese Spannung aber kann zur Spannung zwischen der Gemeinde als ganzer und der Kirchenmusik im Besonderen werden. Sie hat teilweise sogar zum Zerbrechen von Gemeinden geführt.

Was man in dieser Zeit gelernt hat? Den einzelnen ernster zu nehmen, nicht abgehoben „über" einer Gemeinde oder „mit dem Chor als Instrument" Musik zu machen. Die Frage nach der kirchenmusikalischen Erdung ist die vielleicht wichtigste überhaupt. Sie konnte man im täglichen Improvisieren und Jonglieren entweder gewinnen oder am Ende voller Frustration verloren haben.

Kirchenmusik an einer Hauptkirche

Nicht abgehoben zu sein, wenn man Kirchenmusik an einer prominenten Hauptkirche einer norddeutschen Großstadt (mit-)gestaltet, das ist schon schwer. Zunächst ganz räumlich: Der Kontakt zur Gemeinde im sonntäglichen Orgelspiel stellt sich kaum ein; zu groß sind die räumlichen Entfernungen. Man kann mit der Zeit nur vermuten, was „unten ankommt", man hört es nicht. Das hat Konsequenzen: Wenn man nur noch über Lautsprecher an einem Gottesdienst „dort unten" teilnimmt, dann gestaltet man nicht wirklich mit, sondern trägt einzelne Teile bei – vielleicht nicht immer, aber häufig.

Dennoch sind für mich die 25 Jahre an der Hauptkirche, zunächst als Assistent, dann als 2. Kirchenmusiker, die von der Musik her interessantesten. An dieser Kirche arbeiteten damals insgesamt drei Kirchenmusiker, ein Kantor und Organist sowie eine weitere Kantorin und ein Organist. Eine oppulente Stellenausstattung, aber durchaus notwendig: Es sind sehr viele kirchenmusikalische Aufgaben in einer Gemeinde zu erfüllen, die (als Ortsgemeinde) letztlich nur aus 500 Hausmeistern besteht, in Wirklichkeit aber eine

Funktion für die ganze Stadt einnimmt – mit einer intensiven und hoch anspruchsvollen theologischen Arbeit, einem großen Beratungs- und Seelsorgezentrum sowie der Kirchenmusik.

Sie gliedert(e) sich in drei unterschiedliche Arbeitsfelder, den gottesdienstlichen, den konzertanten und den pädagogischen Teil. Allein die Zahl der Ensembles ist bemerkenswert: eine Kantorei mit 120 Sängern, ein Kammerchor und ein Musica-viva-Ensemble, die beide mit der Kantorei verbunden sind, ein starker Kinderchor, der eng mit der Kindertagesstätte der Gemeinde zusammenarbeitet, ein Collegium Musicum. Das Singen im Chor bringt es oft mit sich, dass man drei bis viermal in der Woche mit der Kirchengemeinde verbunden ist: am Sonntag im Gottesdienst mit ausführlicher Gregorianik und einer Motette oder Kantate, am Dienstag beim Kammerchor und am Donnerstag in der Kantorei. Chorsingen als Lebens-Aufgabe wird für manchen zur Lebens-Übergabe. Immer gibt es irgend etwas Dringendes zu tun: an jedem Sonntag Chordienst für einen der drei aus der Kantorei gebildeten Chöre, zusätzlich – viermal im Jahr – die großen Oratorienaufführungen sowie die monatlichen Motetten und Konzertreihen.

Für den Organisten der Gemeinde bedeutete dies damals: neben der gottesdienstlichen Tätigkeit an jedem Sonntag zusätzlich etwa 16 bis 20 Konzerte im Jahr. Denn allein die international besetzten Orgelkonzerte des Sommerzyklus, der Januar-Zyklus, in dem meist das Gesamtwerk eines Komponisten vorgestellt wurde, die regelmäßigen Uraufführungen und das Continuo-Spiel bei den Oratorien zeigten sehr deutlich, wohin sich das Bild eines Kirchenmusikers an dieser Kirche neigte: Hin zu einem geistlichen Konzertbetrieb, der es alles andere als einfach macht, die Erdung zu behalten. Denn das In-der-Öffentlichkeit-Stehen bezieht sich ja nicht nur auf die Stadt allgemein, sondern auch auf die Konkurrenzsituation mit anderen Hauptkirchen und weiteren Gemeinden. Wenn in dieser Stadt allein 35 Weihnachtsoratorien jährlich aufgeführt werden, wenn die beiden Bachpassionen mindestens 15-mal zu hören sind, wenn jede Hauptkirche und eine Reihe kleinerer Kirchengemeinden mindestens einen großen Orgelzyklus jährlich veranstalten, dann kann man sich in etwa den Druck vorstellen, unter dem die planenden Kirchenmusiker bewusst oder unbewusst stehen.

Dann werden Rundfunk- und Fernsehgottesdienste leicht zu geistlichen Events, dann ist die Trauung am Samstag nur schwer noch im wöchentlichen Arbeitsplan unterzubringen. Die häufig zu beobachtenden Grund-

Trotz leerer Kassen: Wie Kirchenmusiker alte Instrumente retten

Handy-Klingeltöne zur Orgel-Sanierung

Erfinderisch muss man sein, will man kulturelles Erbe retten.

Beispiele für die These liefern die vielen anstehenden Restaurierungen von Orgeln in Deutschland. Die Sanierungsmaßnahmen werden ausgerechnet zu einem Zeitpunkt fällig, da die Kirchen selbst kaum noch über die notwendigen Mittel verfügen. Kirchenaustritte einerseits und substanzielle Erhaltungsaufgaben für Kirchengebäude andererseits haben zu Haushaltslöchern geführt.

Aufwändig restauriert: die Orgel von St. Petri in Hamburg.

Foto: Bäßler

Trotz Ebbe in der Kasse gelang es an der Hamburger Hauptkirche St. Petri, die 1955 von Orgelpionier Rudolf von Beckerath im neobarocken Stil erbaute Orgel zu restaurieren. Nach gut fünf Jahren und mit Hilfe eines pfiffigen Programms der Mittelbeschaffung konnte das jetzt 66-registrige Instrument am 7. Mai wieder geweiht werden.

Die viermanualige Orgel war eines der ersten großen Neubauprojekte in der Hansestadt nach den Zerstörungen des Kriegs. Die Aufarbeitung der altersbedingten Mängel – von Beckerath musste minderwertiges Material aus der Vorgänger-Orgel übernehmen – und die sehr behutsame Erweiterung durch die Firma Alexander Schuke (Werder bei Potsdam) erforderten ca. 700 000 Euro. Eine Summe, die letztlich zahlreiche Groß- und Kleinspender aufbrachten.

Den größten Betrag von 150 000 Euro stellte die Zeit-Stiftung zur Verfügung, eine Institution, die sich auch in Mecklenburg-Vorpommern und Sachsen-Anhalt nachhaltig für den Erhalt von Instrumenten engagiert. Der Betrag reichte freilich nur als Anschub. Thomas Dahl, 1. Kirchenmusiker an St. Petri und Spiritus Rector der gesamten Aktion, musste sich mehr einfallen lassen: Neben den üblichen Spendenaufrufen produzierte man zwei CDs mit Aufnahmen der alten Petri-Orgel, veranstaltete zahlreiche Benefizkonzerte, verkaufte altes Pfeifenmaterial und bot sehr erfolgreich so genannte „Pfeifenpatenschaften" an. Die ungewöhnlichste Idee: Zugunsten des neuen Instruments konnte man sich kostenpflichtig Handy-Klingeltöne mit Chorälen wie *Großer Gott, wir loben dich* aus dem Netz laden.

So wie Dahl an St. Petri versuchen auch andere Kirchen die Probleme zu lösen. In unmittelbarer Hamburger Nachbarschaft, an St. Katharinen, geht es sogar um zwei Millionen Euro. Mit dem Geld und der Initiative „Eine Orgel für Bach" will man das ramponierte Instrument im Gotteshaus sanieren.

Maßnahmen wie diese sind vermutlich die einzige Möglichkeit, wie sich Kirchen noch Instrumente und deren Bewahrung leisten können. Denn das Problem verschärft sich: Die kulturellen Werte der aus dem 16. bis 20. Jahrhundert stammenden Orgeln stehen in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zur finanziellen Leistungsfähigkeit der Kirchen. Ohne zivilgesellschaftliche Leistungen würde langsam verschwinden, was als kulturelles Gedächtnis bezeichnet werden muss.

Hans Bäßler

befindlichkeiten: Erschöpftsein oder Zerrissensein. Das permanente Organisieren, ohne dass man zum Manager ausgebildet wäre, der ständige Kampf um die zu knappen Finanzen (die immer währende Frage: „Wie hoch kann ich mit den Eintrittsgeldern gehen, ohne die Zuhörer zu verschrecken?") sind natürlich für die künstlerische Arbeit abträglich, die zudem noch in den kirchlich-religiösen Kontext eingebunden ist. Hinzu kommt für viele das Problem des Doppelamtes Kantor *und* Organist, das zur Zerreißprobe für diejenigen wird, die doppelt begabt sind, ohne die ausreichende Zeit zur Vorbereitung zu haben.

Warum noch Kirchenmusik?

Nicht, dass man der Gefahr zu jammern erliegt. Aber es ist schon nachdenkenswert, wo sich evangelische und katholische Kirchenmusik in Deutschland heute eigentlich befinden. Ist sie ein Ort der Mission der Kirchen, ist sie (letzte) Trägerin christlicher Überlieferung in einer sekularen Gemeinde? Gehört sie zu den wenigen Orten der Bewahrung einer klassisch ausgerichteten Kultur im Sinne des kulturellen Gedächtnisses? Initiiert sie neue kulturelle Einflüsse, wird sie zur Trägerin musikalischer Bildung?

Die Frage nach dem eigenen Ort ist ebenso schwer zu beantworten wie die nach der Zukunft der Kirchenmusik. Denn die finanzielle Situation der beiden großen Kirchen und ihrer Musik entwickelt sich immer dramatischer. Die großen A-Stellen werden zu B-Stellen, B-Stellen zu C-Stellen. Oder der Umfang wird reduziert: Die gleiche Arbeit wird auf einmal mit 60 Prozent der Bezüge vergolten. Einige Stellen werden betriebsbedingt gekündigt und dann gar nicht wieder besetzt, weil sie einfach nicht mehr finanzierbar sind.

Natürlich werden die so genannten Leuchttürme bestehen bleiben. Sie können sich durch das Tal der Finanzmisere retten, weil sie Stiftungen mobilisieren, die wesentliche Kosten übernehmen, z. B. für Orgelneubauten oder dringend erforderliche Restaurierungen. Hier leisten Stiftungen (Dussmann-Stiftung, Dresdener Frauenkirche; Zeit-Stiftung, Mecklenburg-Vorpommern; Possehl-Stiftung, Lübeck; Niedersächsische Sparkassenstiftung usw.) finanzielle Hilfen, die sonst kaum generiert werden könnten. Auch werden ganze Aufführungen von der Industrie gesponsert, die sonst nie möglich wären.

Das eigentliche Problem der Finanznot schlägt jedoch in den Gemeinden durch, die für die Kichenmusik nur noch einen Etat von 1 500 Euro vorsehen. Geld, das keiner so recht zu investieren weiß: einige Noten, der Plakatdruck für ein Konzert, die Reparatur der Orff-Instrumente für die nächste Kinderchorprobe? So wird die Kirchenmusik, einst wegen ihrer Spezifik unmittelbarer Teil des Kulturlandes Deutschland, zum Ausdruck eines vollkommen heterogenen kulturellen und geistlichen Konzepts, das sich in dieser Schärfe bislang kaum gezeigt hat.

Doch sollte man sich auch überlegen, ob sich nicht Dinge verselbstständigt haben, die jetzt wieder zurückgeholt werden müssen. Ein konkretes Beispiel: Da gibt es in Braunschweig die baptistische Friedenskirche, eine Freikirche mit hohem Engagement gerade auch in der Kirchenmusik. Hier werden Gottesdienste entweder traditionell oder populärmusikalisch gestaltet, man führt geistliche Musicals genauso auf wie das bachsche Weihnachtsoratorium. Die zahlreichen musikalischen Gruppen (Chöre, Bands usw.) werden ehrenamtlich geleitet, die Finanzierung ist nur auf Spendenbasis möglich. Der Wirkungskreis ist beachtlich, weil sich die Kirchengemeinde die Kirchenmusik zu ihrer eigenen Sache gemacht hat. Man hofft nicht auf Hilfe von außen, denn sie gibt es nicht, weil sich die Gemeinde, wie alle Freikirchen, selbst finanzieren muss. Was zunächst fast unmöglich scheint, wird auf einmal zur Idee, die alles trägt: Dass die Kirchenmusik ein Teil der Gemeindearbeit und Gemeindeverantwortung ist.

Daraus soll nicht die Forderung entstehen, dass bisherige Möglichkeiten der Finanzierung beendet werden müssten. Aber man sollte überlegen, ob sich nicht aus der Verantwortung der Gemeinden selbst auch neue Möglichkeiten des Selbstverständnisses ergeben, die weit über das finanzielle Engagement hinausgehen. Ein Selbstverständnis, das seinen Grund wieder direkt im genuin-kirchlichen Auftrag findet. Wenn dieser einer Gemeinde wichtig ist, dann ist es auch die Kirchenmusik, die sich in gänzlich verschiedener Weise mit der immer gleichen Intention entwirft, in der Kinderchorarbeit, in der Band- oder in der Chorleitung, im Singen mit den Senioren und in der Aufführung der großen Werke der Literatur – als *ecclesia cantans*.

Der Gedanke einer „singenden Kirche" gehört zum Grundgut des Christentums und ist sehr viel mehr als ein immer wieder gefährdeter Kulturbetrieb. 𝑓

* Hans-Heinrich Eggebrecht: „Geistliche Musik – was ist das?", in: *Musik und Kirche* (Jg. 66) 1/1996, S. 3.

Der Autor:
Hans Bäßler, Vizepräsident des Deutschen Musikrats und Bundesvorsitzender des Verbands Deutscher Schulmusiker, hat einen Lehrstuhl für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

Seit über 100 Jahren Kirchenmusik in Gottesdiensten und Konzerten:
Die Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, ein von der Evangelischen Gesamtkirchengemeinde Stuttgart getragener Knabenchor, geben jährlich 35 bis 40 Konzerte.
© Stuttgarter Hymnus-Chorknaben
www.hymnus-chor.de

[ev.]

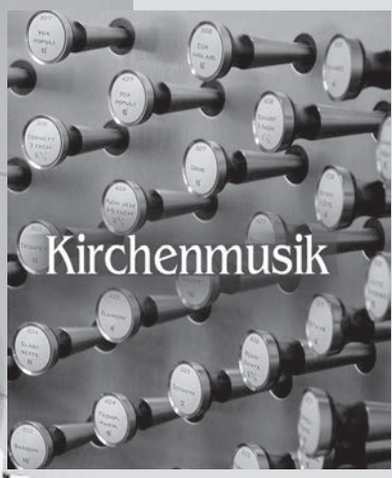
Die Situation der evangelischen Kirchenmusik

Von **Gunter Kennel**

Kirchenmusik ist in der evangelischen Tradition eine der zentralen Äußerungen des christlichen Glaubens.

Beeindruckend ist die Vielzahl und Bandbreite des kompositorischen Schaffens seit der Reformation, beeindruckend aber auch die Vielfalt musikalischer Praxis in der Evangelischen Kirche vor allem seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Geistliches Musizieren in Deutschland – eine Bestandsaufnahme



KIRCHENMUSIK: HAT SIE EINE *Zukunft?*

Im Rahmen der statistischen Erhebungen zum kirchlichen Leben in der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) werden auch aktuelle Daten zur Kirchenmusik erhoben. Diese Daten werden zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichen Abständen gesammelt und ausgewertet, sodass die einzelnen Verläufe unterschiedlich genau abgebildet werden.

Bei den ständigen Chören, Ensembles und Gruppen in den Gliedkirchen der EKD ist die Zahl der Kirchenchöre und Instrumentalensembles sowie ihrer Mitglieder relativ stabil geblieben (siehe Tabelle 1 auf der nächsten Seite). Ende der neunziger Jahre war ein mehr oder weniger deutlicher Rückgang bei den Teilnehmerzahlen zu verzeichnen, der aber ab 2001 wieder ausgeglichen wurde. Zuletzt wurde sogar – Ausnahme: Posaunenchöre – das Niveau von 1996 überschritten.

▷ *Fortsetzung nächste Seite*

[kath.]

Die Situation der katholischen Kirchenmusik

Von Matthias Balzer

Die Fakten zur geistlichen Musik innerhalb der katholischen Kirche in Deutschland sind verwirrend: Die ehrwürdige Institution der Kirchenchöre altert vor sich hin und wird zahlenmäßig immer kleiner. Gleichzeitig gibt es mancherorts einen regelrechten Boom anderer Chorgruppen und Ensembles.

Hauptamtliche Kirchenmusiker bangen allenthalben um ihre berufliche Zukunft. Demgegenüber fanden in den vergangenen fünf Jahren ausgeschriebene Stellen keine oder kaum Bewerber. Und zur gleichen Zeit werden nebenberufliche Chorleiter wie Organisten nach wie vor überall mit Handkuss begrüßt.

Kämpft die katholische Kirchenmusik ums Überleben oder wird sie für die Zukunft von Kirche und Gesellschaft eine gestaltende und prägende Kraft?

Die Arbeitsgemeinschaft der Ämter und Referate für Kirchenmusik führt seit zwölf Jahren eine Statistik, die jährlich die Daten über die Chor- und Instrumentalgruppen wie auch diejenigen der Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker aktualisiert. Anhand dieser Zahlen sollen hier einige Tendenzen aufgezeigt werden.

▷ *Fortsetzung Seite 17*

ev.

Ausdrucksform Musik ist stärker geworden

Tabelle 1:
Ständige Kreise in den Gliedkirchen der EKD * (Quelle: EKD-Statistik; www.ekd.de/statistik)

Jahr	Kirchenchöre (mit Singkreisen und Kinderchören)		Posaunenchöre		Andere Instrumentalkreise	
	Kreise	Teilnehmer	Kreise	Teilnehmer	Kreise	Teilnehmer
1995	17.558	–	7.032	–	–	–
1996	17.593	364.744	7.107	102.211	–	–
1999	17.493	351.967	6.548	96.921	7.999	59.541
2001	17.394	360.495	6.575	97.779	7.801	59.368
2003	18.765	369.387	7.550	99.322	8.482	60.281

* Da die Erhebung von 2005 noch nicht ausgewertet ist, stammen die jüngsten Zahlen dieser Tabelle aus dem Jahr 2003.

▷ Insgesamt waren 2003 rund 530 000 Menschen im Bereich der EKD in musikalischen Gruppen aktiv. Die Kategorisierung dieser Zahlen orientiert sich an den traditionellen Ausprägungen evangelischer Kirchenmusik. Unklar bleibt, ob die pluralen Ausdifferenzierungen, die die musikalische Praxis in der Kirche ebenso erfasst haben wie andere Äußerungen kirchlichen Lebens und der Gesellschaft überhaupt, in den Bereichen, die außerhalb der traditionellen kirchenmusikalischen Ausprägungen liegen, durch die EKD-Erhebungen hinreichend erfasst werden. Ebenso ist nicht genau zu bestimmen, in wieweit freie, nicht unmittelbar kirchlich gebundene, aber z. B. als eingetragene Vereine mehr oder weniger kirchlich assoziierte Ensembles durch die erhobenen Zahlen repräsentiert werden. Schließlich hat auch die musikalische Projektarbeit zunehmend an Bedeutung gewonnen. Entsprechend wird man zu den erhobenen Zahlen einen weiteren Anteil musikalischer Aktivitäten im Bereich der EKD hinzurechnen müssen.

Kirchenmusikalische Veranstaltungen

Nicht nur zum aktiven Musizieren werden Zahlen durch die EKD erhoben, auch zur rezeptiven Seite der kirchenmusikalischen Praxis. Das gilt insbesondere für die kirchenmusikalischen Veranstaltungen, die neben der gottesdienstlichen Musik ein wichtiges kirchenmusikalisches Betätigungsfeld und Ausdruck christlichen Glaubens sind. Tabelle 2 (rechts) zeigt die erhobenen Daten.

Während die Schwankungsbreite der erfassten Veranstaltungen von 1997 bis 2004 zwischen rund 60 000 und 66 000 Veranstaltungen liegt (also rund 175 kirchenmusikalische Veranstaltungen pro Tag im Bereich der EKD), ist bei den Besucherzahlen ein fast kontinuierlicher Anstieg um fast 1,5 Millionen Personen zu verzeichnen. Dadurch konnten die durchschnittliche Besucherzahl und auch die durchschnittliche Besucherzahl bezogen auf die (insgesamt sinkende) Zahl der Kirchenmitglieder innerhalb der EKD deutlich gesteigert werden.

Auch bei diesen Zahlen bleibt die Unsicherheit, ob wirklich alle Formen musikalischer Veranstaltungen in Kirchen erfasst sind. Geht man nämlich bei der Bestimmung dessen, was eine kirchenmusikalische Veranstaltung sei, von den traditionellen Kategorisierungen aus, dann wird man auch hier damit rechnen müssen, dass z. B. die in Innenstadtkirchen stattfindenden mehr oder weniger deutlich an die gemeindliche Arbeit im engeren Sinn angebundenen Musikveranstaltungen oder auch so manche sommerliche Konzerte freier Ensembles in schön gelegenen Dorfkirchen nicht vollständig erfasst sind.

Hauptberuf Kirchenmusiker

Zahlen zu den hauptberuflichen Anstellungsverhältnissen im Bereich der EKD erhebt die Evangelische Direktorenkonferenz (Konferenz der Leiter der kirchlichen und staatlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik und der Landeskirchenmusikdirektoren in der Evangelischen Kirche in Deutschland). Die Statistik verzeichnet für Beschäftigungsverhältnisse, die über 50 Prozent der Regelarbeitszeit liegen, folgende Zahlen:

Jahr	Beschäftigungsverhältnisse	
1993	2.342	(614 A-Stellen und 1.728 B-Stellen)
2002	2.073	(524 A-Stellen und 1.549 B-Stellen)
2005	1.959	(522 A-Stellen und 1.437 B-Stellen)

Der Rückgang der Beschäftigungsverhältnisse über den Zeitraum von 13 Jahren wirkt auf den ersten Blick zwar deutlich, aber nicht sonderlich dramatisch. Man muss aber bedenken, dass damit nur die Zahl der beschäftigten Personen genannt ist und nicht die Gesamtsumme der Beschäftigungsanteile. Es sind nämlich über die Jahre deutliche Tendenzen zur Schaffung von Teilzeit-Beschäftigungsverhältnissen (meist durch Kürzung des Umfangs von Vollzeitstellen) zu beobachten, sodass die Gesamtzahl der Stellen, bezogen auf Voll-Anstellungen, wesentlich deutlicher

Tabelle 2:
Kirchenmusikalische Veranstaltungen in den Gliedkirchen der EKD

Jahr	Anzahl	Teilnehmer	Teilnehmer je Veranstaltung	Teilnehmer je 1000 Kirchenmitglieder	Kirchenmitglieder
1997	60.124	5.719.909	95,1	208,8	27.398.457
1998	65.985	6.052.184	91,7	223,3	27.098.613
1999	61.103	6.242.903	102,2	232,6	26.834.382
2000	62.830	6.800.898	108,2	255,5	26.613.732
2001	60.951	6.542.940	107,3	247,3	26.453.592
2002	61.813	6.843.169	110,7	261,1	26.211.487
2003	64.551	7.043.426	109,1	272,6	25.836.192
2004	65.129	7.212.542	110,7	281,4	25.629.534

(Quelle: EKD-Statistik; www.ekd.de/statistik)

zurückgegangen ist. Diese Tendenzen sind in den einzelnen Landeskirchen unterschiedlich stark ausgeprägt, je nach kirchlicher Funktionsebene (Landeskirche, mittlere Ebene, Gemeindeebene) und nach zentralisierter bzw. dezentralisierter Steuerung der Stellenentwicklung. Aber sie wirken sich doch, bezogen auf die EKD als Ganzes, deutlich aus.

Am Beispiel der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz verdeutlicht, haben sich im Jahr 2005 181 Personen ca. 125 ideelle Vollzeitstellen geteilt. Es ist zu erwarten, dass die Zahl dieser ideellen Vollstellen schneller sinken wird als die Zahl der beschäftigten Personen. Ein nicht unwesentliches Nebenphänomen dieser Entwicklung: Bestimmte Teilzeitstellen lassen sich in strukturschwachen Gegenden nicht besetzen, weil mit einer solchen Stelle kein Lebensunterhalt zu bestreiten ist und auch sonst wenig Zuverdienstmöglichkeiten bestehen.

Schließlich ist zu bedenken, dass mit diesen Zahlen immer nur der jeweilige Ist-Stand festgehalten wird und daraus keine Aussagen über die Stabilität der Beschäftigungsverhältnisse abgeleitet werden können.

Studierende

Die Zahl der Studierenden an den 27 kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten belief sich nach Angaben der Direktorenkonferenz im Jahr 2005 auf insgesamt 410, gegenüber dem Jahr 2000 ein Rückgang von etwa 20 Prozent. Dieser Rückgang erklärt sich vermutlich mit den geringer werdenden Berufsaussichten bzw. mit der durch Teilzeitbeschäftigung geringeren Attraktivität des Berufs. Zu überprüfen wäre, inwieweit sich das geänderte Berufsbild des Kirchenmusikers auf die Motivation von jungen Menschen auswirkt, ein entsprechendes Studium zu beginnen.

Resümee

Wie lassen sich nun die Zahlenkomplexe der EKD-Erhebungen und der Direktorenkonferenz zueinander in Beziehung setzen? Zunächst: Musik ist nach wie vor für den evangelischen Glauben und das kirchliche Leben der Evangelischen Kirche eine wesentliche Ausdrucksform, die in den vergangenen Jahren eher stärker als schwächer geworden ist. Der Rückgang an hauptberuflich Tätigen zeigt einerseits, dass von den verbleibenden Mitarbeitern ein größeres Arbeitspensum zu bewältigen ist, andererseits, dass auch die Zahl der ehrenamtlich und nebenberuflich Tätigen zugenommen haben muss. Genaue Zahlen können hier allerdings nicht ermittelt werden, da es sich um ein weites und unterschiedlich intensives Spektrum von Betätigungsformen und Beschäftigungsverhältnissen handelt, das statistisch kaum adäquat erfasst werden kann (z. B. ehrenamtlich oder nebenberuflich tätige Organisten).

So ist bereits an den hier vorgestellten Zahlen abzulesen, dass die hauptberuflich tätigen Kirchenmusiker – gerade vor dem Hintergrund der zu erwartenden Finanzentwicklung der Kirchen – mehr und mehr ihre Aufgabe darin sehen müssen, nebenberufliche und ehrenamtliche Kräfte auszubilden und gleichzeitig Vorbilder für qualitätvolle Kirchenmusik in allen stilistischen Bereichen zu sein. Die kirchlichen Arbeitgeber sind dabei gut beraten, mittel- und langfristig eine flächendeckende Versorgung mit hauptberuflichen Stellen sicherzustellen, damit der Reichtum evangelischer Musizierpraxis nicht nur erhalten bleibt, sondern auch neue Impulse wirksam werden. In diesem Zusammenhang wird es künftig vermehrt darauf ankommen, dass hauptberufliche Tätigkeit nicht nur die traditionellen Felder kirchenmusikalischer Praxis abdeckt, sondern darüber hinaus auch weitere musikalische und gesellschaftliche Differenzierungen in den Blick nimmt und ihnen in geeigneter Weise Rechnung trägt.

Die statistischen Daten belegen eindrücklich: Die Kirchen leisten gerade mit der Wahrnehmung ihres Verkündigungsauftrags in musikalischer Form auch einen für die Gesamtgesellschaft relevanten kulturellen Beitrag mit unverwechselbarem Charakter, bei dem sich in besonderer Weise professionelle Musikpraxis und Laienmusizieren mischen und befruchten. Die Kirchen nehmen damit zugleich auch in pointierter Weise eine Bildungsaufgabe wahr, deren Erfüllung sowohl im beschriebenen Umfang als auch in Bezug auf ihre inhaltliche Füllung anderen Institutionen nicht in dieser Weise möglich wäre.

Dort wo die Kirche Gastgeber für musikalische Veranstaltungen ist, die nicht in ihrer unmittelbaren Verantwortung liegen, entwickeln sie dennoch Vernetzungen mit anderen Formen professionellen wie nichtprofessionellen Musizierens und tragen so auch zu deren Entfaltung bei. Schließlich ist darauf zu verweisen, dass gerade die Arbeit mit musikalischen Laien zum Teil den Charakter von Sozialarbeit annimmt, die auch sozial Schwächeren Bildungschancen und gesellschaftlich relevante Betätigungsformen bietet. *f*

Der Autor:
Dr. Gunter Kennel ist Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz und Präsident der Konferenz der Leiter der kirchlichen und staatlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik und der Landeskirchenmusikdirektoren in der Evangelischen Kirche in Deutschland.

kath.

Erfreulich mehr Nachwuchs in den Chören

▷ Beim vorliegenden Zahlenmaterial ist zu beachten, dass nur Gesamtsummen wiedergegeben werden und die Daten von den Diözesen eigenverantwortlich erhoben und teilweise zu unterschiedlichen Zeiten aktualisiert wurden. Als Eckpunkte dienen die Jahre 1999, 2002 und 2005.

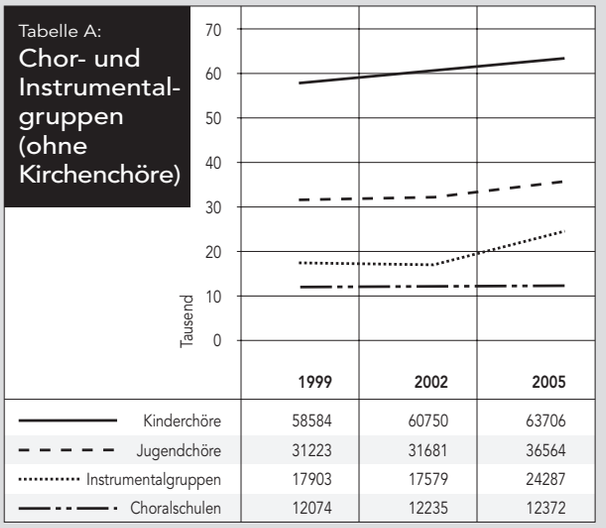
Chor- und Instrumentalgruppen und Kirchenchöre

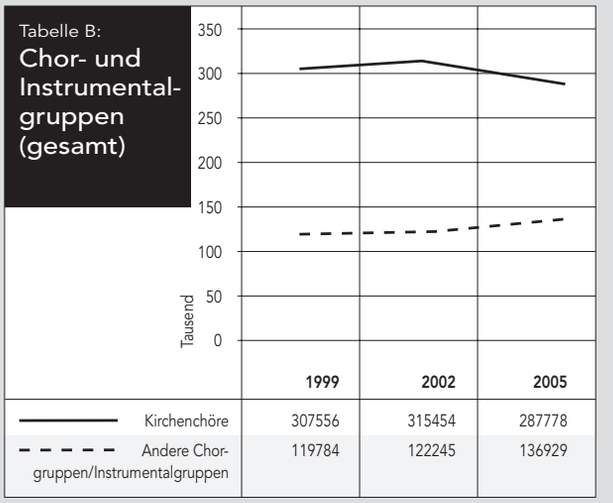
Bei den meisten Chor- und Instrumentalgruppen ist zwischen 1999 und 2005 eine kontinuierliche Zunahme zu konstatieren (siehe Tabelle A auf der nächsten Seite). Nimmt man allerdings die Kirchenchöre hinzu, so ist eine deutlich gegenläufige Tendenz zu verzeichnen. Was die eingangs geäußerte Vermutung bestätigt: Überalterung und strukturelle Entwicklungen wie die in zahlreichen Bistümern begonnene Zusammenlegung von Gemeinden schlagen sich deutlich in den Zahlen nieder (siehe Tabelle B).

Insgesamt waren im Jahr 2005 in allen Gruppen 424 707 Mitglieder aktiv: Musizieren im Bereich der Kirche scheint nach wie vor attraktiv zu sein. Dabei verschwindet langsam die Monopolstruktur der Kirchenchöre, während eine Vielfalt unterschiedlicher Gruppen die Szene belebt. Besonders erfreulich ist hierbei der Anstieg beim musikalischen Nachwuchs.

Komplizierte Lage für Kirchenmusiker

Bei den Kirchenmusikern ist die Situation deutlich komplizierter. So kann die Tätigkeit als Organist oder Chorleiter von einem Dienst pro Woche bis zu einer Vollzeitstelle reichen, so gibt es Kirchenmusiker mit A-Examen, aber auch viele ohne jegliche Ausbildung. Eine Vergütung ist im Rahmen von regulären Anstellungen oder über Honorare möglich. Auch die ehrenamtliche Tätigkeit ist wieder im Kommen. All diese „Feinheiten“ sind aus den Daten nicht ablesbar, zumal im westdeutschen Raum die Kombination von Küster-, Organisten- und Chorleiterdiensten nach wie vor eine Rolle spielt, die allerdings im Schwinden begriffen ist.





Ein Blick auf die Zahlen zeigt trotzdem einige deutliche Tendenzen. So ist die Zahl der Vollzeitstellen, meist mit A- bzw. B-Kirchenmusikern besetzt, zwar nur moderat gesunken, die Zahl der Stellen mit einer Anstellung zwischen 50 und 100 Prozent hat sich dagegen mehr als halbiert (Tabelle C).

Die Zahl der Kirchenmusiker, die unter 50 Prozent angestellt sind oder auf Honorarbasis arbeiten, die in der Regel also einen anderen Hauptberuf haben, hat deutlich zugenommen. Sie sind seit eh und je das Rückgrat der kirchenmusikalischen Versorgung außerhalb der städtischen Zentren (Tabelle D).

Insgesamt waren im Jahr 2005 damit 18 707 Kirchenmusiker als Chorleiter und Organisten tätig, eine Zahl, die den hohen Stellenwert der Kirchenmusik im Bereich der katholischen Kirche Deutschlands im Vergleich zu anderen Ländern belegt.

Ausbildung

Die große Breite sowohl im chorischen Bereich als auch bei den nebenberuflich Tätigen ist allerdings ursächlich abhängig von der Ausbildung durch professionelle und studierte Kirchenmusiker. Hier wird die Gefahr deutlich, die in einem weiteren Abbau der hauptamtlichen Beschäftigungsverhältnisse aufgrund von Sparmaßnahmen in den einzelnen Bistümern liegt. Dabei ist weniger die absolute Zahl von Bedeutung als vielmehr eine gesicherte Struktur von Stellen mit einerseits klar definierten Aufgaben im Bereich der Ausbildung, andererseits auf längere Sicht attraktiven und sicheren Anstellungsverhältnissen.

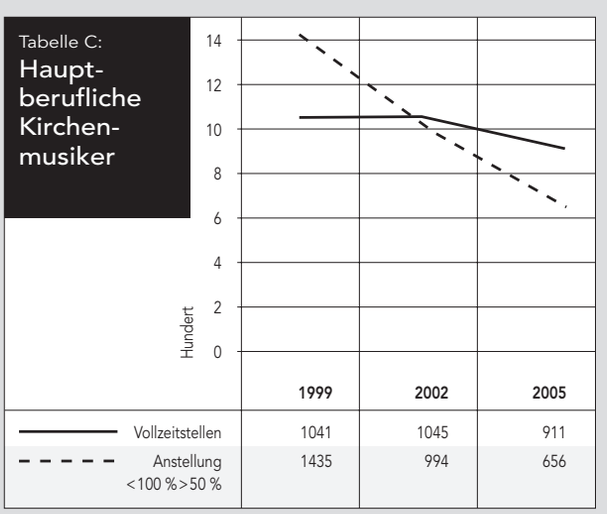
Hier zeichnet sich eine Aufgabe für die Verantwortlichen in den Bistumsleitungen ab, bei tendenziell sinkenden finanziellen Ressourcen langfristig tragfähige Strukturen zu schaffen.

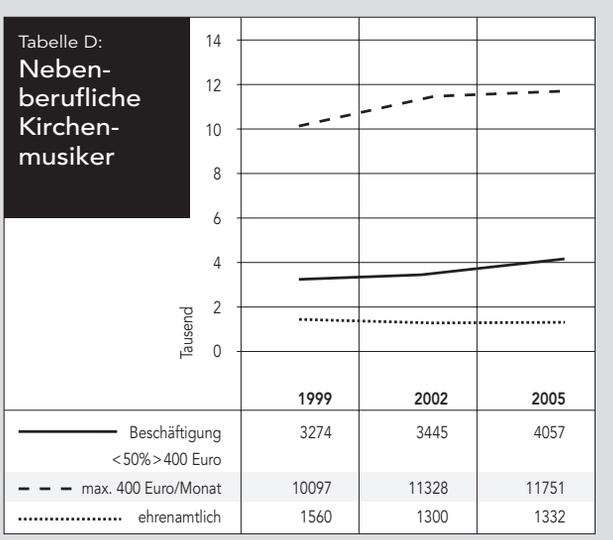
Auch die Zahlen der Ausbildungsstätten für Kirchenmusiker zeigen interessante Details: Während die Zahlen im Bereich der D-Ausbildung, die in der Regel nur Basiskenntnisse in bestimmten Teilbereichen vermittelt, steil ansteigen, sinken die Zahlen der nur im Rahmen einer Hochschulausbildung möglichen berufsqualifizierenden B-Ausbildung. Sollte sich dieser Trend fortsetzen, könnte längerfristig ein Fachkräftemangel bzw. die Schließung von Hochschuleinrichtungen mit Kirchenmusikerausbildung drohen.

Die starken gesellschaftlichen und finanziellen Veränderungen, die zurzeit die beiden großen christlichen Kirchen betreffen und teilweise erschüttern, werden auch im kirchenmusikalischen Bereich ihre Spuren hinterlassen. Ihre Auswirkungen deuten sich in den vorgelegten Zahlen erst an. Das aufgezeigte Potenzial und die Resonanz vor allem im Nachwuchsbereich lassen aber hoffen, dass bei kluger Nutzung der finanziellen und personellen Ressourcen die Kirchenmusik ein wichtiger Pfeiler der Musikkultur in Deutschland bleiben und darüber hinaus bei der Persönlichkeitsentwicklung junger Menschen gerade im musikalischen Bereich eine bedeutende Rolle spielen wird. *f*

Der Autor:

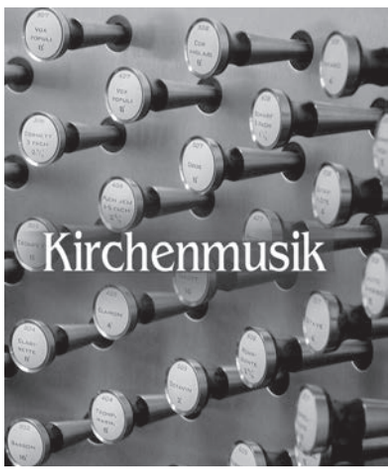
Matthias Balzer studierte von 1975 bis 1982 Kirchenmusik und Orgel-Soloklasse an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main. Nach 15-jähriger Tätigkeit als Dekanatskirchenmusiker in Friedrichshafen wechselte er 1995 nach Trier und wirkt dort seitdem als Referent für Kirchenmusik. Gleichzeitig ist er Mitglied der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz und Vorsitzender der „Arbeitsgemeinschaft der Ämter und Referate für Kirchenmusik" der katholischen Diözesen Deutschlands.





Zwischen Spiritualität und künstlerischem Anspruch:
der **Kirchenmusiker in der Ausbildung**

DAS *künstlerische Gewissen* DER GEMEINDE?



Kaum ein anderer Bereich musikalischen Arbeitens ist so vielfältig und dadurch so schwer zu übersehen wie die Kirchenmusik. Sie hat ihren Ort „irgendwo" zwischen Laienorientierung und hoher Professionalisierung, zwischen stilsicherem künstlerischen Musizieren und einem persönlichen Beitrag zur Gemeindearbeit.

Für die Ausbildung von Kirchenmusikern in Hochschulen und Akademien gibt es deswegen kaum zu überwindende Schwierigkeiten, weil die Einlösung aller Ansprüche an ein Curriculum kaum geleistet werden kann. Mit **Jürgen Essl**, heute Leiter der Kirchenmusikausbildung an der Hochschule für Musik in Stuttgart und einer der profiliertesten Organisten Deutschlands, sprach **Hans Bäßler**.

■ **Wie sieht die Ausbildung für Kirchenmusik momentan an den Musikhochschulen aus? Wie werden dort die Ansprüche der Gemeinde einerseits und der künstlerische Anspruch andererseits vermittelt?**

Jürgen Essl: Das ist gar nicht ein so großes Problem, weil sich in den Hochschulen die künstlerische Ausbildung im Grunde nicht unterscheidet von dem, was in der Praxis dann von den Musikstudenten verlangt wird. Wenn zum Beispiel in der Gemeinde ein neues geistliches Lied gesungen wird, dann bin ich überzeugt, dass gut ausgebildete Organisten dies problemlos bewältigen können.

■ **Es gibt eine Diskussion innerhalb des Kreises der Landeskirchenmusikdirektoren darüber, wie sich das Verhältnis von Gemeindeorientierung – nicht zuletzt durch die Elemente einer neuen Spiritualität und der charismatischen Gemeindeerneuerung – und künstlerischem Anspruch darstellt…**

Da gibt es sicher an einigen Orten die Diskrepanz zwischen dem, was die Gemeinde zunächst gerne haben möchte, und dem künstlerischen Anspruch eines Kirchenmusikers. Das ist normal. Der Kirchenmusiker stellt aber auch das künstlerische Gewissen einer Gemeinde dar. Er ist der kompetente Partner der Gemeinde und muss sich zunächst sicherlich auf die Gegebenheiten einstellen. Dann aber hat er auch immer die Aufgabe der Vermittlung seiner künstlerischen Visionen.

Vermittlung künstlerischer Visionen: Jürgen Essl (links) beim Studientag an der Musikhochschule Stuttgart.
© www.mh-stuttgart.de

■ **Wie sieht das eigentlich mit der Neuorientierung der kirchenmusikalischen Abschlüsse mit A- und B-Prüfung aus?**

Die Diskussion hat eine neue Dynamik bekommen durch den Beschluss der Kultusministerkonferenz, die Bachelor- und Masterabschlüsse in den Hochschulen einzuführen. Das gilt auch für die Kunsthochschulen. Und nun sind die kirchlichen Hochschulen ebenfalls bestrebt, diese Abschlüsse anzubieten. Sie entsprechen mit „8 plus 4" in der Anzahl der Semester genau dem, was in den meisten Landeskirchen, Diözesen und Ausbildungsstätten bisher als „B und A" gehandhabt wurde.

In der Württembergischen Landeskirche aber werden seit kurzer Zeit bei Besetzungsverfahren keine B- und A-Stellen mehr ausgeschrieben, sondern es genügt ein Diplom-Hochschulabschluss als Bewerbungsvoraussetzung für eine Stelle. Die Stellen sind aber hinsichtlich der Besoldung nach einem Schlüssel von Tätigkeitsmerkmalen eingruppiert. Dort gibt es also beispielsweise Tätigkeiten mit einem größeren künstlerischen Schwerpunkt oder übergemeindlicher Verantwortung und Tätigkeiten mit einem rein gemeindlichen Schwerpunkt.

Ich glaube eher, dass man sich in Zukunft auf Bachelor/Master-Stellen einstellen wird, was im Prinzip dem alten B und A entspricht.

■ **Hat sich eigentlich die heutige Ausbildung im Verhältnis zu Ihrer eigenen verändert?**

Veränderungen hängen natürlich sehr von den Personen ab, die an den Hochschulen unterrichten, und davon, wo jeweils die Schwerpunkte gesetzt werden. Was meine eigene Ausbildung angeht: Zum Teil unterrichten noch dieselben Lehrer an der Hochschule wie vor 15 Jahren. Dort hat sich an der Ausbildung nichts Grundlegendes geän-

dert, die Qualität stand damals wie heute im Vordergrund. In Lübeck habe ich an einer Studienordnung A mitgearbeitet. Dort hat sich einiges gegenüber der früheren Ordnung geändert – weniger Theorie, mehr Raum für künstlerische Entwicklung, orientiert an der späteren Praxis. In einem Punkt aber hat es überall eine Veränderung gegeben: Singen mit Kindern hat an Bedeutung gewonnen.

■ **Das ist ja ähnlich wie in der Diskussion der Schulmusik, in der einerseits ein stärkerer Praxisbezug gefordert wird und zugleich die Angst vor der Niveausenkung der Ausbildung, also der fachlichen Ausbildung, geäußert wird…**

Die Hochschulen haben die Aufgabe, junge Menschen auszubilden. Das beschränkt sich in der Kunst ja nicht auf Wissen oder manuelle Fähigkeiten. Es geht um Herzensbildung, um Tiefe, Wahrhaftigkeit. Da kann man keine Abstriche hinnehmen. Die Vermittlung in der Kirchenmusik wie in der Schule geschieht über die Persönlichkeit und deren Glaubwürdigkeit. Einem Praxisschock muss allerdings vorgebaut werden.

Organist und Hochschullehrer Jürgen Essl.

© www.juergen-essl.de

Ich glaube übrigens, dass das Niveau der Ausbildung in der Kirchenmusik in den vergangenen 30 Jahren insgesamt deutlich gestiegen ist. In den Kirchen werden ja heutzutage hervorragende Aufführungen erwartet. Ich weiß nicht, ob das früher die Regel war. Das Repertoire war auf jeden Fall beschränkter – sowohl im Orgelspiel, im Improvisieren als auch im Repertoire eines Chors.

■ **Wie hat sich aus Ihrer Sicht das Berufsfeld der evangelischen und katholischen Kirchenmusik geändert, gerade auch vor dem Hintergrund der finanziellen Möglichkeiten, die den Kirchengemeinden zur Verfügung stehen?**

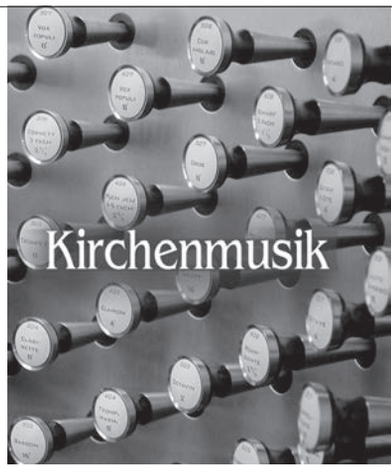
Ich glaube, dass sich da viel verändert hat, vor allem wegen des Schwindens der Gottesdienstbesucher und zurückgehender Finanzmittel. Kirchenmusik muss kreativ sein. Bei manchen Kirchenmusikern liegt der Schwerpunkt nicht mehr so sehr auf der sonntäglichen Gottesdienst-Gestaltung, sondern eher auf dem Singen mit Kindern. Da wird aufgefangen, was Elternhaus, Kindergarten, Grundschule nicht zu leisten vermögen, wo einfach zu wenig oder falsch gesungen wird. Dort haben Kirchenmusiker ein ganz wichtiges Tätigkeitsfeld. Das bringt ja auch eine Dimension des Glaubens und der Glaubensvermittlung mit sich.

Ein Nachteil ist die Zusammenlegung von Gemeinden. Manche Kirchenmusiker bekommen größere geografische Bereiche zugeordnet, was sicher eine Erschwernis ist und Stellen weniger attraktiv macht. Zum Vorteil verändert hat sich die Qualität des Orgelbaus, sodass Kirchenmusiker heute meistens ein sehr gutes Instrument zur Verfügung haben. Man sieht ja auch, dass Orgelfestivals, Orgelkonzerte überall gut besucht werden und dafür auch Sponsoren zu finden sind. Da hat eine Professionalisierung stattgefunden, die der Kirchenmusik gut tut, weil sie durch diese Professionalisierung ernster genommen wird.

■ **Gibt es eine Differenz zwischen Theologen und Kirchenmusikern – von der Sache her?**

Ja, in der Sache gibt es viele Unterschiede. In der Zielsetzung sollte dies aber nicht der Fall sein: Kirchenmusiker und Theologen müssen gemeinsam an der Frage des Gottesdienstfeierns arbeiten, damit sich mittel- und langfristig etwas entwickelt, was für die Gottesdienstbesucher wirklich ein Refugium darstellt. In einer Welt, in der Rendite und Arbeitsplätze zu den wichtigsten Kriterien werden, glaube ich, dass der Gottesdienst auch eine neue Chance hat. Hier geht es doch um eine ganz andere Dimension des Lebens. Doch dafür müssen die Kräfte gut zusammenwirken. Wobei die Musik natürlich eine ganz wesentliche und tragende Rolle spielt. *f*

Angesichts einer eher „durchwachsenen" Gesamtsituation der Kirchenmusik, in der sich negative Entwicklungen mit Positiv-Trends überschneiden (siehe Artikel ab Seite 14), ist es wichtig, Fragen zu stellen: nach der Funktion von Kirchenmusik, nach dem Verhältnis von Amtskirche zur geistlichen Musik, nach dem kirchenmusikalischen „Input" für die Ökumene und das interkulturelle Miteinander, nach den Perspektiven der Kirchenmusik überhaupt.



Der Kirchenmusiker „zwischen allen Kirchenbänken"? Kantoren nehmen Stellung zu ihrer sakralen Arbeit

»Geistliche Musik: MEHR ALS MUSIK IM GOTTESDIENST«

„Für Gott ist das Beste gerade gut genug": Kirchenmusiker Christoph Spengler.

Foto: Heinrichs

Wird über das Thema diskutiert, stößt man immer wieder auf das bekannte Spannungsfeld, das schwer aufzulösen scheint: Sitzt der sakrale Musiker quasi „zwischen zwei Kirchenbänken" in einem vermeintlichen Spagat zwischen puristischer Glaubensverkündigung und Kunst? Künstlerische Entfaltung wie die Musik braucht Freiraum. Gilt dies auch für die Kirche?

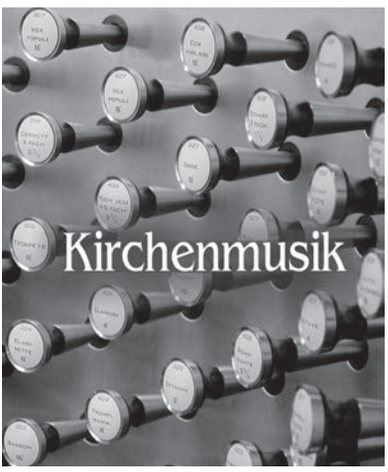
Offizielle Verlautbarungen der Amtskirchen, seien es Synodenbeschlüsse oder Erklärungen von Bistümern, lassen an sich keine Zweifel zu: Danach leistet Kirchenmusik einen wesentlichen Beitrag zur Verkündigung des Evangeliums und ist unverzichtbarer Bestandteil der christlichen Liturgie. Die gottesdienstliche Feier sei „ohne Singen und Musizieren undenkbar" (Institut für Kirchenmusik des Bistums Mainz). Und doch gibt es in der Praxis der Gemeinden Reibungen, brechen Diskrepanzen auf zwischen dem gesprochenen Wort der Predigt und dem kreativen Part der Musik. Darf geistliche Musik mehr sein als Musik im Gottesdienst?

Peter Ortmann befragte für das MUSIKFORUM fünf Kantoren und Kirchenmusiker aus Nordrhein-Westfalen nach ihrer Meinung und ihren Erfahrungen. Die Antworten auf den nächsten Seiten dokumentieren sowohl unterschiedliche Gewichtungen in puncto „Musik in der Kirche" wie auch Übereinstimmungen über die Konfession hinaus.

▷

	Ruth Forsbach, seit 1977 Kantorin der Evangelischen Stadtkirche Remscheid	**Christoph Spengler** (37), seit 1996 Kirchenmusiker an der Evangelischen Johanneskirche Remscheid
▶ Was ist für Sie die wichtigste Aufgabe von Kirchenmusik?	Die Aktualisierung von biblischen und anderen geistlichen Botschaften durch die musikalische Sprache unserer Zeit – in ihrer Unterschiedlichkeit und Vielfalt. Dabei ist das „Singet dem Herrn ein NEUES Lied" ein unverzichtbarer Aspekt.	Die wichtigste Aufgabe der Kirchenmusik ist in meinen Augen eindeutig das Singen mit Kindern und Erwachsenen. Kirchenmusik trägt mehr denn je zum Gemeindeaufbau bei, und das Singen in Chören verbindet Menschen unterschiedlichsten Alters und unterschiedlichster sozialer Struktur.
▶ In welcher aktuellen Beziehung sehen Sie die Kirchenmusik zu Religion und Glaube?	Kirchenmusik hat eine „Scharnierfunktion". Sie bindet „Insider" in der kirchlichen Tradition und lockt Außenstehende an, die sie über die Sprache der Musik mit Themen des Glaubens und der Religion verbindet. Auf diese Weise tradiert Musik die überlieferten Werte und erneuert sie zugleich.	Für den Glauben bietet Kirchenmusik eine einmalige Chance, denn sie erreicht die Menschen, wo das gesprochene Wort vielleicht abprallt. Musik kann Türen öffnen, bietet einen emotionalen Zugang zu Themen, die nicht rein verstandesmäßig zu fassen sind. Gemeinsames Singen ist praktizierte Gemeinschaft im Glauben. Jedes Konzert, jede Chorprobe kann zu einem kleinen (oder großen) Gottesdienst werden – mit Momenten, in denen wir spüren, dass etwas auf die Menschen übergegangen ist.
▶ Unter welchen Aspekten können Sie sich mehr Freiheit(en) für die Kirchenmusik vorstellen?	Durch die Verbindung der Künste zur Vertiefung geistlicher Aussagen, z. B. Musik und Kunst, Musik und Sprache, Musik und Tanz. Im Sinn geistlicher Wert- und Sinnfragen: mutige Erweiterung des Spektrums geistlicher Musik ohne billiges Cross-over. Es muss immer ein gutes Konzept und eine zwar kritische, aber auf Können basierende Bindung an 800 Jahre Geschichte der Kirchenmusik vorhanden sein.	Meine Gemeinde lässt mir sehr viele Freiheiten und denkt damit überaus fortschrittlich. Sie lässt zu, dass ich viele Projekte im Namen der Gemeinde betreue, die weit über die Gemeindegrenzen hinausgehen, z. B. die Gospel-AGs oder die Leitung des Remscheider Jugendorchesters. Kirchenmusik muss sich in meinen Augen aus dem engen Bereich einer Gemeinde lösen und in die Stadt ausstrahlen.
▶ Ist die Amtskirche auf die Rolle von Kirchenmusik, so wie Sie sie sich vorstellen, ausreichend vorbereitet?	Der eklatante Abbau hauptamtlicher Stellen gefährdet die qualitative Ausübung von Kirchenmusik. (Ohne Hauptamt kein „Nebenamt"). Die Amtskirche möchte oft nur eine liturgische Ausprägung von Kirchenmusik oder nur Laienmusik, die sehr wichtig ist, aber bestimmte unverzichtbare Qualitätsansprüche ausklammert. Geistliche Musik muss weiter gefasst sein als „Musik im Gottesdienst". So kann sie Verkündigung auch auf neuen Wegen aufzeigen.	Ich denke, dass da gerade jetzt viel im Umbruch ist. Ich wünsche mir, dass fortschrittlich denkende Gemeinden wie meine in die Planungsprozesse, die nun laufen, eingebunden werden. Aufgrund des finanziellen Drucks ist klar, dass sich viele Gemeinden keinen eigenen hauptamtlichen Kirchenmusiker auf Dauer leisten können. Daher müssen Gemeinden nun zusammenstehen und Musiker übergreifend beschäftigen. Kirchenmusik muss erstklassig sein, denn für Gott ist das Beste gerade gut genug.
▶ Halten Sie es für eine Aufgabe von Kirchenmusik, zum lokalen Musikleben beizutragen?	Auf jeden Fall. Kooperationen mit anderen musikalischen Kräften (z. B. Musikschule, freie Chöre und Musikgruppen, Theater etc.), gemeinsame Aktionen und Konzerte, Öffnung der Kirche für „Kirchenferne", die gerne ein gutes Konzert hören – dies alles dient der Bereicherung sowohl der Stadt wie der Gemeinde und der Mitwirkenden ohnehin.	Absolut, denn hier sehe ich eine große Chance für die Zukunft der Kirchenmusik. Wir Kirchenmusiker bieten ein hohes kulturelles Potenzial, das die Städte nutzen sollten. Damit wird Kirche wieder mehr ein Teil des Lebens der Menschen, und das will und muss sie sein!
▶ Wie könnte der kirchenmusikalische Beitrag zur Ökumene und zum interkulturellen Dialog aussehen?	Musikalische Ökumene ist seit vielen Jahren an vielen Orten selbstverständlich. Etwas schwieriger ist es im interkulturellen Dialog, wo der Raum Kirche und der enge Bezug zur christlichen Botschaft oft ein Hinderungsgrund sind. Aber auch hier kann es viele Anknüpfungspunkte geben.	Das bringt uns näher zusammen. Ökumene passiert – völlig klar – an der Basis zuerst. Das ist im kirchenmusikalischen Bereich besonders unkompliziert. Ich bemühe mich auch um einen intensiven Kontakt zu den Freikirchen. Ein interkulturelles Arbeiten findet bei mir in den Grundschulen statt, denn die Hälfte der Kinder, mit denen ich dort singe, gehören anderen Religionen an. Das ist nicht leicht, aber wenn es uns gelingt, gegenseitigen Respekt zu fördern, ist schon eine Menge erreicht. Auch hier kann die Musik als emotionales Medium eine große Hilfe sein.
▶ Welche Zukunft geben Sie der Kirchenmusik – im Guten wie im Schlechten?	Die Menschen sehnen sich in wirtschaftlich schlechteren Zeiten nach echten Werten. Dazu gehören die Tradition der Kunst in allen Ausprägungen und auch die Kirchenmusik als besondere Form der Verkündigung. Ebenso die wunderbaren Räume der Kirchen mit ihrer guten Akustik und besonderen Atmosphäre, der Klang der Orgel, die Erfahrung des Chorsingens und der Zusammenklang von Raum und Musik mit einer langen, großen Tradition, die sich mit den Zeiten wandeln und verändern kann, aber immer aussagekräftig bleibt und unverzichtbarer Teil unserer Religions- und Geistesgeschichte ist.	Kirchenmusik muss eine Pyramide bleiben mit einer breiten Basisarbeit (Kindergarten, Schulen), einem gesunden Mittelbau (Gospel- und Jugendchöre, Bands, Jugendorchester etc.) und einer strahlenden Spitze (große Konzerte mit Chor/Orchester, Popkonzerte, Gospel-Events), die die Basis motiviert. Schlecht wäre, wenn die Kirche in Zukunft auf hauptamtliche Kirchenmusiker verzichten und das Niveau herunterschrauben würde. Notwendig ist, dass Kirchenmusiker von den Orgeln wegkommen und gezielter pädagogisch und in modernen Stilen geschult werden. Noch ist das Kirchenmusikstudium vor allem eine Ausbildung zum Konzertorganisten, das braucht die Kirche nicht! Wir brauchen Menschen, die mit Menschen Musik machen und zeigen, welche Intensität vom gelebten Wort Gottes ausgeht.

Peter Bares (70), Kantor Jesuitenkirche Sankt Peter in Köln	**Christoph Falley** (38), Leiter der Kirchenmusik in der katholischen Pfarrgemeinde St. Viktor in Dülmen	**Thomas Schmitz** (35), seit 2003 Domorganist am Hohen Dom zu Münster
Neuschöpfungen aufführen!	Die wichtigste Aufgabe der Kirchenmusik heute wie zu allen Zeiten ist die Verkündigung von Gottes froher Botschaft. Wo die sprachlichen Möglichkeiten enden, kann die Musik die Menschen in einer einzigartigen emotionalen Tiefe erreichen.	Nach wie vor: Unsagbares zur Sprache bringen. Hauptaufgabe des Kirchenmusikers ist die angemessene (!) Gestaltung der Liturgie / des Gottesdienstes als Feier des Glaubens und Feier der Begegnung mit Gott.
Religion ohne (vokale) Musik gibt es nicht. Ich kann liturgische Musik machen, ohne zu glauben.	In meinem ganz persönlichen Erfahrungskreis erlebe ich bei erfreulich vielen Kollegen eine sehr natürliche und selbstverständliche Übereinstimmung ihrer musikalischen Arbeit mit ihrem Glauben. Auch wenn ich zum Beispiel an die musikalische Begleitung des Weltjugendtags im vergangenen Jahr denke, so konnte man bei den Musikern, Komponisten wie Ausführenden, weit mehr als bloße Effekthascherei erleben: Das war überwiegend ein beeindruckendes Glaubenszeugnis.	Kirchenmusik ist untrennbar verbunden mit Glaubensinhalten. Oft wird von der quasi sakramentalen Funktion liturgischer Musik gesprochen. Unbestritten ist, dass Musik viel mehr im Menschen anrühren und bewegen kann als das gesprochene Wort. Diese Chance, gleichsam „ein Stück Himmel erfahrbar zu machen", muss als solche verstanden und genutzt werden.
Kirchenmusik ist frei für alle Kunst, nichts darf beschnitten werden.	„Liebe und tu was du willst" – wenn ich als Kirchenmusiker die gesamten Facetten meines Berufs liebe oder zumindest zutiefst respektiere, wenn ich also um die grundlegende Bedeutung der Gregorianik als Ursprung aller Kirchenmusik weiß und wenn ich mir darüber bewusst bin, dass mein musikalisches Tun dem Lobe Gottes dient, dann weiß ich auch, dass meine Gemeinde gelegentliche „Experimente" mit neuer Musik als notwendige Offenheit mitvollziehen kann.	Ich kann mir vorstellen, dass Kirchenmusik intensiv in den liturgischen Vollzug und die Verkündigung mit einbezogen wird, z. B. im Dialog zwischen Evangelium und (improvisierter) Musik. Dies setzt sehr intensive Vorbereitung und Offenheit aller liturgisch Beteiligten voraus, ist aber hoch spannend und öffnet neue Dimensionen.
Der Einbruch der Unterhaltungs- und Popmusik ist der größte Skandal in der Liturgie!	Ja. Die offizielle Lehre der katholischen Kirche fordert genau das von der Kirchenmusik, was ich persönlich auch von ihr fordere, nämlich dass sie „Gott zur Ehre und den Menschen zur Erbauung" dienen soll – und dass sie denselben Auftrag wie alle Verkündigung hat: den Menschen von der unvergleichlichen Liebe Gottes zu erzählen.	Wir müssen aufpassen, dass wir in der momentanen Spardiskussion nicht das Kind mit dem Bade ausschütten. Wenn sich die Kirchen auf Liturgie und Verkündigung als wichtigsten ihrer „Kernbereiche" konzentrieren, gehört auch anspruchsvolle Kirchenmusik als integrierender Bestandteil der Liturgie unbedingt dazu, soll diese nicht „sang- und klanglos" werden.
Ja, unbedingt!	Unbedingt. Durch einen solchen Beitrag wird die Öffnung der Gemeinde zum Leben einer Stadt demonstriert. Wobei man nicht jedem Trend hinterherlaufen darf. Aber wenn mein Gospelchor regelmäßig in Konzerten beweisen darf, dass er auch anderes drauf hat als Gottesdienstbegleitung, wenn ich erlebbar mache, dass Orgel- oder Saxofonmusik ein spirituelles Erlebnis sein können, dann sind das Aspekte meiner Arbeit, die ich nicht missen möchte.	Vielerorts ist es so, dass z. B. aufgrund eines leistungsfähigen Chors Akzente gesetzt werden, die über die liturgische Arbeit hinausgehen. Dies sollte auch als Chance gesehen werden, über eine wohlüberlegte Programmgestaltung Menschen anzusprechen und anzurühren, die den Weg in den Gottesdienst nicht oder selten finden.
Kunst ist frei von Zwängen und kein „Theologengezänk".	Im Rahmen des interreligiösen Dialogs, den unsere Gemeinde mit der muslimischen Gemeinde vor Ort betreibt, gab es eine Begegnung in unserer Kirche, in der unser Pastor die Muslime durch die Kirche führte und auf Unterschiede und erstaunlich viele Gemeinsamkeiten hinwies. Zum Abschluss dieses Besuchs habe ich mit Orgel, Gesang und Sopran-Saxofon über die alte gregorianische Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus" improvisiert und auf die Nähe dieser Melodien zu den Gesängen des Islam aufmerksam gemacht. Diese Improvisation, kombiniert mit einem Choralvorspiel von Bach, traf bei den muslimischen Gästen auf offene Ohren.	Im ökumenischen Bereich zeigt sich ja schon seit langem, dass eine gemeinsame musikalische Tradition verbindet und dass unterschiedliche Ausprägungen dieser Tradition für alle Seiten bereichernd sind. Die reichen Möglichkeiten zum Austausch und zur Kooperation werden vielerorts ausgiebig genutzt. Dies kann regelrechte Synergieeffekte zur Folge haben.
Kirchenmusik von Musikern, nicht von Theologen! Es wird fast nur Musik von Toten aufgeführt. Da Kirchenmusiker nicht mehr bezahlt werden können, werden Laien volkstümlichen Unsinn aufführen – der Tod der guten und keine wirklich neue Musik.	Grundsätzlich blicke ich optimistisch in die Zukunft. Die Kirche durchlebt ja allgemein im Moment keine einfache Zeit, die Christen müssen mit erheblichen Veränderungen zurechtkommen. Diese Veränderungen betreffen selbstverständlich auch den kirchenmusikalischen Bereich, ein Ausruhen auf irgendeinem „Status quo" wird kaum möglich sein. Aber ich bin sicher, dass wir diese Veränderungen meistern werden.	Kirchenmusik hat da Zukunft, wo man ihr Raum lässt. Viele Menschen lassen sich nach wie vor von qualitätvoller Kirchenmusik bewegen. Daher wünsche ich mir Kirchenleitungen, die die immensen Chancen erkennen. Wohl kein musikalischer Berufszweig ist so ungeheuer vielseitig wie der des Kirchenmusikers. Wir brauchen Kirchenmusiker, die – auch künstlerisch bestens ausgebildet – sich den Herausforderungen stellen. Hier wäre noch verstärkt am Berufsbild zu arbeiten. Und ich wünsche mir Komponisten, die aussagekräftige liturgische Musik schreiben, die nicht nur von „Spezialensembles" ausgeführt werden kann.



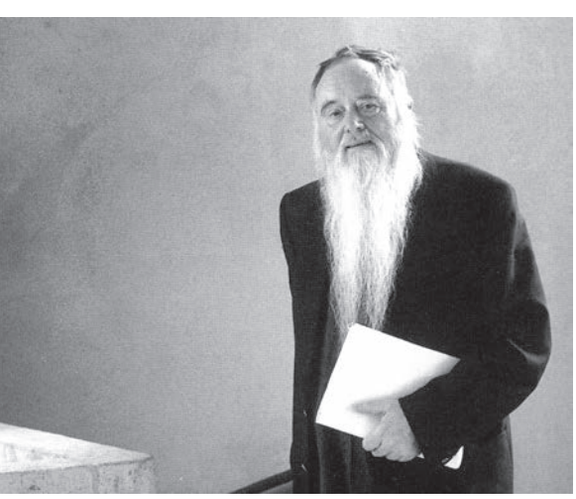
Impulse von der Neuen Musik: **Friedhelm Mennekes** über einen Kölner Kantor, der Instrument und Auditorium an Grenzen führt – und über Kirchenraum als Raum der Musik

EINE ORGEL IST IMMER EINE *Baustelle*

Die neuen Orgeln von Sankt Peter zu Köln sind mit ihren jetzt 92 Registern in den vergangenen Jahren nicht von Grund auf neu gebaut worden. Neu dagegen ist ihre komplizierte und langwierige Spezialisierung als Orgeln für Neue Musik.

Die neuen Orgeln ruhen sozusagen im Schoß der beiden alten, die in den sechziger Jahren geschaffen worden sind. Und selbstverständlich sind sie bleibende Instrumente, auf denen alle Musik, auch die alte, gespielt werden kann.

Die beiden Vorgängerorgeln waren vor allem geprägt vom neobarocken Orgelbau ihrer Zeit. Mehr und mehr aber erwiesen sie sich als ungeeignet für das Programm, das seit Ende der Achtziger die Arbeit in Sankt Peter bestimmt: die Auseinandersetzung mit Kunst und Musik der Gegenwart in der Kunst-Station Sankt Peter als Zentrum für zeitgenössische Kunst und Musik.



Seele der Kirchenmusik an St. Peter in Köln: Peter Bares. Foto: Karl Wilhelm Boll

Seit 1987 waren es permanent Ausstellungen mit vielen Künstlern unserer Zeit, die eine große internationale Aufmerksamkeit erhielten. Gleichzeitig startete in Zusammenarbeit mit der Kölner Gesellschaft für Neue Musik das Programm mit regelmäßigen Aufführungen moderner Musik. Dieses Programm gewann zwar nicht so schnell und spektakulär Aufmerksamkeit wie das der bildenden Kunst, setzte sich aber mehr und mehr durch.

Nicht zuletzt diese kulturpolitische Festlegung auf die Gegenwartsmusik machte es möglich, dass der Komponist Peter Bares Anfang der neunziger Jahre den Ruf als Organist und Kantor von Sankt Peter annahm. Er hatte sich in den vorangegangenen Jahren als Initiator der Internationalen Studienwochen für Neue Geistliche Musik in Sinzig große Beachtung erworben.

Nachdem Risse in den bis auf römische Zeit zurückreichenden Fundamenten, Pfeilern und Gemäuern entdeckt worden waren, wurde Mitte der Neunziger eine grundsätzliche Sanierung notwendig. Das bedingte auch den kompletten Ausbau der beiden Orgeln. Diese Chance wurde in doppelter Hinsicht genutzt: für einen neuen Spieltisch und für den Einbau neuer Mittel zur Klangerzeugung, vor allem von Perkussions-Registern wie Xylofon, Röhrenglocken, Psalterium, Harfe und neuartigen Mixturensetzern.

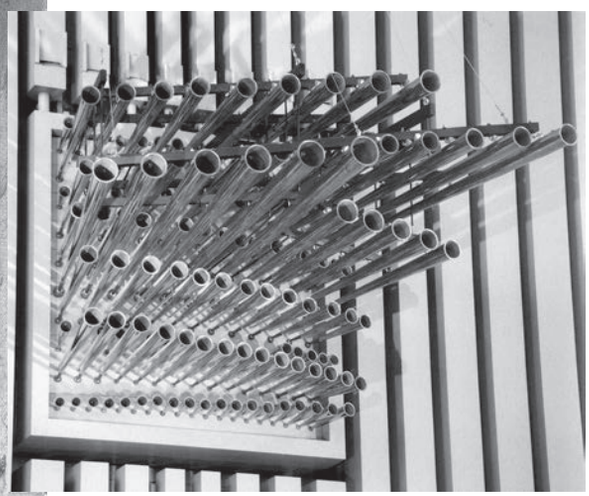
Den Wandel, den Kunst und Musik unserer Gegenwart auf der Suche nach dem Neuen erfahren, muss also auch das Instrument mitvollziehen können. Daher ist die Feststellung wesentlich, dass eine Orgel immer ein Baustelle ist und sogar sein muss. Derzeit wird das Instrument um zusätzliche elf Register erweitert, die eine adäquate Realisation romantischer Orgelmusik ermöglichen.

Fünf Pfeiler der Musik

Fünf Pfeiler tragen die Musik in Sankt Peter zu Köln: die Komposition, die Interpretation, das Instrument, das Zuhören und nicht zuletzt die dauerhafte Diskussion um das Neue in der Musik. Zusammen stecken diese Pfeiler ein bestimmtes Auditorium ab. Dessen Seele aber hat einen Namen: Peter Bares. Als Komponist schuf und schafft er in Jahrzehnten Werk um Werk – insgesamt schon mehr als 2500 Kompositionen. Als Organist bringt er seine Tonfolgen unverwechselbar zum Klingen, mal zärtlich, mal mächtig, mal leicht, mal schwer, mal für viele als Zumutung, für andere als befreiende Herausforderung.

Mit allem, was er schafft und wie er wirkt, weckt Bares Interesse und Aufmerksamkeit, aber auch Ablehnung. Er treibt das Instrument und das allzu oft im Traditionellen verhaftete Musikverständnis der Hörer bis an die Grenzen der Möglichkeiten. Da bleiben Konflikte und Diskussionen nicht aus. Aber es führt zu etwas: zu Aufbruch und Erweiterung im Spielen und Hören. Wandel und Entwicklung sind der Orgel wesentlich. Die Orgel hat wie kein anderes Instrument durch die gesamte Musikgeschichte stets von der jeweils neuen Musik ihre Impulse erhalten.

Jede neue Klanglichkeit versuchen die Meister des Spiels und des Baus der Orgel aufzunehmen, um ihr praktische Entfaltung zu gewähren. Es ist darum die Musik in ihren permanenten, durch kompositorische Kreativität bewirkten Neuerungen, die die Orgel und ihre Erbauer vor immer neue Heraus-



Neue Klangdimensionen: Die Hauptorgel von St. Peter mit ihrer Trompeteria (oben).
Fotos: Maurice Cox

forderungen stellt. Aber es ist auch dieses Instrument, das durch seinen inneren dynamischen Reichtum die Musik selbst dazu herausfordert, über sich hinauszuwachsen. Nicht von ungefähr gehören einige der größten Komponisten auch zu den größten Organisten: Bach, Bruckner, Reger, Messiaen.

Die Orgel ist ein Instrument, das nicht nur die Handschrift ihres Erbauers trägt, sondern sie ist immer auch einem bestimmten Stil und einer zeitbedingten Musikauffassung verpflichtet. So sprechen wir von alten und neuen Orgeln, von barocken oder neobarocken und von romantischen Orgeln; wir kennen die Kino- und die Konzertorgel, die Kirchenorgel und eben auch die Orgel für Neue Musik. Eine solche Orgel muss nicht gegen die alte Musik aufstehen, aber ihr ständig neue Formen und Töne hinzufügen. Nur so hat sie als Instrument Zukunft, wenn sie sich in schöpferischer Weise fortentwickelt. Dieser Grundsatz gilt in Sankt Peter als Motto – und darum ist der weitere Ausbau schon jetzt vorprogrammiert.

Vier Pfeiler des Raums

Vier Pfeiler tragen den kulturellen und spirituellen Raum in Sankt Peter: die Architektur, die bildende Kunst, die Liturgie und die Musik. Dieser ist in allen diesen Dimensionen ein alter und ein neuer Raum. Sein zentrales Charakteristikum hat er derzeit in der Leere. Zwar zeichnen ihn in den alten Fenstern, Bildern und Skulpturen nach wie vor großartige Spuren der Kunstgeschichte aus, doch überladen sie ihn nicht. Durch den Verzicht auf Bänke und Stühle sowie durch eine klare Architektur ist der Raum überraschend frei. Gerade darin behauptet er sich in seiner sakralen Qualität. Über das persönliche Erleben und Fragen angesichts der Leere hinaus bietet der Raum wirkungsmächtige kulturelle Anregungen und Antworten. So legt er sich in einem bestimmten Sinn auch selbst aus und macht sich exemplarisch lebendig.

Die traditionelle Kunst in diesen Räumen spezifiziert das Licht und schlägt inhaltliche Töne an, in Sankt Peter mit der lichtvollen Inspiration der Bekehrung Pauli (1642) bei Cornelis Schut und dem lebenverheißenden Farblicht der Kreuzigung Petri (1640) bei Peter Paul Rubens. Doch mehr noch steigern die Fenster der Frührenaissance den Raum zu einem durchschlagenden sinnlichen Erlebnis. Es sind aber nicht so sehr ihre repräsentativen Erzählungen als das Spiel ihrer Farben. Hier steigert sich je nach Sonnenstand alle Optik ins sinnlich Ergreifende. Um es mit den Worten von Le Corbusier zu sagen:

Der Schlüssel ist das Licht.
Und das Licht erhält Formen.
Und diese Formen haben Gewalt,
zu erregen
durch das Spiel der Proportionen,
durch das Spiel der Beziehungen,
der unerwarteten, verblüffenden.
Aber auch durch das geistige Spiel
ihres Grundes zu sein:
ihre wahrhaftige Geburt,
ihre Fähigkeit zu dauern,
Struktur…

▷

Die Gemeinde dieser Kirche ist ein Ort für eine lebendige und gepflegte Liturgie, die das Zusammenspiel nicht nur mit der Tradition ihrer eigenen Gesetze, sondern auch mit den Kräften und Schöpfungen der anderen Kunstsparten pflegt. Hier zeigt sich, dass beispielsweise die Sprache der Predigt sich nicht so sehr ihrem Inhalt verpflichtet weiß, sondern mehr ihrem Ton. Er schafft sensibel die Aufmerksamkeit, die der Hörer in der Kirche sucht, um zu sich selbst zu kommen. Jeder Ton geht dem Inhalt voraus. Predigt ist nicht zuerst Wissensvermittlung, theologische Aufklärung gar und schon gar keine Belehrung. Die Texte, über die sie spricht, sind ohnehin bekannt. Vielmehr soll sie den Hörer mit dem Text verkoppeln. Er fühlt sich ein in die Resonanzen von Raum und Hörer. Natürlich muss es der Ton der Verkündigung Jesu sein: Vertrautheit und Güte, die Kraft, Gott zur Sprache zu bringen, und der Atem göttlicher Zuwendung. Alles das überführt die Liturgie in die sakramentale Feier von göttlicher Nähe, von heilendem Handeln und von eucharistischer Kommunion. Alles das schafft für seinen Teil die Atmosphäre und prägt die innere Anteilnahme der Gemeinde. „Das Verständnis an der Sprache", so schrieb Friedrich Nietzsche, „ist nicht das Wort selbst, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, kurz die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft."

Musik als adäquate Theologie

Wie sich in diesem Zitat zeigt, bildet im Miteinander von Raum, Kunst und Liturgie die Musik die wichtigste Verknüpfung. Sie hat die Kraft, die letzten rationalen Strukturen von Sprache, Dogma und Ritual zu übersteigen und in körperliche wie geistige Erfahrungen freizusetzen. Sie weiß den Gesang zu führen und zu begleiten, sie erweckt erinnernd die musikalische Literatur der Vergangenheit. Doch kommt sie erst zu sich selbst und zu den nur ihr eigenen Fähigkeiten, wenn sie uns zeitgenössisch den Augenblick durch die musikalische Improvisation gestaltet und ins Bewusstsein hebt. Besonders hier ist die Musik in aller Sinnlichkeit und mit ganzem Verstand bei ihrer Sache, nämlich uns zu uns selbst zu bringen und zu eigener Kreativität zu führen. Die Musik auf der Orgel wird dann nämlich – um mit Karl Rahner zu sprechen – selbst ein Moment adäquater Theologie. „Man hört", so sagt er, „beim Hören eines bestimmten Lautes schon immer die Stille mit, die den einzelnen Laut umgibt und die Raum bildet, innerhalb dessen ein einzelner Laut gehört werden kann."

Die Musik öffnet den geschlossenen Raum in sphärische Weiten und fundiert ihn zugleich in die Tiefen sinnlicher Erfahrung. Sie erweckt gleichermaßen Schauder und Erhebung, Spannung und Gelassenheit, Dramatik und Träume. Das haben zu ihrer Zeit schon Bach, Bruckner und andere mehr durch Improvisationen geschafft als durch das noch so kreative Abspielen von Musikliteratur. Freilich, das ist nicht leicht und braucht das Genie. Darum haben das Erschaffen von sakralen Räumen, das Kreieren von Kunst mit geistigem Bezug, das Improvisieren auf der Orgel wie das Zelebrieren am Altar in den religiösen Feiern je ihre eigenen Mühen, aber im Zusammenwirken haben sie auch ihre Chance, den Augenblick zu übersteigen, um mit den Feiernden einzuschwingen in die Weiten je eigenen Transzendierens. Darum können auch

Musik bildet im Miteinander von Raum, Kunst und Liturgie die wichtigste Verknüpfung

Auf der Suche nach dem Neuen: Peter Bares

Er ist seit 1992 kirchenmusikalischer Künstler an der Kirche und international bekannten Kunst-Station Sankt Peter zu Köln. Früh erlebte Peter Bares als Internatsschüler die Gregorianik und die Polyfonie Alter Musik in Verbindung mit der großen Liturgie und dem Klang der Orgel. Aus diesem Urfundus vergangener Jahrhunderte schöpft er bis heute. Unter Beachtung alter Gesetzmäßigkeiten von Tonsatz und Kontrapunkt transponiert der heute 70-Jährige die hohe musikalische Kunst in seine Sprache. In eine Sprache, die Zuhörer ergreift, die sie besinnlich und staunend an seine unerschöpflichen musikalischen Ideen fesselt. Diese Ideen wechseln zwischen farbigen Elementen, entstanden aus entlegenen Obertönen und kontrapunktischer Strenge. Schon immer hat Bares alle Möglichkeiten der Farbgestaltung zum Verblüffen seiner Zuhörer ausgereizt. In seinen improvisatorischen Fähigkeiten ergreift er alle technischen Möglichkeiten einer Orgel, immer auf der Suche nach Neuem, bisher Ungefasstem.

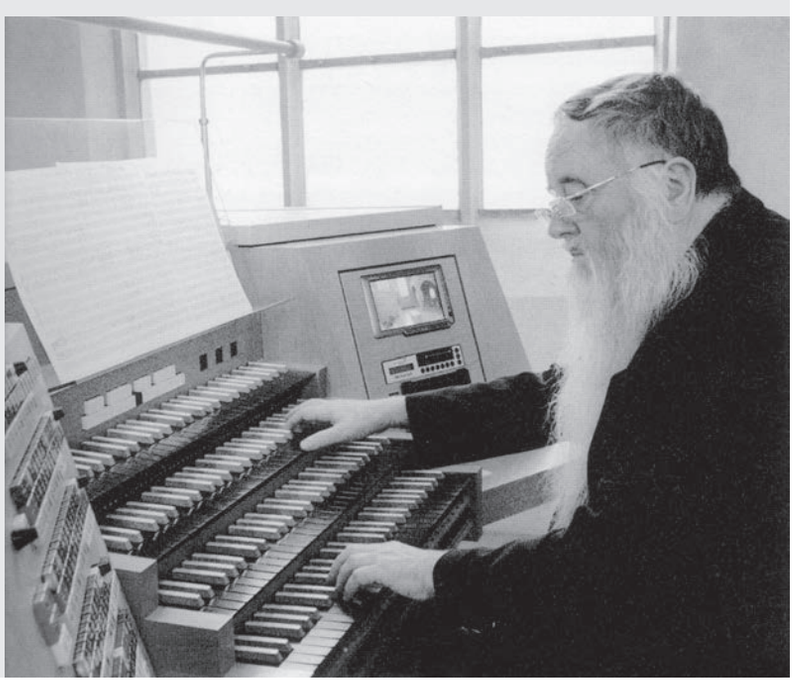


Foto: Karl Wilhelm Boll

alle diese kulturellen Kräfte die anfänglich eher vagen Erfahrungen des einzelnen Subjekts bis ins sinnlich Erregende oder mystisch Erhabene steigern. Sie verbinden sich mit dem einzelnen Menschen und helfen ihm, sich dem unnahbaren Geheimnis des Lebens geheimnisbezogen zu nähern.

Architektur wie Liturgie, Kunst wie Musik erweitern durch ihre Kreativität besonders den sakralen Raum als inneren Raum. Sie laden ihn für jeden Betrachter und Zuhörer stets neu mit persönlichen Ahnungen und transzendenten Empfindungen auf. In diesen inneren Räumen findet der Besucher der Kirche, der zugleich Betrachter und Zuhörer ist, eine geistige Erweiterung jener Sinneseindrücke, die dieser Raum in ihm zunächst auslöst. Gerade der leere Raum lässt diese persönlichen inneren Räume im Menschen entstehen. Die kulturellen Kräfte eröffnen letztlich jene offene Mitte, die wie ein geistiges Zentrum im Menschen agiert. Sie führen den Menschen zu sich und weiten sein Bewusstsein in die Weiten des Geistes – bis hin zu Gott, freilich nicht nur in der beglückenden Erregung des Augenblicks, sondern vor allem in Fragen und Zweifeln, in vagem Ahnen, Hoffen, Träumen…

Auf die leeren Innenräume richtete sich seit jeher das Streben der Architekten; die Bildhauer, die Musiker und die Prediger aber waren immer darum bemüht, diese dreidimensional geschaffene Leere durch die dialogische Verkündigung, die dreidimensionale Masse und die vierdimensional erregenden Klänge für ihre Zeit zu füllen. Erst inmitten von Leere, Fragen und Zweifeln konnten sie den Raum für den Besucher zum Ereignis machen und ihn auf der Basis seiner jeweiligen Erfahrung über sich hinausführen. Sie versuchten gemeinsam und stets aufs Neue, eine Wechselbeziehung und einen Dialog zwischen den objektiv realen und den imaginären Räumen herzustellen. Der Raum als der Resonanzraum für Kunst, Musik und religiöse Erfahrung: *ad maiorem Dei gloriam.*

Der Autor:

Friedhelm Mennekes, seit 1961 Jesuit, studierte Philosophie, Politische Wissenschaften (Promotion 1971) und Theologie (Habilitation 1977) in Bonn, München und Frankfurt am Main. Seit 1980 ist er Professor für Praktische Theologie und Religionssoziologie an der philosophisch-theologischen Hochschule Sankt Georgen in Frankfurt am Main; 1979 bis 1985 Pfarrer an Sankt Markus im Frankfurter Arbeitervorort Nied, seit 1987 Pfarrer der Jesuitenkirche Sankt Peter Köln; 1979 Beginn der Ausstellungstätigkeit, zunächst in Sankt Markus Nied, bis 1989 in der Kunst-Station Frankfurt/Main, Hauptbahnhof; 1987 Gründung der Kunst-Station Sankt Peter Köln, Zentrum für zeitgenössische Kunst und Musik in der gotischen Stadtpfarrkirche Sankt Peter.

Kirchenmusik sollte eine Vision bewahren

Wo seid ihr Klugen des Volks?

Von **Gerhard Kaufmann**

Wie lebt doch die heutige Musik in der Kirche von der Wahrnehmung anderer Zeiten und bringt Kunstwerke uralter Geschichte zum Klingen!

Die Leitung eines Chors oder Ensembles ist tief greifend mit dem Verständnis des Klingenden verbunden und weiß zu vermitteln, beides: Wort und Ton, eine gemeinsame Größe. Den Deutschen ist das klar. Man hofft es wenigstens.

Menschen, die imstande sind zu erkennen, dass es trotz reichen Musikerbes und Musiklebens und trotz auslastender Aufgaben Musik gibt, die *wirklich fehlt,* solche etwa, die die Mutter am Bett des Kindes singt, solche etwa, die einen Gemütszustand angesichts eines großen Unglücks trifft… und dies in der heutigen Zeit. Solche Menschen sind nicht nur Kirchenmusiker, sondern – vielleicht Seher, vielleicht Horcher, Erkennende, sie sind die Kümmerer um eine Seelensprache, die seit dem Krieg erstickt ist. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte und kann diese Not weder mit alten Kunstwerken noch mit serieller, experimenteller und anderer Kompositionstechnik und schon gar nicht mit Gospels oder Popart behoben werden.

Im Gesang eines Volks sind sowohl *sein* Glück als auch *sein* Unglück vereinigt; das heißt: Im Klang seiner Melodien schwingt beides mit (hören wir hier nicht schon wieder die Frager: „Melodie, was ist das?"). Schwingt in einem unserer Volkslieder der Zweite Weltkrieg, das Grauen, das Elend, die Angst, auch die plötzliche Geborgenheit an einer Hand oder irgendeine Träne mit? Ein jüdisches Volk konnte man nicht einfach morden, ohne danach sprachlos zu sein. Die Authentizität der Klage der Opfer hat hohen Rang. Wir können nie genug hinhören.

Also wieder das alte Thema? Nein.

Es ist ein Hoffnungsschimmer, eine Vision, nämlich die Gewissheit, dass *unsere* Geschichte den Balsam *unseres* Liedes, das heißt: auch *unserer* Klage braucht.

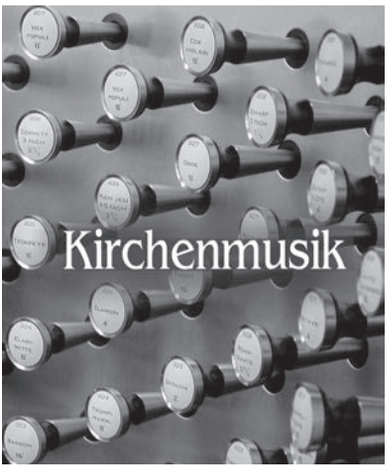
Was Lied *ist*, wissen wir alle, ebenso, dass es – auch heute – missbraucht werden kann, wie übrigens auch sein Begriff.

Ich habe von Kind an komponiert und lange nicht begriffen, warum es so bitterlich schwer ist, Seelensprache, klangliches Seelenbild … als Musik glaubwürdig ins Öffentliche zu bringen. Spätestens als ich bei der Arbeit an einer Musik über Dietrich Bonhoeffer dessen Mission und Erbe spürte, war mir klar geworden, dass auch wir Deutsche – die wir uns wohl sicher wähnen, zum selben Gott zu beten und zu singen wie die Juden – lernen müssen, was es bedeutet, wenn der Psalmist sagt: „Lass meine Klage zu einem Reigen werden."

Große Weisheit: Keine Klage ohne Laut, geschweige denn ein Reigen! Wer diesen *Laut* findet, verkehrt ihn für viele in Tränen der Freude. So Gnade uns Gott.

Deshalb: Kirchenmusik in *Deutschland* erschöpft sich nicht im Bestaunen der Vielfalt, in der Wertschätzung der Kunstwerke, in der Aktivität vielerorts, sondern sie sollte einen Hoffnungsschimmer, eine Vision bewahren.

Gerhard Kaufmann, studierter Kirchenmusiker, seit 1970 zunächst als Bezirkskantor in Nagold/Schwarzwald tätig, ist seit 1986 Kantor an der Stiftskirche in Tübingen, wo er die „Tübinger Motette" leitet. Er erhielt verschiedenste Preise in Orgelimprovisation und Komposition, darunter beim Wettbewerb der Hochschulen der Bundesrepublik 1970 sowie beim internationalen Gustav-Mahler-Wettbewerb 2000. Er spezialisierte sich auf dem Gebiet der zeitgenössischen Vokalimprovisation auf der Basis des mittelalterlichen Organums. Werke: u. a. Requiem-Triptychon *Gras unterm Schnee*, Sinfonie *Hitze des Horchens*, Kurzoratorium *Verhör und Verheißung* (über die Hexenprozesse in Deutschland) und Oratorium *Ende und Anfang* (im Gedenken an die Märtyrer, insbesondere an Dietrich Bonhoeffer).



Die berühmte Ladegast-Orgel in der Leipziger Nikolaikirche wurde – mit Unterstützung eines Sportwagenherstellers – zum rasanten Klangerlebnis „um-restauriert".

Ein Gespräch mit Kirchenmusiker **Jürgen Wolf**

Dass der Orgelbau eine äußerst komplexe Geschichte erlebt hat, ist allen klar, die sich auch nur annähernd mit diesem Instrument hörend befasst haben.

Kein Instrument, auf dem man die gesamte Literatur auch nur halbwegs angemessen spielen könnte. Denn die unterschiedlichen Klangideale der verschiedenen Epochen der Gattungsgeschichte sorgen auch dafür, dass sich der Instrumentenbau danach richtete. Im 19. Jahrhundert war es insbesondere der 1818 geborene und 1905 verstorbene Friedrich Ladegast, der einen symphonischen Klangtypus durchsetzte, um damit den Vorstellungen von Franz Liszt möglichst nahe zu kommen.

Seine beiden bedeutendsten Instrumente stehen im Dom zu Merseburg und in der Leipziger Nikolaikirche. Beide Orgeln wurden jüngst restauriert, kommen aber gerade in der Konzeption der Restaurierung zu unterschiedlichen Ergebnissen. Während man in Merseburg einen konsequent historischen Ansatz verfolgte, ging man in Leipzig einen Weg, von dem der zuständige Kirchenmusiker Jürgen Wolf sagt: „Warum soll die Restaurierung einer Orgel auch die Fehler einer vergangenen Epoche transportieren?"

So sind in der Zusammenarbeit mit dem Automobilhersteller Porsche, der in Leipzig u. a. den Cayenne und den Carrera GT produziert, kreative Lösungen gefunden worden, die für den Orgelbau äußerst ungewöhnlich sind. Mit Kantor Wolf unterhielt sich **Hans Bäßler**.

f Hier in der Nikolaikirche erwartet man an sich eine Orgel, in der sich eine 1:1-Restaurierung der alten Ladegast-Orgel von 1862 wiederfindet. Wie viel Neues und Kreatives ergibt sich hier für den Orgelbauer?

Wolf: 70 Prozent des Ladegast-Pfeifenmaterials waren noch vorhanden. Den Rest lieferte die Frankfurter Orgelbaufirma Sauer in den Jahren 1902 und 1934. Eine große Zeitspanne, daher steht das Instrument auch unter Denkmalschutz. Wir haben alles zusammengefasst, restauriert und auch erweitert, sodass die Orgel jetzt genauso ein historisches wie modernes Instrument ist.

f Inwieweit ist das Neue nicht nur neu, sondern auch als kreative Lösung zu verstehen?

Wolf: Das Herausragende: Die Orgel ist MIDI-fähig, besitzt also eine Anschlagsdynamik. Man kann dadurch jede elektronische Klangquelle, jeden dynamischen Klang ansteuern bis hin zur Lasershow oder zum Feuerwerk. Außerdem gibt es Tremulanten, die am Registerzug in Intensität und Geschwindigkeit verstellbar sind. Das sind Neuerungen, die eingeflossen sind.

f Warum übernahmen Sie nicht den historischen Spieltisch?

Wolf: Die Optik ist natürlich modern umgesetzt. Die Grundform von Ladegast wurde allerdings beibehalten. Das heißt: Die Registerstaffeln rechts und links sind halbrund gezogen, wie sie auch den Kirchenemporen entsprechen. Lediglich die Materialien sind Edelstahl und massives Ebenholz. Materialien, die für Orgelbauer wegen ihrer extremen Härte eigentlich nicht gut zu bearbeiten sind. Ebenholz reißt auch leicht und wird deswegen meist nur als Furnier verarbeitet. Optisch ist das aber alles sehr schön – alles bombierte Flächen, das bedeutet, dass keine Fläche gerade, sondern rund gezogen ist. Alleine vom Anfassen ist das eine Erlebnisorgel.

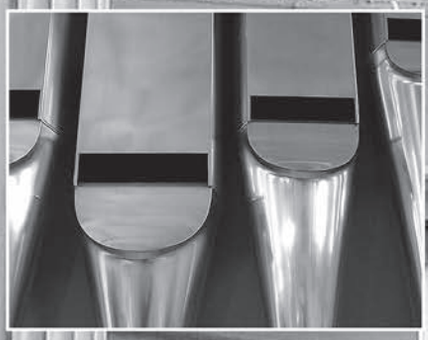
Foto: Christoph Seelbach

f Dass wir hier vor einem besonderen Unikat stehen, hat sicher mit der Zusammenarbeit mit Porsche zu tun. Welche Impulse sind von dieser Firma gekommen, die sich um den Orgelbau ja bisher nie Gedanken gemacht hat?

Wolf: Für Porsche war es natürlich Neuland, einen Orgelspieltisch zu designen. Die denken aus einer anderen Richtung, nämlich aus Sicht von Ergonomie und Praxis: Wie müssen ein Registerzug, wie ein Tastenpedal optimal funktionieren? Welchen Winkel muss der Anschlag haben, damit er beim Spiel optimal agiert? Gerade bei den Pistons *(spezielle Zungenregister der Orgel; d. Red.)* haben wir

DER KANTOR UND SEINE »Porsche«-Orgel

Fotos: Bäßler



Fotos: Bäßler

Alte Orgel mit Porsche-Cockpit – und der Denkmalschutz ist begeistert…

lange überlegt, wie man das machen könnte.

f Der Spieltisch ist wirklich ungewöhnlich, denkt man nur an die verschiedenen Armaturen, die aussehen, als kämen sie unmittelbar aus dem Cockpit eines Porsche Carrera. Wie war die Reaktion der Orgelbausachverständigen und des Denkmalschutzes?

Wolf: Man war einhellig begeistert. Und jeder, der schon einmal an dem Instrument saß, war erstaunt, wie ausgesprochen bedienerfreundlich diese Orgel ist. Fünfmanualige Instrumente sind meist etwas sperrig, doch hier kann man sich dransetzen und sich wohlfühlen. Warum das so ist, weiß niemand so recht. Wir

wissen es, weil viele Momente hier in den Abmaßen stimmen, alles optimal erreichbar und das Notenpult elektrisch verstellbar ist.

f Ist es denkbar, dass aus den Erfahrungen dieses Unikats Erkenntnisse für den Orgelbau insgesamt gewonnen werden?

Wolf: Ja, man muss einfach sehen, dass ein Orgelbauer gar nicht so viel in die Entwicklung investieren kann, wenn er eine Orgel neu konstruiert. Von daher ist es gut, wenn ein Unternehmen von außen Einfluss nimmt. Ich denke schon, dass gewisse Sachen, wie etwa die verstellbaren Tremulanten, zum Standard werden – weil es einfach vernünftig ist.

f Wie steht es mit der Klangcharakteristik der Orgel?

Wolf: Man kann diesen Ladegast von 1862 so spielen, wie er war. Er ist genau rekonstruiert, fehlende Register wurden ergänzt: zum einen im Hauptwerk der 32′ ab c° und im Pedal der akustischen 64′, der ja einzigartig ist. Das Instrument hat eine bombastische Qualität. Das ist einfach der Zeitgeschmack von Ladegast gewesen, orientiert aber auch an Silbermann *(die Brüder Silbermann gelten heute als die bedeutendsten deutschen Orgelbaumeister des 18. Jahrhunderts; d. Red.)*, aus deren Tradition er kam. Wir haben Schleifladen vorliegen. Das erste, zweite und vierte Manual haben hängende Trakturen, wie bei einer Barockorgel auch. Der Rest wird über Barkermaschinen gesteuert, wie das bei französischen Orgeln der Fall ist. Diese Erweiterung zum französischen Instrument macht dann auch diese Orgel aus.

f Nun wird im Orgelbau diskutiert, ob die konsequente Ladegast-Ästhetik mit der französischen Cavaillé-Coll-Charakteristik in eins gehen kann. Was sind Ihre Erfahrungen im Hinblick auf dieses Instrument?

Wolf: Es gibt in Saint-Sulpice in Paris, wo Daniel Roth Organist ist, ein Schwesterninstrument, das fast so viele Register hat.

Kantor mit innovativem Esprit: Jürgen Wolf.
Foto: Christoph Seelbach

Ladegast war in Paris gewesen und hat sich bei Cavaillé-Coll diese Instrumente angeschaut und die Einflüsse dann mitgenommen. Der große Einfluss war die Einführung der Barkermaschine in das romantische Werk. Zu diesem Zeitpunkt hat er das technisch nicht so perfekt umsetzen können, wie Cavaillé-Coll es später gemacht hat. Die Instrumente ähneln sich schon sehr.

Dagegen kann man die Ladegast-Orgeln in Merseburg und in der Nikolaikirche nicht vergleichen. Es sind wirklich unterschiedliche Instrumente. Hier am Leipziger Instrument war der französische Einfluss einfach stärker, der Zungenanteil auch viel höher. Wir haben jetzt insgesamt 20 Zungen, auch die durchschlagenden Zungen, wie z. B. die Klarinetten, wie sie ja auch bei Cavaillé-Coll vorkommen.

f Sehen Sie neue Standards im Orgelbau nach diesen Restaurierungen? Sind neue Erkenntnisse bei den Funden des Pfeifenmaterials gewonnen worden?

Wolf: Das ist schwierig. Zeitgleich ist ja auch Merseburg restauriert worden. Dort hat man es wirklich ganz konsequent und puristisch gemacht. Ob das so optimal ist, ist die Frage. Man restauriert ja auch kleine Schwächen genauso wieder mit. Es gibt einfach ein Problem mit der Windversorgung im Merseburger Dom. Und wenn man das so rekonstruiert, wie das Ladegast gemacht hat, dann tut man der Orgel und der Orgelmusik einfach keinen Gefallen. Wer dort einen Liszt oder Reubke spielen will, der wird feststellen, dass das gekoppelt eigentlich nicht mehr geht. Man kann dem Orgelbauer Ladegast oder dem historischen Instrument schon auch einmal einen Gefallen tun.

f Gibt es dezidierte Reaktionen der Zuhörer auf dieses Instrument oder wurde dies einfach nur hingenommen?

Wolf: Man spricht schon landläufig von der „Porsche"-Orgel". Es wird ja alles immer ein bisschen mythologisiert. Und so sind die Orgelkonzerte schon sehr gut besucht. Es kommen auch gezielte Anfragen, z. B. von der Deutschen Bahntouristik; da werden Sonderzüge für Touristen geplant, um zur Weihnachtszeit den Besuch von Orgelkonzerten anzubieten. Es gibt einen gewissen „Orgelboom"– und das ist doch wunderbar. Wir hatten das von Anfang an vor und wollten auch besondere CDs herausbringen. Die erste CD *Bach-Orgelwerke* ist gerade erschienen, die zweite wird Werke von Liszt vorstellen, die dritte Werke von Brahms. Die Idee ist, Orgel- und Komponistenporträts in einem zu schaffen. Also etwas ganz eigenes.

f Nun haben Sie ja für eine hochinteressante Walzenkonzeption gesorgt. Was ist das Neue daran?

Wolf: Für die freundliche Bedienbarkeit des Crescendos – wenn man sich die großen Orgelwerke von Reger oder anderer Romantiker vorstellt – ist die Walze sehr wichtig. Die Walze hat eine Fernbedienung, d. h. sie ist ganz genau auf 76 Prozent ansteuerbar. Die drei Schwellwerke sind für den Registranten auch durch Handschweller fernbedienbar. Zudem gibt es eine Infrarotfernbedienung für die ganzen Kombinationen.

f Die Kombinationen sind als sequenzierte Setzer gebaut, die Sie sogar zu Hause am Computer vorbereiten können…

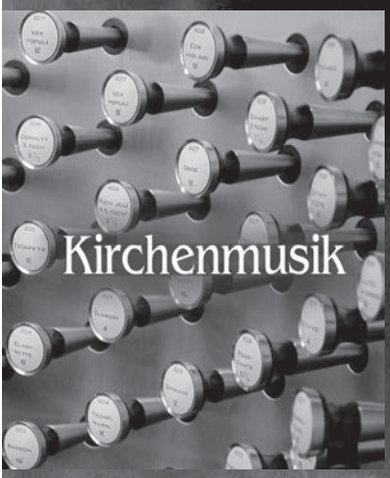
Wolf: Ja, man kann die ganzen Registrierungen auf Diskette abspeichern und dann mit nach Hause nehmen. Das ist einfach ein gutes Gefühl, dass die Kombinationen irgendwo abgespeichert sind, wenn der Speicher einmal durchbrennen sollte. Dann wäre stundenlange Arbeit verloren. Alle Romantiker einzeln zu registrieren wäre immer wieder eine Menge Arbeit. Aber so hat man die dann einfach parat.

f Würden Sie sich unter den heutigen Gesichtspunkten noch einmal darauf einlassen, mit Porsche zusammenzuarbeiten?

Wolf: Ich bin ein Porsche-Fan, war es von Kindesbeinen an. Und so ist ja auch im Grunde die ganze Geschichte erst ins Rollen gekommen. Ja, es war sehr angenehm, mit Porsche zusammenzuarbeiten. Der nahe liegendste Vorteil: Die gesamte Finanzierung ist von Porsche übernommen worden – 1,8 Millionen Euro und zusätzlich der Spieltisch. Wir würden jederzeit wieder mit Porsche zusammenarbeiten. Vor allem mit der Designabteilung. Das hat schon großen Spaß gemacht. Zum Beispiel war eine Dame nur damit beschäftigt, dreidimensional Registerzüge zu entwerfen. Auch bei der Orgelbank gab es mehrere Designs, über die man dann geredet hat.

Umgekehrt hat es auch Porsche Spaß gemacht, einmal etwas ganz anderes zu machen. Sie haben mit ihrem Engagement für unsere Orgel sogar einen Preis für Produkt-Design gewonnen, den „red dot award". Das unterstreicht noch einmal: Diese Orgel ist ein Unikat. *f*

WDR 3. Das Kulturereignis.
In Ihrem Radio.



Christliche Popularmusik ist „im Kommen“:

MARKTPHÄNOMEN UND KLINGENDER *Zeitgeist*

Von **Thomas Feist**

In Zeiten schwacher Konjunktur der Musikverlage – und einer allgemeinen Klagestimmung der Musikindustrie überhaupt – lohnt es sich, Phänomene genauer zu betrachten, die sich gegen diesen Trend entwickeln. Dazu gehört zweifellos die christliche Popularmusik.

In ihrem Mutterland, den USA, ist der Bereich „Christian Contemporary Music“ (CCM) das am schnellsten wachsende Marktsegment der Plattenindustrie. Wenn hierzulande auch nur Insider etwas mit dem Begriff CCM oder seiner deutschen Variante „christliche Popularmusik“ anfangen können: Der Zuwachstrend im Marktanteil der deutschen Musikindustrie gilt auch für den deutschen „Ableger“.

Weitere Hinweise auf die zunehmende Relevanz christlicher Popularmusik erhält man, wenn man sich vergegenwärtigt, dass noch nie so umfangreich und vielfältig über sie geschrieben wurde. Seien es wissenschaftliche Artikel in den Bereichen Theologie, Musikwissenschaft, Soziologie, Kulturwissenschaft und anderen Disziplinen oder Werke, die eher journalistisches oder populärwissenschaftliches Interesse verraten: Christliche Popularmusik ist „im Kommen“. Flankiert wird diese Beobachtung durch das ebenfalls zunehmende wissenschaftliche Interesse am Aufspüren und an der Analyse religiöser Versatzstücke, Symbole und Zitate, die in der Popmusik postmoderner Prägung scheinbar allgegenwärtig sind.

Christliche Popmusik in ihrer Anwendung ist zudem ein wichtiges und bestimmendes Thema der Kirchen und der Religionspädagogik. Beide Institutionen sehen in der Verbindung von zeitgemäßen Sounds mit christlichen Texten oder Kontexten ein Modell gelingender Glaubensäußerung zwischen Dogma und Zeitgeist. Verkürzt gesagt, ist christliche Popularmusik demnach die unserer Zeit angemessene Form, die die Allgemeingültigkeit der biblischen Lehre mit den hochgradig ausdifferenzierten Lebenswirklichkeiten sozialer Akteure synthetisch zu verbinden vermag.

Was ist nun christliche Popularmusik? Ist es die spezifische Ausdrucksform einer religiös konnotierten Subkultur, eine Art „junge“ Kirchenmusik, klingender Patchwork-Zeitgeist, Trivialmusik, die mit religiösen Verweisen ästhetisch aufgewertet wird, oder einfach eine neue PR-Strategie der Musikindustrie?

Mehr als Popmusik: die Band *Ironic* beim Internationalen Bandfestival der Evangelischen Jugend Sachsen. Das Festival wird vom Bundesverband Kulturarbeit unterstützt.

Synthese und Säkularisierung

Wenn man sich auf die Suche nach dem Ursprung der christlichen Popularmusik begibt, wird man auf zwei unabhängig voneinander stattgefundene Geneseprozesse stoßen. Der erste ist ein Prozess, der mit „Synthese und Säkularisierung" betitelt sein könnte. Er ist in seiner Struktur musikbezogen und beginnt – wie die Popularmusik überhaupt – in der Begegnung zweier Kulturen: der schwarzafrikanischen und der europäischen Kultur in amerikanischem Verständnis. In diesem Kulturmilieu treffen sich Stammesrituale wie Tänze, das ekstatische Anrufen der Geister, der Einsatz von Trancezuständen und das Spielen mit geweihten Trommeln mit christlichem Monotheismus und seiner Liturgie.

Eine wichtige Etappe in diesem Prozess war der *Ring Shout*, ein religiöser Tanz, der von rhythmisch passenden Gesängen begleitet wurde. Er gilt als musikalische Urform, aus der Gospel, Rock und Soul entstanden. Ältere Musikaufnahmen dokumentieren, dass die *Ring Shouts* Transformatoren für den Bedeutungstransfer weltlicher wie religiöser Begriffe darstellten, ein Phänomen, das auch heute für Spirituals attestiert werden kann.

Die *Ring Shouts* etablieren das „Call-and-Response-Prinzip". Die Rufe des Predigers als Vorsänger waren vor allem durch Energie und Emotion bestimmt, weniger durch die Inhalte. Diese blieben einfach und wurden ständig wiederholt. Dadurch waren biblische Inhalte vor allem für die Sklaven, die oftmals Analphabeten waren, leichter zu lernen. Noch heute finden wir in den ursprünglich von den *Ring Shouts* abstammenden Gospels (ein Begriff, der vom Komponisten Thomas Dorsey geprägt wurde) tiefe religiöse Hingabe in sinnlicher, erotischer Verpackung.

Gospels und Spirituals sind die einzigen bis heute erhalten gebliebenen Varianten früher christlicher Popularmusik. Alle anderen Musikrichtungen, die auf den Beginn christlicher Popularmusik zurückzuführen sind, z. B. Soul oder Rhythm & Blues, sind ihre säkularisierten Versionen. Diese zeichnen sich aus durch Latenz religiöser Potenziale, vor allem Potenziale zur Ganzheitserfahrung und Erfahrung von Entgrenzung, was zum Gegenstand zahlreicher Publikationen zum Thema „Die Religion der Popularmusik" geworden ist. Eine aktuelle Variante früher christlicher Popularmusik ist *Praise- and Worship*, im deutschen Sprachraum auch als „Lobpreismusik" bezeichnet, die sich zurzeit großer Beliebtheit erfreut.

Why should the devil have all the good music?

Die zweite Wurzel der christlichen Popularmusik ist mit dem berühmten und viel zitierten Ausspruch „Why should the devil have all the good music?" und der *Jesus Music* der 1960er und 1970er verbunden. Ein wesentliches Merkmal christlicher Popularmusik in diesem Verständnis war von Anfang an, dass Musik als Transportmittel in den Dienst christlicher Verkündigung genommen wurde. Christliche Popularmusik ist demnach weniger durch Musik als durch textliche Inhalte gekennzeichnet.

Christliche Popularmusik grenzt sich innerhalb der Popmusik vor allem durch eigene kulturelle Felder und eigene Distributionskanäle ab, ist sowohl interpretenbezogen als auch marktgebunden. Im Hinblick auf die Interpreten, die der christlichen Popularmusik zugerechnet werden, sind es biografische oder kontextuelle Details und textlich-inhaltliche Komponenten, die den Einschluss oder Ausschluss in das Segment zur Folge haben. Eine Reihe kultureller Beobachtungsinstitutionen, zu denen christliche Hitparaden, Rundfunk- und Fernsehstationen, Musikfestivals und Awards gehören, verleihen dem Feld christlicher Popularmusik über ein spezielles Referenzsystem interne wie externe Stabilität.

Die beachtenswerte Quantität christlicher Popularmusik äußert sich nicht zuletzt in einer Fülle von Enzyklopädien, die vor allem den amerikanischen CCM-Sektor beleuchten. Beispielhaft sei hier die *Encyclopedia of Contemporary Christian Music* (Allan Mark

Sound zwischen Beständigem und Zeitgeist: die Blues- und Country-Rocker von *Cottonbomb* beim Christlichen Rock-Special in Dorfchemnitz. Fotos: Feist

Powell, Hendrickson Pub., 2002) erwähnt, die über 1900 Musiker und Bands aller musikalischer Richtungen auflistet.

Christliche Popularmusik ist mittlerweile in allen musikalischen Genres des Pop vertreten. Im Mittelpunkt stehen nach wie vor der Gospel, die Lobpreismusik und diverse Stilistiken des *Adult Orientated Rock* (AOR). Daneben gibt es jedoch auch solche ungewöhnlichen Konstellationen wie *Christian Black Metal* (u. a. Encryptor, Frosthardr, Soul Embraced), christlichen Techno (u. a. Bluetronic, out of tune), oder *Christian Extreme Hardcore* (u. a. Nailed, One Bad Apple, Deliverance).

Postmoderner Sound

Die christliche Popularmusik ist ein hochgradig ausdifferenziertes und gleichzeitig in ihrer Komplexität reduziertes Phänomen. Dies deutet darauf hin, dass es sich um ein systemisches Gebilde handelt, das durch spezifische Kommunikationsmuster mit einer Vielzahl sozialer und kultureller Systeme verbunden ist und emotionale und rationale Faktoren ebenso vermitteln kann wie persönliche, kulturelle, religiöse und gesellschaftliche Parameter. Eine Herangehensweise über die musikalische Materie alleine ist daher der christlichen Popularmusik nicht angemessen, da dieses Phänomen mehr als Musik ist, auch mehr als Popmusik, und deshalb nur unter der Berücksichtigung weiterer ästhetischer, ethischer, theologischer und ökonomischer Bestimmungsweisen verstanden werden kann.

Nicht nur der Blick auf die Zuwachsraten der Musikindustrie im Bereich christlicher Popularmusik sollte uns also neugierig machen. Auch als postmoderner Sound zwischen Beständigem und Zeitgeist verdient sie unser Interesse. *f*

Literatur:

Bubmann, Peter/ Tischer, Rolf (Hg.): Pop und Religion. Stuttgart 1992

Feist, Thomas: Musik als Kulturfaktor. Frankfurt/M. 2005

Kabus, Wolfgang (Hg.): Popularmusik und Kirche (Friedensauer Schriftenreihe), Frankfurt/M. 2001, 2003, 2006

Links:

www.crossover-agm.de
www.akpop.de
www.jugendkulturen.de

Der Autor:

Dr. Thomas Feist ist Bildungsreferent in den Bereichen Kultur, Musik und International beim Landesjugendpfarramt Dresden, Vorsitzender des Bundesverbands für Kulturarbeit in der evangelischen Jugend (bka) und Mitarbeiter beim Netzwerk für Jugendkultur „CrossOver". Feist hat Musikwissenschaft, Theologie und Soziologie an der Universität Leipzig studiert und über christliche Popularmusik promoviert. Musikalisch ist er im Modern-Jazz-Projekt „Fallin´ Oaks", im Chandler Swing Trio und im Klangprojekt Leipzig engagiert.

Zwischen Verbot und Vielfalt:

MUSIK IM *Islam*

Von **Dorit Klebe**

Orthodoxer Islam und Musik – ein problematisches Verhältnis. Während im arabischen Kulturraum Musik und Tanz nur sehr eingeschränkt praktiziert werden, teilweise gar mit Verboten belegt sind, ist die Freude an der Musik und am Musizieren im türkischen Raum dagegen recht ausgeprägt.

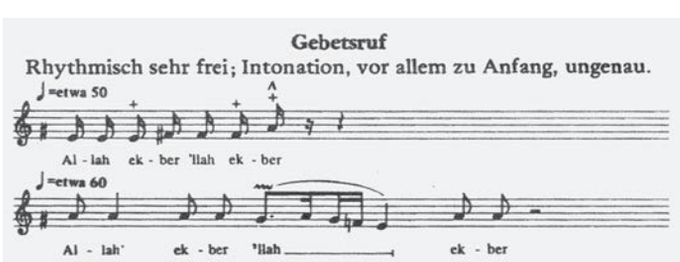
Der orthodoxe *Islam* (arabisch: Ergebung in Gottes Willen) ist von einer kritischen Haltung gegenüber Musik und Tanz durchzogen. Auch wenn Koran (*Qur'an*) und Hadith (Überlieferungen) diesbezüglich keine ablehnend interpretierbaren Aussagen enthalten, hängen in islamisch geprägten Regionen der Welt die Ausübung und Verwendung von Musik und Tanz im sakralen Kontext von der jeweiligen Auslegung ab, von orthodoxen bis zu sektiererischen Interpretationsformen, die sich wechselseitig der Häresie bezichtigen.

Im arabischsprachigen Kultus ist in der Moschee in der Regel nur die menschliche Stimme zugelassen. Nach einer überlieferten Äußerung von Mohammed soll sie den Koran verzieren. Koran-Rezitation und Gebetsruf werden jedoch nicht als „Musik" oder „Gesang" bezeichnet, sondern als „Lesen mit schöner Stimme" umschrieben. Dass der Ruf des Muezzin nach unserem abendländischen Verständnis durchaus als Gesang zu bezeichnen ist, verdeutlicht die Notation eines Gebetsrufs aus der Türkei (Abb. unten).

Eine feindselig dominierte Haltung gegenüber der Praxis von Musik und Tanz in einigen religions-theoretischen Abhandlungen führte zu Einschränkungen bis hin zu Verboten, die bis in die Gegenwart reichen. Trotz einer Struktur von fünf gemeinsamen Grundverrichtungen gibt es kein elitäres Priestertum mit zentralisierter Deutungshoheit, die den christlichen Religionen vergleichbar wäre. In extrem orthodoxen Ausprägungen bezieht sich ein Verbot von Musikmachen und Musikhören neben sakralen auch auf säkularen Kontext. So wurden in jüngster Vergangenheit z. B. in Afghanistan von einigen religiösen Gruppen Musikausübung und Musikhören generell verboten und mit Strafen belegt, bis hin zur Hinrichtung von Musikern. Andererseits sind in jüngster Zeit besonders unter den in Europa lebenden Muslimen Tendenzen zu beobachten, die von der Regelung, keine Musikinstrumente in der Liturgie zu verwenden, abweichen. Zudem werden neuerdings auch Rap-Sprechgesänge in der Moschee präsentiert.

Schon seit dem 9. Jahrhundert etwa fand zur Umgehung teils komplizierter Verbotsreglements eine Verlagerung zu spezifischen ethno-sozio-kulturellen Gruppierungen statt; insbesondere eine Reihe von mystischen Bruderschaften bzw. als häretisch betrachtete Gruppierungen interpretierten den oben erwähnten Ausspruch Mohammeds als eine Erlaubnis, das Singen mit in die Gottesverehrung einzubeziehen und nahmen darüber hinaus instrumental begleitete und tänzerische Darbietungen in ihre religiösen Zeremonien auf.

In den folgenden Ausführungen soll der Schwerpunkt auf dem osmanisch-türkischen und türkischen Bereich liegen, wobei punktuell auch Verbindungen zum religiösen Le-



Ein in Arakli am Schwarzen Meer aufgenommener Gebetsruf (1. Zeile: „Allah ist größer"), in europäische Notenschrift transkribiert von Kurt Reinhard.

Zeremonie der Tanzenden Derwische: Szene eines Mevlevî-Rituals in einem Istanbuler Kloster, bei dem neuerdings auch weibliche Derwische mittanzen dürfen. Foto: Dorit Klebe

Der Kalif von Konstantinopel pflegte ein ausgeprägtes Musikleben

ben der türkischstämmigen Muslime in Deutschland gezogen werden.

Musik, Tanz und Islam im Osmanischen Reich

Als das Osmanische Reich um etwa 1300 gegründet wurde, hatte sich der Islam bereits gespalten: in Sunniten (arabisch: *sunna* = Brauch) und Schiiten (*schia* = Abspaltung). Schon bald nach dem Tod von Mohammed (632 n. Chr.) betrachteten sich die Sunniten als rechtgläubige orthodoxe Muslime, die die Nachfolge des Propheten durch die Wahl eines Kalifen (*chalifa* = Stellvertreter) regelten. Ein anderer Teil aus der Familie des Propheten, die späteren Schiiten, strebte jedoch eine Erbfolgeregelung an und erwählte, da Mohammed keinen männlichen Nachkommen hinterlassen hatte, dessen Cousin und Schwiegersohn Ali bin Ebutalip. Von den Vertretern des Hauptsystems, den orthodoxen Sunniten (ca. 92 Prozent der Gläubigen) werden die Schiiten (ca. acht Prozent) als häretische Gruppierung angesehen. Zwischen beiden Richtungen gab und gibt es bis heute Spannungen bis hin zu blutigen Kämpfen. Beispiel der jüngsten Zeit: die Vorgänge im Irak.

Vorgänger der Osmanen waren im 9. und 10. Jahrhundert – als sie noch in zentralasiatischen Regionen lebten – islamisiert worden. Zu dieser Zeit hatten sich innerhalb der beiden Hauptrichtungen von Sunniten und Schiiten bereits eine Reihe von Bruderschaften besonders mystischer Prägung gebildet (zum Teil unter Miteinbeziehung bereits vorhandener lokaler religiöser Strömungen wie auch anderer Großreligionen). Auch hier gab es solche, die Musik bei der Anbetung Gottes ablehnten, während sie bei anderen einen wichtigen Teil der Zeremonie bildete.

Eine Reihe von Orden der letztgenannten Ausrichtung hat auch die türkische Musikkultur geprägt. Die türkische Bevölkerung hat sich – neben den mit der Islamisierung in Zusammenhang stehenden Beeinflussungen – besonders im profanen Leben eine stark ausgeprägte Musizierfreudigkeit bewahrt. Hier mischten sich prä-islamische Wurzeln und die Traditionen der auf kleinasiatischem Boden lebenden indigenen Kulturen sowie während des Bestehens des Osmanischen Reichs eingewanderter Minderheiten. Auch spätere Berührungen mit „westlicher", abendländischer Musikkultur sind hier zu erwähnen.

Der osmanisch-türkische Sultan war nicht nur oberster weltlicher Herrscher im Osmanischen Reich (1300-1922), sondern verstand sich auch als Kalif der sunnitischen Muslime. Das osmanische Kalifat blieb bis nach dem Ende des Osmanischen Reichs noch bis 1924 bestehen. Skurrile Erneuerungsversuche durch den so genannten „Kalifen von Köln" sind aus den Medien hinlänglich bekannt.

Der Hof des Sultan-Kalifen in Konstantinopel (Istanbul) wurde, besonders nachdem der Höhepunkt der Eroberungen überschritten war und das Osmanische Reich seine größte Ausdehnung erreicht hatte, zu einem Zentrum der Künste mit einem reich ausgeprägten Musikleben. Teilweise wurde das Musizierverbot umgangen, indem Nicht-Muslime mit der Musikausübung beauftragt wurden; dazu zählten Musiker der im Osmanischen Reich lebenden Minderheiten, wie Griechen, Armenier und Juden, aber auch männliche sowie weibliche Musiksklaven. Teilweise aber musizierten und komponierten auch die Sultane selber.

An höfischen Ausbildungsstätten für Angehörige des Hofs und höherer Schichten der osmanischen Gesellschaft übernahmen besonders Mitglieder des Ordens der *Mevlevî*, auch unter dem Namen „Tanzende Derwische" bekannt, die Ausbildung an Musikinstrumenten. Sie legten besonderen Wert auf Förderung und Weiterentwicklung der höfischen Musik. Außerhalb des Hofs in Konstantinopel waren es oft Angehörige des Ordens der *Bektaî*, die diese Aufgabe innehatten, hier mit einem von der höfischen Musik sich teilweise unterscheidenden Instrumentarium sowie Repertoire, beeinflusst von höfischer Kunstmusik und ländlicher Volksmusik.

Musik in Zeremonien muslimischer Bruderschaften

Musik- und Tanzrituale der zwei wichtigsten Orden und Glaubensgemeinschaften sollen kurz vorgestellt werden: Der sunnitische Orden *Mevleviyye* begründet sich auf den Mystiker und Dichter Mevlâna Celalleddin Rumî (1207-1273), der mit seiner Familie aus dem Iran nach Konya/Anatolien übersiedelte, bis heute das räumliche und spirituelle Zentrum. In etwa die gleiche Zeit fiel auch die Gründung des schiitischen Ordens *Bektaiyye*, der auf den halblegendären, türkischsprachigen Hacı Bekta Veli zurückgeht. Der Orden übernahm wichtige Aufgaben für die Aufrechterhaltung der Traditionen der Glaubensgemeinschaft der *Alevî*, die ihre Abstammung zum Teil von

Hacı Bekta ableiten. Eine weitere Bedeutung kam dem *Bektaî*-Orden später durch die seelsorgerische Betreuung der osmanischen Heerestruppen zu. Beide Bruderschaften waren unter Atatürk verboten, wobei die Klöster der *Bektaî* schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgelöst bzw. zerstört wurden. Sie bestanden im Untergrund weiter und konnten nach Ende des Einparteiensystems Anfang der 50er Jahre wiederaufleben und sich neu etablieren.

In der Gottesanbetung beider Glaubensausrichtungen nehmen Musik und Tanz eine Zentralstellung ein. Während bei den *Mevlevî* in der Regel ausschließlich Männer an der Zeremonie teilnahmen – Ausnahmen sind erst in jüngster Zeit zu beobachten –, kennen die *Alevî/Bektaî* keine Geschlechtersegregation. War die *Mevleviyye*-Bruderschaft nur einer relativ kleinen höfisch-aristokratischen Schicht vorbehalten, ist die Glaubensgemeinschaft der *Alevî* vorwiegend ruralen, volkstümlichen Traditionen verhaftet. Heute bilden sie etwa ein Viertel der muslimischen Gläubigen in der Türkei, die nicht immer frei von Repressionen ihren Glauben leben können. (Unter den in Deutschland lebenden türkischstämmigen Muslimen ist das Verhältnis von schiitischen *Alevî* zu sunnitischen Muslimen vergleichbar).

Das Zeremoniell der Mevlevî

Das Ritual stellt ein meditatives Gottesgedenken dar und setzt sich aus einer Reihe von in der Abfolge festgelegten Instrumental- und Vokal-/Instrumentalwerken zusammen – mit entsprechenden Bewegungsabläufen für die Derwische. Das Kernstück bilden die osmanisch-türkischsprachigen Hymnen *âyin*; hierzu führen die Derwische einen Drehtanz aus. Er wird als *sema* (arabisch: hören, zuhören) bezeichnet und symbolisiert das Streben nach einem vorgeburtlichen Zustand, in dem der Mensch eine kosmische Einheit mit Gott gebildet haben soll. Zu den einzelnen auf unterschiedlichen rhythmischen Grundmustern basierenden Abschnitten der *âyin*, die jeweils 30 bis 40 Minuten lang sein können, drehen sich die Tänzer unaufhörlich, in einem von Abschnitt zu Abschnitt akzellerierenden Tempo, um die linke Schulter. Dabei halten sie den rechten Arm nach oben, der linke zeigt zum Boden. Sowohl Körper-, Arm- und Handhaltung sowie auch der Kleidung kommen Symbolbedeutungen zu. Die Begleitmusik wird von einem Vokal/Instrumentalensemble ausgeführt, dem heutzutage nicht unbedingt nur Ordensbrüder angehören. Das Gleiche gilt auch für die Tänzer. Das Instrumentarium setzt sich aus verschiedenen traditionellen Instrumententypen der höfischen

Melodische Improvisation: Ein spielender Derwisch eröffnet nach Mevlevî-Tradition mit der Längsflöte ney die Zeremonie. Sein Spiel basiert auf den Prinzipien der traditionellen osmanisch-türkischen, höfischen Musik.

Musik zusammen, zu dem seit abendländischer Beeinflussung auch europäische Instrumente wie Violoncello zählen können. Charakteristischer Bestandteil jedoch ist die aus Bambusrohr gefertigte offene Längsflöte *ney*, das „heilige" Instrument der *Mevlevî*. Es ist eines der ältesten Instrumente des Vorderen Orients und eng mit dem Islam verbunden.

Seit etwa 20 Jahren zelebrieren die *Mevlevî* ihre Zeremonie auch außerhalb der Türkei auf zahlreichen „Konzert"-Reisen nach Europa und in die USA. Dies wurde jedoch erst möglich, nachdem der damalige Scheich und Ordensvorsteher verstorben war und der Nachfolger die Regeln lockerte. Innerhalb der letzten Jahre haben sich auch unter den in Deutschland lebenden türkischstämmigen Mitbürgern Interessengruppen gebildet, die die Tradition der *Mevlevî* aufrechterhalten.

Das Zeremoniell der Alevî

Im Zentrum dieses Ritus steht der *ayin-i cem*, die „Feier der Gemeinschaft". Sie stellt eine rituelle Erinnerung an die Leidensgeschichte der Schiiten dar, besonders an den Märtyrertod eines ihrer Glaubensstreiter, begleitet von Musik und Tanz. Den Höhepunkt bilden auch hier gesungene und mit Instrumenten begleitete Hymnen, zu denen ein meditativer Tanz ausgeführt wird, beides *semah* benannt. Dieses Wort geht wahrscheinlich auf den gleichen arabischen Ursprung zurück wie der *sema* bei den *Mevlevî*. Die *cem*-Zeremonie besteht aus einer Reihe von in der Abfolge festgelegten Instrumental- und Vokal/Instrumentalwerken, zu einem großen Teil aus Bereichen traditioneller Volksmusik. Die vorwiegend türkischsprachigen Lieder werden hauptsächlich mit Instrumenten aus der Familie der Langhalslauten *saz* begleitet. Sie ist das „heilige" Instrument der *Alevî*. Allen Langhalslauten gemeinsam ist der halbbirnenförmige Korpus, der in einen langen, sehr schmalen Hals übergeht. Die *saz* symbolisiert Mohammeds Erbfolger Ali bin Ebutalip, der Korpus seinen Körper, der Hals sein Schwert. Die Musiker können sowohl Instrumentalisten aus dem Umfeld der Gemeinde sein als auch die so genannten *âık* (arabisch: Liebender, hier leidenschaftlich Liebender von Gott), hoch angesehene wandernde Sängerpoeten, die sich auf der Langhalslaute begleiten. Sie entwickelten und entwickeln noch heute zum Teil ein spezielles Gesangsrepertoire sowie virtuose Gesangs- und Spieltechniken mit improvisatorischen Passagen.

Der Tanz *semah* existiert in vielen Varianten und Arten, je nach Vorkommen in den einzelnen Regionen. Eine bestimmte Anzahl von Tänzerinnen und Tänzern bildet einen Kreis und dreht sich in einem Schreittanz fortlaufend von außen nach innen und wieder zurück, wobei Arme und Hände mit in die Dreh-Bewegungen des Körpers einbezogen werden, verbunden mit entsprechenden Symbolbedeutungen. Für den *semah* ergeben sich eine Reihe von Parallelen zum *ayin* der Tanzenden Derwische: Erlangen eines rauschhaften Zustands, Erstreben einer Annäherung an Gott (Allah) – und bei den *Alevî* zusätzlich an Ali – sowie ein sich im Verlauf des Tanzes zum Ende hin erhöhendes Tempo.

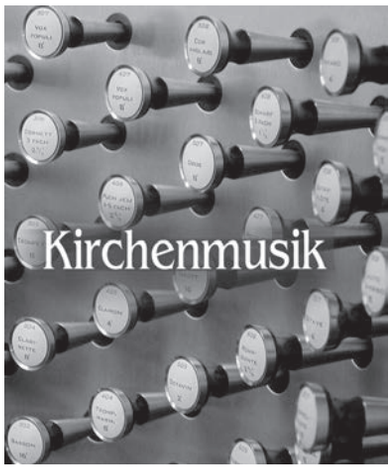
Neue Entwicklungen

Die Langhalslauten *saz*, darunter besonders der Typ der *balama*, sind heute in der Türkei die gebräuchlichsten Saiteninstrumente und auch unter den in Deutschland lebenden türkischstämmigen Mitbürgern sehr beliebt. In den vergangenen Jahren wünchen sich gerade Jugendliche vermehrt, dieses Instrument zu erlernen. Der Wettbewerb „Jugend musiziert" hat dieser Entwicklung Rechnung getragen: Seit dem Jahr 2002 wurde das Spiel der *balama* in die Bewertungskategorien aufgenommen. Das Repertoire der Spieler umfasst hauptsächlich traditionelle türkische Volksmusik und Lieder und Melodien aus dem alevitischen Kontext, außerdem Gattungen traditioneller höfischer Musik sowie Neuschöpfungen für Ensembles mit traditionell türkischen wie auch abendländischen Instrumenten unter Einbeziehung abendländischer Kompositionstechniken.

Die Autorin:
Dorit Klebe ist Dozentin an der Fakultät für Musik der Universität der Künste Berlin.

Kirche, Musik und freie Gedanken in der DDR

Geschützte Lieder
UNTERM KIRCHENDACH

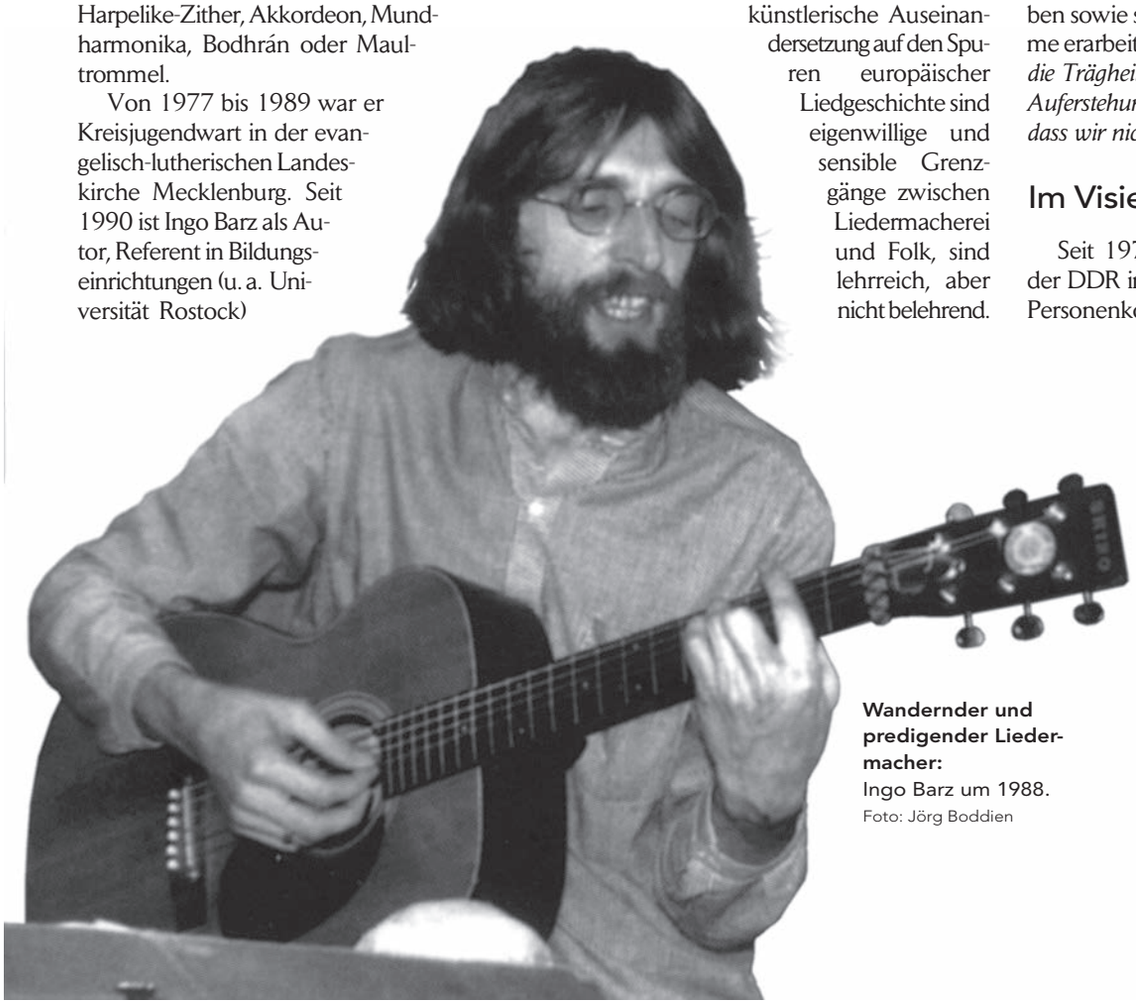


Birgit Jank über das aufrüttelnde Schaffen des Liedermachers Ingo Barz

Er ist noch einer der traditionellen Singebarden, der mit sensiblen Texten und abwechslungsreicher Instrumentalbegleitung seit 1969 Lieder geschrieben hat, die die Menschen in der DDR zutiefst berührt haben und noch heute berühren. Ingo Barz, seit Jahrzehnten als wandernder und predigender Liedermacher in Mecklenburg unterwegs, wird angenommen, weil er nicht in erster Linie sich selbst, sondern seine Lieder und Texte für wichtig nimmt.

Seit 1972 spielt Barz Blues, Gospel, Folk und „Selbstgeschriebenes". Zunächst in einer eigenen Band, danach solistisch oder in kleinen Besetzungen. Vielseitig begleitet sich der Multiinstrumentalist mit Gitarre, Mandoline, Harpelike-Zither, Akkordeon, Mundharmonika, Bodhrán oder Maultrommel.

Von 1977 bis 1989 war er Kreisjugendwart in der evangelisch-lutherischen Landeskirche Mecklenburg. Seit 1990 ist Ingo Barz als Autor, Referent in Bildungseinrichtungen (u. a. Universität Rostock) und vor allem wieder als Liedermacher – auch für Kinder – freischaffend tätig. Seine aktuellen CD- und Konzert-Projekte (wie ein Liederzyklus zu Arbeiten von Ernst Barlach), Liederreisen durch zehn Jahrhunderte oder die künstlerische Auseinandersetzung auf den Spuren europäischer Liedgeschichte sind eigenwillige und sensible Grenzgänge zwischen Liedermacherei und Folk, sind lehrreich, aber nicht belehrend.



Wandernder und predigender Liedermacher:
Ingo Barz um 1988.
Foto: Jörg Boddien

Seine CDs und Textbücher werden von seiner Frau Eva-Maria Barz und dem Schnitterhof Verlag im kleinen mecklenburgischen Dorf Lühburg vertrieben. Große Internetportale und schillernde Werbeprospekte sucht man hier vergebens, Bestellungen werden schriftlich oder telefonisch (039972/50173) erbeten und sehr persönlich bearbeitet.

Zu DDR-Zeiten sang Ingo Barz fast ausschließlich in Kirchen und vor christlichen Jugendgruppen, da er keine staatliche Spielerlaubnis hatte. Bis zur Wende hat er zwölf Kassetten und vier Texthefte im innerkirchlichen Bereich produziert und herausgegeben sowie sechs verschiedene Liedprogramme erarbeitet – mit Themen wie *Lieder wider die Trägheit* (1980), *Lieder vom Tod und der Auferstehung des Menschen* (1982) oder … *dass wir nicht die Wärme verliern* (1988).

Im Visier der Stasi

Seit 1979 hatte ihn die Staatssicherheit der DDR im Visier, zunächst als „Operative Personenkontrolle" und seit 1982 als Operativer Vorgang „Prediger" – Schnüffelmaßnahmen, die Barz 2005 auf einer Doppel-CD dokumentierte. Unter dem Titel *„…und manchmal möcht' ich traurig sein – 51 „unerwünschte" Lieder 1979-1990"* versuchte er, in Auseinandersetzung mit originalen Texten aus seiner Stasi-Akte diese DDR-Zeit für sich und interessierte Leser differenzierter zu erklären. Ein überzeugender Versuch, denn am künstlerischen Schaffen von Barz wird beispielhaft deutlich, wie gedankliche Freiheit und die Suche nach humanistisch-christlichen Wer-

ten in einem totalitären Staat zu einem operativen Aktenvorgang des Überwachungsapparats erstarrt. Anschaulich gemacht wird dies auch mit dem der Doppel-CD beiliegenden ausführlichen Begleitbuch (Titel: Verbreitung pessimistischen Gedankengutes in Tateinheit mit Gitarrenspiel).

Vielen Menschen gaben seine Lieder Hoffnung im manchmal so grauen sozialistischen Alltag. Sie rüttelten auf und machten immun gegen das lähmend um sich greifende Gefühl der Resignation. Sie sprachen Sehnsüchte aus nach einer gerechteren Welt, die sich oftmals erst jenseits der gesungenen Liedstrophen in den Köpfen der Zuhörer eröffneten.

Von Mund zu Mund, von Herz zu Herz

Wie aber verbreiteten sich diese Lieder, die auf keiner Schallplatte zu hören, in keinem Buch nachzulesen waren und die oft unter der selbstgewählten „Schutzmarke" mit dem Hinweis „Nur zum innerkirchlichen Dienstgebrauch!" auf kircheneigenen Abzugsgeräten vervielfältigt worden waren? Wie viele Songs von Liedermachern in der DDR wurden diese Lieder von Mund zu Mund, von Ohr zu Ohr, von Hand zu Hand und immer auch von Herz zu Herz weitergegeben. Da wurden Konzertmitschnitte so oft kopiert, bis kaum noch etwas zu hören war. Da kamen Texte, mühevoll per Schreibmaschine und Blaubogen getippt, zu beeindruckenden Auflagen. Da wurde nachgesungen, vorgelesen, ausgetauscht und weitergegeben.

© Schnitterhof Verlag

Der „neue Barz": Der Songpoet nimmt seine Zuhörer per CD mit auf eine Liederreise durch zehn Jahrhunderte.

Das Völkchen in den Nischen war fleißig und voller Ideen. Umdichtungen gehörten dazu, die Beachtung einiger „Spielregeln" ermöglichte es Ingo Barz immer wieder, unter dem Dach und dem Schutz der Kirche ungehindert singen und seine christliche Jugendarbeit nach eigenen Vorstellungen gestalten zu können. Nicht alles, was sich mit etwas Frechheit gerade noch singen ließ, war so auch kopierbar, ohne dass es andere Bereiche kirchlicher Arbeit gefährdete. Da wurde schon mal eine Strophe weggelassen, eine Textzeile entschärft, ein religiöser Bezug deutlicher herausgestellt. Wenn z. B. das ohnehin mit biblischen Bildern angefüllte Lied *Hass* mit der Zeile endete „Wer hat verspielt wenn Christus uns versöhnt...", dann wurde es damit nicht christlicher; allenfalls wurde sein christlicher Kontext gegenüber staatssicherheitlichen Angriffen um einiges deutlicher.

Ingo Barz hat sich in seiner Vergangenheitsbetrachtung im Begleitbuch zur CD selbst die Frage gestellt, ob diese „Entschärfungen" eine falsche Rücksichtnahme, Selbstzensur, Sklavensprache oder – laut Spitzelbericht – einen „religiös verbrämten Angriff" bedeuteten. Dieses feinsinnige, selbstkritische Nachdenken spricht für ihn. So schreibt Barz hierzu: „Der Sänger hat es überstanden – trotz operativen Eingriffs in die besten Jahre seines Lebens –, nicht unverletzt, nicht unverbogen, aber auch nicht verstummt. Manch anderer hatte weniger Glück."

Immer mehr Menschen, zunehmend auch viele mit nicht religiös gebundenen Denkweisen, fanden sich in den letzten Jahren der DDR zu Konzerten und vor allem zu Gesprächsrunden unter dem kirchlichen Dach zusammen und diskutierten z. B. die Thesen des Neuen Forums. Gerade deshalb begann der Staat, Liedermacher wie Ingo Barz und seine Freunde zu Staatsfeinden zu erklären.

Die Staatsicherheit, offensichtlich überfordert von Text und Ton, begann, seine Zeilen und Noten zu interpretieren. Die daraus resultierenden kuriosen Ergebnisse offenbaren die Akten des Operativen Vorgangs „Prediger". Beispielhaft das Lied *Die Gedanken sind frei*, das in der Wendezeit innerhalb weniger Monate eine DDR-weite Verbreitung erfuhr und erneut seinen Charakter als wirkliches Volkslied unter Beweis stellte. Gemeinsam mit Musikstudenten beschäftigte ich mich in einem Liedseminar an der Universität inten-

Lied des Widerstands: »Die Gedanken sind frei« (1985)

Die Melodie dieses über Jahrhunderte populär gebliebenen Liedes stammt aus der Schweiz, eine erste überlieferte Textfassung wurde zur Zeit der französischen Revolution auf Flugblättern in Süddeutschland verbreitet. Das Lied wurde in der Geschichte oft zum Symbol des inneren Widerstands und wurde bei politischen Umbrüchen immer wieder verändert und variiert.

Die Textfassung von Ingo Barz aus dem Jahr 1985 wurde, wie auch sein *Novemberlied '89*, zu einem Symbollied der politischen Wende in der DDR. Von Mund zu Mund und mit weitergereichten Textzetteln verbreitet, wurde *Die Gedanken sind frei* auf vielen kirchlichen Veranstaltungen, aber auch auf den großen Demonstrationen der Wendezeit von Hunderttausenden gesungen.

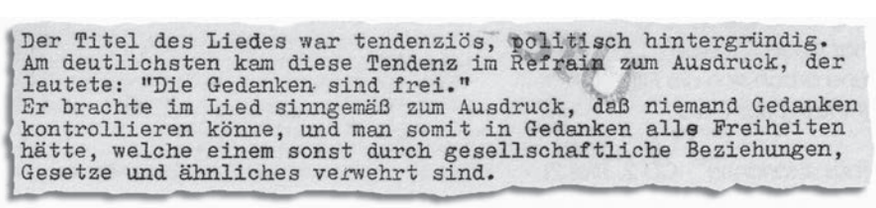
Ich denk mir ein Haus aus Reimen und Noten,
wo keinem der Aus- und Eintritt verboten,
die Türen steh´n offen, für alle die hoffen,
wer will komm herbei, die Gedanken sind frei.

Ich denk mir ein Lied mit tiefgrünen Wäldern,
mit sauberem Strand und kornschweren Feldern,
wo See, Fluss und Tümpel, frei sind von Gerümpel,
von Stickstoff und Blei, wo Gedanken sind frei.

Ein Volk denk ich mir, das nicht schon erblindet,
beim Geldzählen hier nur Seligkeit findet,
das Mut hat zu streiten, wo auch Minderheiten
sich finden dabei, und Gedanken sind frei.

Ich denk mir die Welt mit Tischen für jeden,
ein freundliches Zelt zum Essen und Reden,
kein Hunger, kein Schweigen, ein fröhlicher Reigen
und Menschlichkeit sei und Gedanken sind frei.

Ich denk mir ein Lied aus Güte und Klarheit,
das, wo es geschieht im Anspruch auf Wahrheit,
nicht hart und verbittert, die Hirne vergittert,
das ohne Geschrei die Gedanken lässt frei.


Der Titel des Liedes war tendenziös, politisch hintergründig.
Am deutlichsten kam diese Tendenz im Refrain zum Ausdruck, der
lautete: "Die Gedanken sind frei."
Er brachte im Lied sinngemäß zum Ausdruck, daß niemand Gedanken
kontrollieren könne, und man somit in Gedanken alle Freiheiten
hätte, welche einem sonst durch gesellschaftliche Beziehungen,
Gesetze und ähnliches verwehrt sind.

„Politisch hintergründig": Aktennotiz der Stasi zur Textfassung von Ingo Barz.*

* Aus: Ingo Barz: *Verbreitung pessimistischen Gedankengutes…*/Schnitterhof Verlag

siv mit diesem Lied. Aufschlussreich für mich: Text-Synonyme aus dem Barz-Text werden von den heute knapp 20-Jährigen kaum noch verstanden – z. B. „Aus- und Eintritt" für *Reisefreiheit*, „freundliches Zelt" für *Dach der Kirche*, „Hirne vergittert" für *Denkverbote und Gefängnis für Andersdenkende*.

Es entstand in diesen Jahren der DDR eine ganz neue Form von Literatur, die es zu bewahren gilt, wenn man das Subtile in den Köpfen heute begreifbar machen will. Es war für den DDR-Staat eine besondere Provokation, wenn ein Sänger seine Verunglimpfungen eines doktrinären Staates in christlichen Aussagen und biblischen Bildern verpackte. Was war es aus Sicht der Herrschenden anderes als Missbrauch jener der Kirche zugestandenen Freiheiten, als unter religiösem Deckmantel betriebene Hetze? Zum Beispiel, wenn sich Autoren in ihren Texten – mit Symbolen wie „Schwerter zu Pflugscharen" – in die Verteidigungspolitik einmischten oder – unter dem Thema „Bewahrung der Schöpfung" – der DDR versteckt Umweltzerstörung vorwarfen.

Freiheit braucht Liedermacher

1989 kam die ersehnte Wende. Doch nach den großen Hymnen erstarrte bald aller Gesang. Visionen gingen verloren in der neuen real existierenden Welt der unbegrenzten Möglichkeiten. Die Suche nach den Werten, die Freiheit in einer Gesellschaft ausmachen, ist aktueller denn je. Freiheit ist nicht selbstverständlich da. Sie lebt vom Engagement der Befreiten, von Beteiligung. Ohne Hoffnungen und Visionen kann sie nicht sein. Freiheit braucht, will sie ihren Wert für alle entfalten, auch Liedermacher und andere Künstler, die sie interpretieren und somit das Innerste der Menschen berühren können.

Der Liedermacher Barz hat für sich einen neuen künstlerischen Weg gefunden, spricht heute selbstbewusst von dem „neuen Ingo Barz" und – augenzwinkernd – von sich als dem „populärsten Unbekannten in Mecklenburg".

Die Autorin:

Prof. Dr. Birgit Jank, Sprecherin der Konferenz Musikpädagogik an Wissenschaftlichen Hochschulen, stellvertretende Bundesvorsitzende des Arbeitskreises für Schulmusik (AfS) sowie Mitglied des Bundesfachausschusses Musikalische Bildung, lehrt an der Universität Potsdam Musikpädagogik und Musikdidaktik und hat sich in der Forschung mit Liedermachern der DDR auseinander gesetzt.

Erfolgreiches Thüringer VdM-Projekt mit der Sparkassen-Kulturstiftung

Musikschulen HOLEN KIRCHE WIEDER INS DORF

Kirchen sind Zeugnisse der architektonischen Vielfalt und der Baukunst vergangener Generationen. Sie prägen maßgeblich das Erscheinungsbild der Orte. Oftmals sind und waren die Gotteshäuser aber auch Stätten der Kultur, vor allem der Musik.

Mit dem Projekt „Musikschulen öffnen Kirchen" wollen die öffentlichen Musikschulen im Landesverband Thüringen des Verbands deutscher Musikschulen (VdM) und die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen die Kirche wieder ins Dorf holen. Die gemeinsam auf den Weg gebrachte Konzertreihe soll verschlossene Kirchen wieder mit Leben füllen und zum Treffpunkt für die Gemeinden werden lassen, nicht zuletzt durch die Konzerte junger Musiker.

Überwog zu Beginn noch die Skepsis, genügend geeignete Orte zu finden, war nach ersten Kontakten mit den unteren Denkmalschutzbehörden, mit Kirchenvorständen und Fördervereinen das Erstaunen groß, welches Potenzial für eine solche Veranstaltungsreihe besteht. Auch die Sparkassen-Kulturstiftung konnte für die Projektidee gewonnen werden und sicherte finanzielle Unterstützung zu. Von Mai bis Dezember 2004 fanden in ganz Thüringen 15 Konzerte und Veranstaltungen der verschiedensten Art statt. Einwohner säuberten im Vorfeld „ihre" Kirchen und beförderten unter weggeräumtem Schutt allerhand Erstaunliches zu Tage. Konzertbesucher und Musiker waren oft überrascht, in welch idyllischen Gegenden Thüringens die teilweise nur vom Namen her bekannten Orte zu finden waren.

Seit der Premiere des Projekts im Jahr 2004 werden die Konzerte der Reihe „Musikschulen öffnen Kirchen" begeistert aufgenommen. Während sich jungen Musikern eine (zusätzliche) Möglichkeit zum Auftritt bietet, für den der Kirchenraum ein spezielles Ambiente bildet, freuen sich die Besucher vielerorts über besondere musikalische Erlebnisse. Die Konzerte bieten zudem Anlass zu Fragen nach dem Zustand und der Zukunft der eigenen Kirche und ihrer Funktion im Gemeindeleben. Das Projekt verbindet so die Anliegen des Denkmalschutzes, der Talentförderung und der Kulturpflege im ländlichen Raum auf beispielhafte Weise.

Ausgangspunkt des Projekts ist die nicht nur im Freistaat Thüringen spürbare Entwicklung, die viele Kirchen ihre angestammte Funktion im dörflichen oder städtischen Umfeld verlieren lässt. Viele Kirchengebäude werden kaum noch für Gottesdienste genutzt, womit sie auch als gemeinschaftsbildende Orte an Bedeutung verlieren. Häufig sind sie dauerhaft verschlossen. Neben dem sozialen und kulturellen Leben leidet auch die Bausubstanz. Mit den Kirchen ist ein markanter Teil der Denkmallandschaft gefährdet.

Angespornt vom großen Erfolg in den vergangenen Jahren, setzen die Musikschulen und die Sparkassen-Kulturstiftung die Reihe auch in diesem Jahr fort. Thüringenweit gibt es 20 Veranstaltungen, die meist als Benefizkonzerte ausgeschrieben sind. An vielen Orten wird begleitend über den Stand von aktuellen Sanierungsarbeiten informiert, werden bunte Musikschulprogramme aufgeführt oder Straßenfeste veranstaltet.

Fotos: Arlene Knipper

Ein Gotteshaus erwacht wieder zum (kulturellen) Leben: die Dorfkirche im thüringischen Görbitzhausen.

Kersten Weingart
Geschäftsführerin des Verbands deutscher Musikschulen Landesverband Thüringen

Helge Wittmann
Referent bei der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen

www.thueringer-musikschulen.de

Muss das Bild, das die Musikwelt von **Robert Schumann** hat, korrigiert werden?

Auf der Suche nach dem „echten" Komponisten der Romantik

Ein Gespräch mit Dirigent **Jörg-Peter Weigle**. Zum 150. Todestag von Robert Schumann

Am 29. Juli jährt sich der Todestag von Robert Schumann zum 150. Mal. Ein Anlass, dem diffusen Bild des „romantischen" Pianisten und Komponisten nachzuspüren. Wird Schumann noch immer falsch beurteilt – und vor allem falsch interpretiert? Wird die musikalische Substanz zu wenig gewürdigt?

Zu denen, die sich mit dem Gesamtwerk Schumanns künstlerisch besonders intensiv auseinander gesetzt haben, gehört Dirigent **Jörg-Peter Weigle**, seit 2001 Professor für Chordirigieren an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" in Berlin und Künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chors Berlin. Weigle bereitet gerade wieder eine neue Aufführung des Schumann-Oratoriums *Das Paradies und die Peri* für Soli, Chor und Orchester vor. Mit dem 53-jährigen Dirigenten sprach **Ulrike Liedtke**.

f *Das romantische Schumann-Bild bedarf der Korrektur. Die Kritik an Schumanns Instrumentation etwa erweist sich als falsch, heutige Interpretationen lassen deutlich schärfere Konturen erkennen – müssen wir seine Werke ganz anders spielen als bisher?*

Weigle: Wir spielen ihn noch nicht konsequent anders, wir sind noch zu wenig in der Lage, es anders zu machen, weil wir zu wenig Erfahrung mit dem „Anders sein" haben. Zunächst muss man die Partitur wirklich so akzeptieren, wie sie ist, das ist eben sein Stil. Wenn er im Klavier etwas auflöst, dann auch immer über zwei oder manchmal drei Oktaven – er will dieses große, breite Spektrum haben, das bei ihm immer sehr unterschiedliche Farben bekommt. Mal ist die Farbe dick, mal ist sie dünn, mal leicht, mal schwer. Diese Instrumentation ist keine Schwäche von ihm, sondern das eigentlich Besondere. Ich frage mich: Wie kann ich Schumann so spielen, wie er sich möglicherweise gehört hat? Dabei hilft die Arbeit mit historischen Instrumenten. Lautstärken sind gar nicht das Problem. Man kriegt vielmehr ein Gefühl für Farben und vor allem für Phrasen. Die alten Instrumente neigen dazu, den Klang bei absteigenden Linien zu dimmen, zu entspannen, wie auch der Sänger nach unten hin in aller Regel nicht lauter wird, sondern leiser. Diese Natürlichkeit aus dem Gesang heraus und aus dem damaligen Instrumentarium entwickelt, gibt die Interpretationsweise vor. Wir spielen gerne mit dem Blick auf das Ganze, aber die Motive der einzelnen Phrasen, wie die sich zu einer Phrase ordnen, das vernachlässigen wir doch zu stark.

Wir sind ja alle zunächst mal mit Brahms erzogen worden und dann erst haben wir uns Schumann und Mendelssohn quasi „zurückgenähert". Die Feinheiten, warum Mendelssohn klingen kann wie Mendelssohn und Brahms wie Brahms und warum Schumann wie Schumann klingen muss, die haben wir zwar gelernt, ob wir es schon physisch verstanden haben, weiß ich nicht. Ich versuche, diese Zeit zwischen Ende des 17. Jahrhunderts und dem beginnenden 18. Jahrhundert zu entdecken und zu erfahren: gucken, was warum neu ist und warum das eine Weiterentwicklung ist?

Schumann ist ein hochintelligenter Mensch gewesen. Wer fängt schon mit 16 Jahren an, die Juristerei zu studieren und

Es machte ihm Spaß, den Menschen intelligente Aufgaben zu stellen

»SCHUMANN tickt anders, SCHUMANN denkt anders«

Weltliches Oratorium: Szenen aus einer vom Helnwein-Theater präsentierten Aufführung von *Das Paradies und die Peri* anlässlich des Düsseldorfer Schumannfestes 2004.

© www.helnwein-theater.com

gründet mit 23 einen Verlag – das ist eine absolute Frühentwicklung. Was er auch getrieben hat, es waren Weiterentwicklungen. Nicht dass er nicht gewusst hätte, wie Instrumentation geht… er kannte ja schon alles und hat sie nach seinen inneren klanglichen Vorstellungen weiterentwickelt.

f *Ziehen Sie eine generelle Grenze – etwa in der Weise: Bis zu Mozarts Musik benutze ich historische Instrumente, danach neue? Die alten Instrumente höre ich mir aber an, um dynamische Prozesse, Tempi und Farben aus der Entstehungszeit heraus zu begreifen?*

Weigle: Nein! Ich will eine Vorstellung bekommen, wie Mozart, Berlioz, Schumann, Brahms damals geklungen haben könnten. Ich will ihre Sehnsucht nach Veränderung und Erweiterung des Materials und des Klangspektrums erfahren können. Für mich gibt es keine feste Grenze. Beethovens Neunte ist so ein Streitfall. Natürlich kann man sie mit historischen Instrumenten spielen, aber man muss nicht nur mit vier ersten Geigen spielen, man könnte, wenn man wollte, auch zwanzig nehmen. Ich entscheide mich nach dem Klangvolumen der Bläser. Bei Schumann *muss* ich die Streicher nach den Bläsern ausrichten und wissen, welche Entwicklung der Instrumente es zu seiner Zeit gab. Wie weit benutze ich da z. B. schon Ventilhörner, wie weit noch die Naturhörner, wie passen sie zu den anderen Bläsern?

f *Was heißt das für die Sängerstimmen?*

Weigle: Die haben es am allereinfachsten, die sind das Vorbild. Der Gesang gibt vor, was ich umzusetzen habe. Für die Sänger gibt es ein anderes Problem, z. B. in „Paradies und Peri": Wo überschreitet Schumann die Grenzen des so genannten Oratoriums? Welche Rolle hat der Erzähler oder wird diese Rolle aufgehoben? Verkörpert er nicht sogar mehrere Personen, ebenso wie der zugleich handelnde, beschreibende und nachdenkende Chor? Der Chor singt seine Jubelchöre am Aktende und ist mittendrin, mal entsetzt als Beteiligter, mal distanziert und einfach nur beschreibend dabei. Das heißt, Sie müssen den einzelnen Parts sehr genau die Rolle und die Situation zuweisen. Da geht Schumann über das, was es an Oper längst gab, schon weit hinaus. Ich denke, er hat einfach ein anderes Konzept von Musikverständnis, was wahrscheinlich mit seiner hochgradigen Intelligenz zu tun hat. Es macht ihm einfach Spaß, den Menschen intelligente Aufgaben zu stellen.

f *Er hält sich an keine Gattungsspezifik?*

Er will weiter – und jeder, der etwas machen will, was es noch nie gab, muss damit leben, missverstanden zu werden

Weigle: Ich bin sicher, er will die gattungsspezifischen Dinge überwinden. Er wäre doch allemal in der Lage gewesen, Oper zu schreiben. Warum tut er sich so schwer? – Weil er das, was es gibt, nicht machen will. Er will weiter. Und jeder, der etwas machen will, was es noch nie gab, muss damit leben, missverstanden zu werden.

f *Was ist „Paradies und Peri" also?*

Weigle: Seine Oper schlechthin ist wahrscheinlich *Genoveva*. „Paradies und Peri" liegt zwischen Oper und Oratorium, vielleicht passt da am ehesten „literarisch musikalische Erzählung" oder so etwas.

f *Weil er ja immer auch eine starke Neigung zur Literatur hatte…*

Weigle: Schumanns literarische Neigungen sind ja die von allen anderen in dieser

Zeit auch. „Paradies und Peri" war kein unbekanntes Stück, *Faust* sowieso nicht, *Genoveva* auch nicht. Da fragt man sich: Warum eigentlich diese Stoffe? Ich denke, seine Intention ist wirklich: Ich zeige euch mit diesem Stoff, was man noch machen kann. Ich glaube im Moment nicht wirklich an dramaturgische Schwächen in „Paradies und Peri". Ich gehe eher von noch unzulänglichen Interpretationen oder schlimmstenfalls sogar falschen Erwartungen der Hörer aus. Die Hörer möchten eine „echte" Oper oder ein „echtes" Oratorium haben. Da Solisten und Chor in ihren Rollen wechseln, sich verändern, vervielfachen, fällt das Verstehen aber schwerer. Der Hörer muss selbst einordnen, wer gerade welche Rolle übernimmt. Er bekommt „nur" noch die Idee vorgesetzt. Das ist schon fast wie am Anfang des 20. Jahrhunderts bei *Pierrot lunaire* oder *L'histoire du soldat*. Was oft als Schwäche von Schumann ausgelegt wird, ist seine eigentliche Stärke.

Schumann habe zu wenig polyfon gedacht, lautet ein anderer Vorwurf gegen ihn. Wenn man weiß, dass er Bachs *Wohltemperiertes Klavier* in jungen Jahren studierte, kanonische Kompositionen schrieb, verwundert das heute. – Und wenn schon: Schumann tickt anders, Schumann denkt anders. Kein Mensch kommt auf die Idee, Debussy vorzuwerfen, er habe zu wenig polyfon gedacht. Nur bei Schumann glaubt man, daraus ein Negativurteil machen zu müssen. Ich bin da ganz anderer Meinung: Schumann geht für mich bewusst neue Wege; und als Interpret habe ich nicht nachzufragen, ob es falsch ist oder nicht. Diese vielen neuen Gedanken, die Schumann einbringt, sind doch eine Chance.

Zum Beispiel dieser ganz leichte, durchsichtig schwebende Klang, der ein horizontales Komponieren und Spielen verlangt – den müssen wir finden, das braucht viel Zeit. Es werden Klangfarbenlinien horizontal gewoben. Heute denken wir diese Musik immer noch zu vertikal.

f *Aber gerade da macht es Schumann dem Musiker doch so schwer, weil er die Innendynamik im Notentext nicht vorschreibt wie später etwa Mahler. Das Innenleben muss entwickelt werden für jede einzelne Stimme…*

Weigle: Das kann man natürlich bei Bach lernen. Man muss ja jeder Bachstimme auch ihr eigenes Leben geben. Und jede Stimme muss wieder einer anderen Stimme zugeordnet werden. Der Interpret legt fest, wo die Priorität liegt. Und das nicht nur in der Fuge, wo man es für selbstverständlich hält. Das gilt für Bachs gesamte Musik. Da trifft sich Schumann natürlich mit Bach – jeder Bläser ist gelegentlich mehr in eine Streichergruppe integriert, als dass er seine musikalische Beziehung bei den neben sich spielenden Bläsern finden müsste. Das heißt: Die Musiker müssen eine Farbe finden, die sich durch dieses Gewebe zieht. Gerät ein Instrument aus dieser Farbe, ist das Klangbild verdorben. Die Beurteilung der Farben kann allerdings nur der Interpret, in diesem Fall der Dirigent, abgeben. Von „innen heraus" gibt es praktisch keine Beurteilungsmöglichkeit. Aber man muss sich darauf einlassen und darf eben nicht denken, es geht wie immer. Schumann verlangt einen besonderen Maßstab.

Jörg-Peter Weigle:

»Wie kann ich Schumann so spielen, wie er sich gehört hat?«

Weigle, von 1963 bis 1971 Mitglied des Leipziger Thomanerchors, studierte zwischen 1973 und 1978 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" Berlin bei Prof. Horst Förster (Dirigieren), Dietrich Knothe (Chorleitung) und Prof. Ruth Zechlin (Kontrapunkt). 1980-1988 leitete er den Rundfunkchor Leipzig, 1986 wurde er zum Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie berufen. Von 1995 bis 2002 Chefdirigent der Stuttgarter Philharmoniker, wurde Weigle 2001 zum Professor für Chordirigieren an die Berliner „Eisler"-Hochschule berufen. Seit 2003 ist er Dirigent und Künstlerischer Leiter des Philharmonischen Chors Berlin und arbeitet regelmäßig mit dem Barockorchester „Concerto Brandenburg" zusammen.

f *Warum erkennen wir die Größe Schumanns gerade jetzt?*

Weigle: Die Schönberg-Schule lehnte Schumann ab und konnte mit dieser „romantischen" Musik nichts anfangen. Das verstellte den Blick für die musikalische Substanz. Aber es ist auch eine gesellschaftliche Frage: Schumanns Stoffe vermitteln in ihrer geistigen Haltung menschliche Werte, ein bisschen verbrämt manchmal, als Märchen.

In „Paradies und Peri" stellt sich die Frage: Was ist es wert, erlöst zu werden? Ich kann völlig offen darüber nachdenken, ob Liebe mir am meisten Wert ist oder Heldentum oder menschlicher Geist oder Schöpferkraft. Alles verpackt in eine Fabel mit Fabelwesen – das wollte man am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr haben. In Zeiten von Kriegvorbereitung und Krieg fand Wertediskussion nicht statt.

f *Reden wir heute über Werte, weil wir alles haben?*

Weigle: Natürlich, ja. Schumann wollte komponieren, aber er gründete zusätzlich eine Zeitschrift, um sich mitzuteilen, anzuregen, zu provozieren. Die Davidsbündler trafen sich zum Diskutieren im Leipziger Coffee-Baum und die Auseinandersetzungen der fiktiven Figuren Florestan, Eusebius und Meister Raro in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Auseinandersetzungen mit sich selbst, lesen wir ja noch mit größtem Vergnügen – weil heute öffentliche Auseinandersetzungen kaum geführt werden, weil kaum einer dem anderen noch richtig zuhört. Jeder sagt einfach seinen Standpunkt, ohne ein gemeinsames Ziel zu suchen. Die revolutionäre Zeit ist vorbei, Materialschlacht findet nicht mehr statt, Beziehungen werden wieder interessant, Beziehungen von Farbe, Form, Beziehungen von Menschen, wie auch immer. Die zeitgenössische Literatur und der Film bringen schon interessante Beispiele für Wertefragen. Es geht nicht mehr um das „neue Material", sondern bereits um das, was ich mit dem zur Verfügung stehenden Material vermitteln kann. Ich glaube, hier hat eine Wertediskussion schon begonnen. Das führt zwangsläufig zu Fragen, wie andere Generationen Werte empfunden und gelebt haben. Solche Probleme hat Schumann ja erlebt mit Clara und Vater Wieck. Wie finde ich meinen Platz, habe ich ihn, verteidige ich ihn. Darüber hat Schumann oft nachgedacht und sich damit auseinander setzen müssen – ohne sich aufzugeben oder griesgrämig zu werden.

f *Aber depressiv vielleicht. Am Ende seines Lebens soll er auch langsamer gesprochen haben, soll langsamer gegangen sein…*

Weigle: Das kann ich nicht beurteilen, aber ich denke das war die Krankheit.

f *Hat sie ihn verändert? Was ist mit den letzten Stücken?*

Weigle: Das muss man jetzt einfach so hinnehmen, wie es gekommen ist. So lange jemand noch so komponiert, ist er natürlich im Besitz seiner geistigen Kräfte. Für mich bleibt als Fazit: Je mehr ich mich mit ihm beschäftige, um so komplizierter scheint es, ihm gerecht werden zu können. Er wird immer schwerer! *f*

Er ist der „Star der Barock-Szene“: Der belgische Dirigent **René Jacobs** fasziniert mit seinen fantasievollen Interpretationen Fachwelt und Musikliebhaber

Markenzeichen FÜR ALTE MUSIK

Als der Countertenor René Jacobs vor über 20 Jahren für Pietro Antonio Cestis *Orontea* von der Bühne in den Orchestergraben stieg, begründete er damit seine zweite Karriere als international gefragter Dirigent.

Jacobs ist mittlerweile zu einem Markenzeichen für Alte Musik geworden und seine musikalischen Interpretationen werden in einem Atemzug genannt mit denen Harnoncourts, Norrringtons und Gardiners. Immer hat er sich eher als musikalischer Leiter denn als Dirigent verstanden. Der erstaunliche Hintergrund: René Jacobs hat niemals Dirigierstunden genommen.

„Ich habe, wenn ich ein Problem hatte, mit Dirigenten gesprochen und so versucht, fachliche Details zu klären“, räumt Jacobs ein. „Im Prinzip hatte ich nie Unterricht und bin noch immer dabei zu lernen. Man lernt nie aus, und ich verstehe mich nicht als der Typ des – ein gefährliches Wort! – ‚faschistoiden Taktstockdirigenten des 19. Jahrhunderts‘.“

Für das MUSIKFORUM unterhielt sich **Torsten Mosgraber** mit dem 59-jährigen Dirigenten.

f *Wie haben Sie als Kind zur Musik gefunden?*

Jacobs: Mit zehn Jahren bin ich in den Knabenchor der Kathedrale meiner Heimatstadt Gent aufgenommen worden. Ich hatte schon zu Hause Klavierunterricht, aber richtig zur Musik gekommen bin ich erst durch den Knabenchor. Ich habe Palestrina, Victoria, Lasso und vor allem die Matthäuspassion gesungen. Das war ein Meilenstein in meinem Leben. Da habe ich mir zum ersten Mal gedacht, dass ich auch als Erwachsener weiter singen wollte.

f *Stammen Sie denn aus einem musikalischen Elternhaus? Spielte Musik dort eine große Rolle?*

Jacobs: Nicht direkt, allerdings hatte meine Mutter „musikalische Gene“. Ihr Vater war Geiger, aber er war schon nicht mehr am Leben, als ich geboren wurde. Meine Musikalität kommt also wahrscheinlich aus ihrer Linie.

f *Und haben Ihre Eltern Ihren musikalischen Weg gefördert?*

Jacobs: Schon, aber meine Mutter sagte immer, ich müsse doch ein richtiges Diplom haben…

f *…deshalb die Philologie?*

Jacobs: Deshalb! Aber die Altphilologie habe ich auch mit Liebe studiert. Ich hätte mich dem widersetzen können, aber ich fand das Thema sehr interessant. Jetzt bin ich froh darüber, weil es eine Vorbildung, einen Hintergrund gibt, etwa bei den Barockopern, die ich dirigiere und die Themen aus der griechischen Mythologie oder der antiken Geschichte aufgreifen. Das hat mir sehr geholfen. ▷

Karriere ohne Dirigierunterricht: René Jacobs mit dem Freiburger Barockorchester.

© Freiburger Barockorchester

Foto: Johan Jacobs

Mit 23 habe ich immer mehr gesungen und zeitgleich drei Jahre lang Griechisch und Latein unterrichtet. Um Konzerte zu geben, habe ich in der Schule einmal um zwei oder drei Wochen Urlaub angefragt, was ziemlich schwierig war. Und dann kam das vierte Schuljahr: Zu Beginn des Schuljahrs im September sollte ich unter Gustav Leonhardt Gelegenheit haben, eine Aufnahme von Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme* zu machen. Es war die erste Aufnahme des neu gegründeten Orchesters „La Petite Bande". Da wollte ich unbedingt dabei sein und habe dann wieder um Urlaub angefragt – aber nicht bekommen. Die Schulleitung hat sich natürlich geweigert, was ich gut verstehen kann. Da habe ich gesagt: In dem Fall komme ich morgen nicht mehr…

f *…und haben vom einen auf den anderen Tag gekündigt…*

Jacobs: Ja, ich bin ins kalte Wasser gesprungen, als selbstständiger Sänger und Countertenor – eine Stimmlage, die damals noch nicht so populär war wie heute.

f *Wie kam es dann 1977 zur Gründung von Concerto Vocale?*

Jacobs: Concerto Vocale ist in diesem Sinne nicht als Ensemble gegründet worden. Ich hatte schon ziemlich früh Platten bei verschiedenen Labels produziert – und dann kam es zur Begegnung mit Bernard Coutaz, dem Gründer von „harmonia mundi France". Da war ich schon Leuten begegnet wie William Christie und Konrad Junghänel, die damals – wie ich – noch keine Dirigenten waren. Wir haben gemeinsam, u. a. mit Wieland Kuijken, Konzerte gegeben: Duette und vokale Kammermusik aus dem Barock. Und schließlich haben wir begonnen, für harmonia mundi Schallplatten aufzunehmen. Ich leitete das Ensemble musikalisch. harmonia mundi hat sich entschieden, diese besondere Reihe „Concerto Vocale" zu nennen. Alle haben gedacht, Concerto Vocale wäre ein Ensemble. Und weil alle Kritiker immer über Concerto Vocale gesprochen haben, habe ich schließlich das Spiel mitgemacht.

»Für mich zählt Authentizität – nicht durchbuchstabiert, sondern dem Sinn nach«

f *1982 haben Sie begonnen, selbst szenische Opernaufführungen zu dirigieren.*

Jacobs: Ich bin durch den amerikanischen Musikwissenschaftler William Hall bei einem Sommerkurs in Massachusetts auf die Oper *Orontea* von Cesti aufmerksam geworden. Hall war kein trockener Wissenschaftlertyp, sondern ein Showman, er hat alle Rollen gesungen, sich ans Klavier gesetzt und die Geschichte spannungsreich erzählt. Ich habe große Lust bekommen, die Oper aufzuführen, auch weil ich mir gesagt habe, dass eigentlich keiner dieses Repertoire macht. Wir haben das Stück dann konzertant in Innsbruck aufgeführt – mit enormem Erfolg. Ich selbst habe noch die männliche Hauptrolle gesungen und dirigiert. Zwei Jahre später haben wir die

Mit Preisen überhäuft: der Wiederentdecker

Foto: Alvaro Yanez

René Jacobs spezialisierte sich zunächst als professioneller Sänger auf die Stimmlage Countertenor und etablierte sich innerhalb kürzester Zeit als einer der herausragenden Sänger seines Fachs, vornehmlich für das Repertoire Barockoper und Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. 1982 wechselte Jacobs von der Konzertbühne in den Orchestergraben und dirigierte an den bedeutenden Opernhäusern Europas. Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit: die frühen venezianischen Opern Monteverdis, Cavallis und Cestis.

Unter seiner Leitung entwickelten sich viele Produktionen zu Marksteinen der barocken Interpretationspraxis und sind mit den renommiertesten Preisen ausgezeichnet worden. Von der Zeitschrift „Diapason" ist er für seine Einspielungen als *Personnalité musicale de l'année 1999* gewürdigt worden, sein *Rinaldo* wurde mit dem *Cannes Classical Award* ausgezeichnet, und für die englische Zeitschrift „Gramophone" war sein *Le nozze di Figaro* die Einspielung des Jahres. In Frankreich schloss sich „Le Monde de la Musique" diesem Urteil an und verlieh für eben diese Aufnahme den *Choc de l'année*. Der renommierte „Diapason d'or" war eine Würdigung seiner Interpretation der *Jahreszeiten*. In Deutschland wurde Jacobs für sein Lebenswerk mit dem *Deutschen Schallplattenpreis* ausgezeichnet. Auch jenseits des Atlantik genießt der Dirigent große Wertschätzung, Preise wie der *Gramophone Award* sind Indikator seines Renommees in Übersee.

Jacobs überrascht Fachwelt und Musikliebhaber regelmäßig mit Wiederentdeckungen, so mit Telemanns *Orpheus* oder mit der Produktion von Cavallis *Eliogabalo*. 1991 wurde er Opernchef der Innsbrucker Festwochen, deren künstlerische Leitung er inzwischen übernommen hat. Der Dirigent führt die bedeutendsten Spezialklangkörper unserer Zeit wie The Orchestra of the Age of Enlightenment, die Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln oder das Freiburger Barockorchester.

Produktion wegen des Erfolgs szenisch zur Aufführung gebracht. Da habe ich natürlich nicht mehr singen können. Es war der Beginn meiner Dirigentenlaufbahn. Danach ist das Dirigieren immer wichtiger geworden, und man hat mich immer häufiger angefragt. Gleichzeitig blieb für das Singen immer weniger Zeit, obwohl ich offiziell damit nie aufgehört habe.

Seit 20 Jahren beschäftigen Sie sich schon mit Monteverdi. Was hat sich verändert bei der Orchestrierung, den Klangfarben, der Instrumentation?

Jacobs: Nie verändert haben sich bestimmte Überzeugungen. Von Anfang an war ich nicht der Meinung der Puristen. Wie sehr ich auch Alan Curtis schätze, ich denke nicht, dass man heute die Opern genauso spielen muss, wie sie damals aufgeführt worden sind. Beispiel: *Poppea* – mit zwei Geigen und einem Continuo von vier oder fünf Leuten. Historisch scheint das wohl so aufgeführt worden zu sein. Doch wurden die Opern damals in einem Theater mit 250 Plätzen gespielt, heute sind die Theater weitaus größer. Inzwischen habe ich mich damit beschäftigt, was der Komponist gemacht hat, wenn der Konzertraum größer war. Wir haben Briefe von Monteverdi, in denen er in Zusammenhang mit einer bestimmten Aufführung über das Problem der Raumgröße spricht, wie man die Instrumente verteilen muss und wie viele Instrumente man braucht.

Aber es gibt auch Opern, die für größere Räume geschrieben wurden, zum Beispiel die Riesenoper *Il Pomo D'Oro* von Cesti für den Wiener Hof, damals eine Open-Air-Veranstaltung mit 150 Beteiligten. Die Partitur ist wesentlich ausführlicher und enthält viele Anweisungen. Normalerweise gibt es in der venezianischen Handschrift keine Anweisungen, wer was spielt. Aber hier sieht man, wie das ganze Instrumentarium, das man damals kannte, eingesetzt wurde: Streicher aus beiden Familien, der Familie der Geige und der Familie der Gambe, Holzbläser und Blechbläser, Cornetti, Tromboni, Blockflöten und so weiter.

Dieses Modell ist für mich eine Orientierungshilfe, wobei ich mir viel Fantasie und Freiheiten bei der Umsetzung gestatte. Ich habe die Bearbeitung von *Poppea* schon in den 90er Jahren gemacht, und jedes Mal, wenn ich *Poppea* gespielt habe, habe ich die Oper an den Raum angepasst. Was für mich zählt, ist die Authentizität, nicht durchbuchstabiert, sondern dem Sinn nach. Monteverdi hätte es vollkommen absurd gefunden, *Poppea* in der Staatsoper Berlin mit nur zwei Geigen, einem Cello, einer Laute und einem Cembalo aufzuführen.

Inzwischen haben sie begonnen, auch Symphonien zu dirigieren, beispielsweise mit dem Freiburger Barockorchester. Könnten Sie sich das auch mit neuen Instrumenten vorstellen? Würden Sie beispielsweise Mozart-Symphonien mit den Berliner Philharmonikern aufführen?

Jacobs: Ich kann mir das vorstellen. Es gab jetzt eine Anfrage vom Mahler Chamber Orchestra, die ich positiv beantwortet habe. Darüber war ich sehr glücklich, weil es ein sehr gutes Orchester ist. Es spielt auch mit einer ähnlichen Mentalität wie das Freiburger Barockorchester – es ist für mich immer eine Frage der Mentalität.

Könnten Sie sich auch vorstellen, Händel auf neuen Instrumenten zu spielen? Oder scheitert das schon an der Stimmungsfrage?

Jacobs: Für mich ist Mozart die Grenze, die ich mir gesetzt habe, aber nicht Händel.

Also auch den frühen Mozart?

Jacobs: Ja, ich mache da keinen Unterschied zwischen einem frühen und einem späten Mozart. Grenzen, die ich ziehe, gelten ohnehin nur für mich. Ich habe nie gesagt oder geschrieben, dass man etwas nicht machen darf oder machen sollte. Wer bin ich, dass ich anderen Vorschriften mache?

Sie machen jetzt dieses Jahr erstmals „Don Giovanni". Wie bereiten Sie sich auf diese Aufführung vor?

Jacobs: Ich gehe dabei sehr sorgfältig vor und nehme mir die gleiche Vorbereitungszeit wie bei einem gänzlich unbekannten Stück. Das beginnt beim Studieren des Librettos. Ich möchte jede Nuance und jedes Wort verstehen und auch die Musikalität des Textes begreifen. Es gibt Sänger, die am Anfang nicht glauben wollen, dass die Rezitative Verse sind und dass viele dieser kleinen Pausen, die die Komponisten in Rezitativen anbringen, das Ende eines Verses markieren, auch wenn der Gesang weitergeht.

Danach gehe ich zur Musik über. Zu Mozart gibt es viel Literatur, über *Don Giovanni* könnte man ein ganzes Zimmer füllen. Natürlich kann man nicht alles lesen. Aber man sieht auch sehr schnell, wo ein Musikwissenschaftler etwas richtig Neues entdeckt hat oder wo er nur abschreibt. Am schlimmsten finde ich, ehrlich gesagt, die Nicht-Musiker und Nicht-Musikwissenschaftler. Natürlich haben sie das Recht, die Musik zu lieben. Aber wenn sie dann Bücher schreiben, wie jetzt im Mozartjahr… Mir stehen die Haare zu Berge, wenn ich *Mozart und Ich* oder *Mein Leben mit Mozart* sehe. Da gibt es das Buch von Hildesheimer, das ist äußerst gefährlich. Vielleicht entdeckt er ab und zu etwas Geniales, aber sehr oft geht es daneben und er ist schlecht informiert.

Klassische Musik spielt bei jungen Leuten eine immer geringere Rolle. Was sollte man tun, um sie wieder an diese wunderbare Musik heranzuführen?

Jacobs: Da habe ich leider auch keine Lösung, weil ich einfach keine Zeit habe, darüber nachzudenken. Ich glaube, man braucht Leute, die sich intensiv mit dem Thema auseinander setzen. Wenn ich bei der Produktion *L'incoronazione di Poppea*

Foto: Rittershaus

Star der „Cadenza-Barocktage": Jacobs brachte im Februar Monteverdis Oper *Die Krönung der Poppea* auf die Bühne der Berliner Staatsoper Unter den Linden.

das Publikum am Théâtre des Champs-Elysées in Paris und an der Berliner Staatsoper vergleiche, dann fällt mir auf, dass in Berlin sehr viel mehr junge Leute kommen.

Erstaunlich…

Jacobs: …Frankreich ist entsetzlich, besonders dieses Theater im 8. Arrondissement, wo alle schicken Couturiers wohnen. Man hat überhaupt nicht das Publikum, das man eigentlich erreichen will. Im Publikum der Staatsoper sitzen – je nach Abend unterschiedlich – viel mehr junge Leute als in Paris oder leider auch in Brüssel.

»GEKOMMEN ALS EINZELKÄMPFER…

Fachtagung in Wildbad Kreuth begründet Partnerschaft von

Bewährte und neue Wege der Musikvermittlung deutlich zu machen, um möglichst vielen Menschen in unserer Gesellschaft vielfältige und differenzierte Zugänge zur Welt der Musik zu ermöglichen – so das Ziel der Anfang Mai vom Deutschen Musikrat, dem Bayerischen Rundfunk und der Hanns-Seidel-Stiftung veranstalteten Fachtagung „Musikvermittlung" in Wildbad Kreuth.

Woran es am Ende gelegen haben mag, wird keiner so recht bestimmen können, vielleicht waren es die Berge, die Sonne, die Wiesen, der Wildbach, das Haus, das Essen, die Menschen, die Ideen und die konkreten Projekte. Vielleicht kam auch nur alles zusammen. Denn überraschend war es schon, dass der Kongress derart erfolgreich die unterschiedlichsten Musikvermittlungs-Projekte zusammenführte und Lernprozesse bei den „Machern" initiierte, von denen man vorher nichts ahnte. „Macher" – das waren diejenigen, die sich tagtäglich damit abmühen, auf irgendeine Weise Musik anderen Menschen nahe zu bringen: Schulklassen oder Instrumentalgruppen, dem Individuum oder einem großen Hörerpublikum.

Die Idee, dass einer vom anderen lernen kann (und sollte!), entstand in einem Gespräch im Januar 2004 im Bayerischen Rundfunk: Susanne Prinz, Axel Linstedt und Jürgen Seeger (alle vom BR) berieten mit Hans Bäßler, dem Vizepräsidenten des Deutschen Musikrats, die Frage, wie man Sendungen qualitativ besser gestalten könne. Schnell kam man darauf, dass Rundfunkmoderatoren vor ähnlichen Problemen stehen wie Musikdramaturgen oder Lehrer: Was wähle ich aus, wie kann sich eine Beziehung zwischen Hörer und Musik aufbauen, welche Anteile ergeben sich aus sich selbst heraus, welche bedürfen einer besonderen Gestaltung?

Wenn sich auch die musikalische Arbeit mit Senioren von der mit Kleinkindern unterscheidet, wenn auch ein Rundfunkredakteur über andere Arbeitsmöglichkeiten verfügt als ein Grundschullehrer, so wird doch im Tagesgeschäft klar: Die Gemeinsamkeit besteht darin, dass das Musikstück nicht ausschließlich als Nachspielvorlage verwendet wird, sondern dass es immer zu Brücken kommt, die zwischen dem einzelnen Hörer oder Spieler und der Musik geschlagen werden.

Den etwa 170 Tagungsteilnehmern stellte sich demzufolge die Frage: Wie erreiche ich mein Publikum, meine Schüler, meine Interessenten? Aus dieser simpel erscheinenden Frage ergaben sich weitere. Hans Bäßler, der auf der Seite des Deutschen Musikrats die Tagung inhaltlich konzipiert hatte, erweiterte das Themenfeld:

1. Inwieweit ergeben sich aus der Veränderung der Rezeption von Kultur (oder genauer: von Musik) Notwendigkeiten des politischen Handelns?

2. Welche Aufgaben erwachsen daraus für die Zivilgesellschaft in Abgrenzung und in Kooperation mit Staat und Wirtschaft?

3. Welche Rahmenbedingungen des Sammelns von kulturellen, insbesondere von musikalischen Erfahrungen haben sich verändert und inwieweit setzen sie auch neue Erfahrungspotenziale frei?

4. Inwieweit müssen wir unterschiedliche generationenorientierte Erfahrungsfelder schaffen, die den unterschiedlichen kulturellen Biografien entsprechen?

In den Gesprächen, die u. a. Juliane Wandel vom Goethe-Institut, Gerald Mertens, Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung (DOV), und Vertreter des Verbands Deutscher Schulmusiker (vds) einbezogen, konnte der Sachverstand genutzt werden, den es längst in den zahllosen kleineren und größeren Initiativen, aber auch in Verbänden wie der Jeunesses Musicales gibt. Entscheidend war und ist: Man kam zum ersten Mal zusammen!

Schon die 38 präsentierten Einzelbeispiele, die in zwei großen Posterpräsentationen gezeigt wurden, waren faszinierend, weil sie Antworten auf die anstehenden Fragen gaben: Da spielt ein professionelles Orchester zusammen mit Kindern, da inszenieren 13-Jährige Klangräume mit Neuer Musik, da erreichen Rundfunksender neue Hörerschichten, weil sie unterschiedliche Genres zusammenbinden, da beginnen Menschen im dritten Lebensabschnitt mit Kindern zusammen zu musizieren. Teilweise handelte es sich um langfristige Projekte, teilweise um Events, mal hatte man keine bestimmte Gruppe vor Augen, mal war sie auf eine bestimmte zugeschnitten. Gerade diese Unterschiedlichkeit verhalf zum Blick auf das Fremde, zu Überlegungen über Kooperationen, Bündnissen und Netzwerken, so wie sie bereits von DOV und vds

Foto: Hufner

...GEGANGEN MIT EINEM *Wir-Gefühl«*

Verbänden, Initiativen und Projekten in der **Musikvermittlung**

vor zwei Jahren gegründet wurden; eine virtuelle Vernetzung wird gerade von Ben Alber (BR) entwickelt. Ob Kulturkreis des Bundesverbands der Deutschen Industrie, ob Ponto-Stiftung oder „Kinder zum Olymp" – alle diese Projekte nutzen eigene Potenziale und verbinden sie mit dem Auftrag, Musik besser an andere zu vermitteln.

Nun ist hinlänglich bekannt, dass der Deutsche Musikrat nicht über Mittel für einen Kongress verfügt. Dies gilt auch für den Bayerischen Rundfunk, doch der hatte gute Kontakte zur Hanns-Seidel-Stiftung, dort besonders zu Siegfried Höfling, der für den Bereich Technologie und Zukunftsfragen verantwortlich ist. Höfling begründete sein intensives Interesse damit, dass der Kongress ein Angebot zur Partnerschaft sei. Dabei ginge es nicht um Geld, sondern darum, mit der Politik zusammenzuarbeiten und Themen anzustoßen. Wie etwa dem, auf der Ebene der Persönlichkeitsbildung allen Kindern Werte zu vermitteln. „Das geht nun einmal am besten mit der Musik", betonte Höfling. „Meine Formel lautet: Mensch ist gleich Musik. Es gibt keinen Menschen ohne Musik. Musik ist letztlich nicht das, was sich der Mensch von der Natur abgeschaut hat, sondern was er selbst geschaffen hat. Das ist ein schöpferisches Produkt ohne Imitat." Als Psychologe falle es ihm noch leichter, auf die Bedeutung der Musik hinzuweisen, sagte Höfling. Sie habe mit etwas zu tun, was das Tiefste im Menschsein ausmache, nämlich mit Gefühlen. „90 Prozent dessen, was wir tun, geschieht auf der Grundlage von Gefühlen. Und die einzige Methode, unsere Gefühle dauerhaft zu wecken, ist die Musik. Was mir besonders bei dem Kongress aufgefallen ist: Die Teilnehmer haben sich gegenseitig angesteckt und motiviert, in dem sie ihre Erfahrungen und ihre Erfolge mitteilten. Gekommen sind sie alle als Einzelkämpfer, gegangen mit einem Wir-Gefühl."

Wichtigkeit der Vernetzung

Der Kongress fand viele solche positive Reaktionen. Viele Teilnehmer ließen sich durch konkrete Projekte und Beispiele motivieren und inspirieren, die Vielfalt an Möglichkeiten hat den einen oder anderen überrascht. Der anregende Austausch führte zu neuen wertvollen Kontakten auf persönlicher Ebene. Was die fachliche Ebene betrifft, erkannten etliche Teilnehmer die Wichtigkeit einer Vernetzung. Sie wollen nun den Begriff Musikvermittlung auch theoretisch klären und in der Debatte verankern. Dazu gehören Einzelaspekte wie die Zielgruppe der Senioren, das Internet, der interkulturelle Dialog oder auch die Verbreitung des Themas „Musikvermittlung" in der Öffentlichkeit.

In einer der Arbeitsgruppen diskutierten Vertreter von Print-Medien (unter Leitung von MUSIKFORUM-Chefredakteur Christian Höppner) darüber, wie Musikzeitschriften eine breitere Leserschaft erreichen und Feuilletons mehr über Musik und Musikpolitik berichten könnten, wie freie Szenen sich stärker einbringen und Sender gegen einen reinen Berieselungsfunk Akzente setzen könnten.

In einer Mischung aus Zuhören und Diskutieren, aus Präsentieren und Trainieren konnte man sich immer wieder selbst befragen: Was läuft in meiner Arbeit gut, was muss ich verändern? Diese Selbstbefragung wurde befördert auch durch abendliche Auftritte professioneller „Musikvermittler" wie dem Hannoveraner Duo „Pianoworte", das sich gezielt mit Neuer Musik auseinander setzt, dem Mainzer Kabarettisten Lars Reichow, der als „Klaviator" mit musikalischen Zitaten arbeitet, und „Quintessence", einem brillanten Saxofonquintett aus Paderborn. Musikvermittlung der ganz eigenen Art gab es zudem im Rahmen einer von Theo Geissler spritzig geleiteten Diskussionsrunde: Da gratulierten die CDU-Bundestagsabgeordnete Gitta Connemann und Songpoet Heinz-Rudolf Kunze in einem ad hoc zusammengesetzten Gesangsduett zur 100. Sendung von „taktlos" im Bayern2Radio.

Die Politik? Sie spielte eher eine Rolle im Hintergrund, sieht man einmal vom Bayerischen Staatsminister Thomas Goppel ab, dessen kritische Bemerkungen insbesondere gegen das Versagen der neuen Bundesländer („Wer intelligent ist, geht nach Bayern!") zahlreiche Teilnehmer veranlasste, den Saal zu verlassen.

Abschließend entwickelte der Kongress ein Papier zum Tagungsthema, das Martin-Maria Krüger, Präsident des Deutschen Musikrats, anlässlich des Konzerts „Klasse Klassik goes Proms" dem Staatssekretär im Kultusministerium, Karl Freller, überreichte. Das Konzert im Münchner Gasteig – Schüler aus verschiedenen bayerischen Schulen traten hier zusammen mit den Profis des Bayerischen Rundfunkorchesters auf – konnte geradezu als Musterbeispiel für Musikvermittlung verstanden werden.

Dieser Kongress allein ist nicht genug. Für 2007 oder 2008 ist bereits eine Fortsetzung geplant – dann mit einem neuen thematischen Schwerpunkt wie etwa der Vermittlung von Musik bei Senioren. Wer bis dahin nicht warten möchte, in Wildbad Kreuth aber nicht dabei sein konnte, wird die Ergebnisse des intensiven Nachdenkens bald nacherleben können: In Zusammenarbeit mit dem Conbrio-Verlag wird eine DVD erscheinen, die die wichtigsten Beiträge zusammenfasst. Dann wird man sich auch davon überzeugen können, dass es weder das Wetter, noch die Berge waren, die diesen Kongress zum Erfolg werden ließen. Es war das Thema, das unmittelbar auf den Nägeln brannte – und weiter brennt.

Carl Friedrich Uecker

Lernprozesse initiiert: Podium (im Bild links außen: nmz-Herausgeber Theo Geißler, Staatsminister Thomas Goppel und Hans Bäßler, v. l.) und Plenum erhielten in Wildbad Kreuth Motivation und Inspiration durch Projekte und neue Ansätze der Musikvermittlung.

Fotos: Britta von Mock (2)

Foto: Hoffmann

NICHT NUR EIN *Elfenbeinturm* DER MUSIKPÄDAGOGIK

Haus Marteau – seit bald 25 Jahren Stätte der internationalen Musikbegegnung und Fortbildung

Eine Villa im oberfränkischen Lichtenberg – Anziehungspunkt für die gesamte Künstlerelite der Welt: Im kommenden Jahr feiert das „Haus Marteau" als international renommierte Musikbegegnungsstätte sein 25. Jubiläum.

Das Haus will die Intentionen des Geigenvirtuosen Henri Marteau weiterführen, der als Lehrer an verschiedenen Hochschulen in Mitteleuropa gefeiert wurde. Bis zu seinem Tod 1934 gab Marteau in der Villa jungen Musikern Unterricht. Heute werden hier Fortbildungskurse für Musikstudenten, Berufsmusiker, Lehrer, Therapeuten und fortgeschrittene Amateure durchgeführt, aber auch Kurse im Laienmusikbereich angeboten. Bekannt sind die Meisterklassen mit international anerkannten Dozenten.

Mit dem Künstlerischen Leiter des Hauses Marteau, **Günther Weiß**, und Verwaltungsleiter **Ulrich Wirz** sprach **Christian Höppner**.

■ Was zieht Musiker immer wieder ins Haus Marteau?

Günther Weiß: Das Haus hat aus meiner Sicht mehrere Anziehungspunkte. Im Jahr 1913 bezogen, beherbergte es den einst weltberühmten Geiger mit seiner Familie, in deren Besitz es bis zur Übernahme durch den Bezirk Oberfranken im Jahr 1980 blieb. Henri Marteau war in seiner Zeit gleichbedeutend mit Josef Joachim, Jan Kubelik oder Fritz Kreisler.

Das Haus ist von einer Tradition bestimmt, die nach dem Tod von Marteaus Gattin Blanche 1977 geradezu danach rief, fortgeführt zu werden. Marteau wurde von Johannes Brahms und Hans Richter gefördert und begann mit 13 Jahren in Wien mit einem Konzert unter Richters Leitung seine Weltkarriere. Sein Vater war Franzose, die Mutter Deutsche. Er hat einerseits den Esprit der romanischen Musik im Blut, andererseits war Marteau ein glühender Bach-Verehrer, der nicht nur die erste Bachgesamtausgabe abonniert hatte, sondern als einer der ersten die Solosonaten ungekürzt aufs Podium brachte.

Foto: privat

Künstlerischer Kopf und Seele des Hauses Marteau: Günther Weiß.

Ein weiterer besonderer Anziehungspunkt des Hauses ist, dass wir seinerzeit das wertvolle aufwändig restaurierte Originalmobiliar des Hauses übernehmen konnten. Die zauberhafte fränkisch-thüringische Landschaft tut ein Übriges.

Ulrich Wirz: Marteau war auch ein erfolgreicher Pädagoge und hat während der Sommermonate in seiner Villa in Lichtenberg besonders begabte Schüler unterrichtet. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde er interniert, später in seinem Haus unter Arrest gestellt. Dies hat bei ihm zu unübersehbaren seelischen Verletzungen geführt. Sein künstlerischer Höhepunkt liegt infolgedessen zweifellos in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Sein pädagogisches Wirken setzte er dagegen ungebrochen fort, wenngleich ihm eine Rückkehr auf seinen Berliner Lehrstuhl, auf den er 1908 Joseph Joachim gefolgt war, nach dem Krieg für immer verwehrt blieb. Die Praxis, im Haus Marteau zu unterrichten, ist also im Grunde so alt wie das Haus selbst.

■ Sie haben viele international renommierte Künstler zu Gast, die auch als Pädagogen im Haus Marteau tätig sind – und Sie erleben begabte Menschen, die die Kurse besuchen. Können Sie im Lauf der Zeit Veränderungen feststellen, einerseits in der Einstellung zum Lehren, andererseits in der Rezeption, in der Art und Weise wie junge Menschen an die Musik herangeführt werden?

Weiß: Unsere Dozenten sind immer auf dem neuesten Stand der Pädagogik ihres Instruments. Das gilt durch die Bank, für die berühmte Sängerin Edda Moser genauso wie für den Geiger Igor Ozim oder den Pianisten Ilja Scheps. Wichtig ist, dass sie mit allen heute gängigen Methoden vertraut sind, auch wenn sie sie nicht praktizieren. Das wissen die Studenten und das mag mit ein Grund dafür sein, dass die Kurse im Haus Marteau so gefragt sind. Natürlich hat es Methodenwechsel immer schon gegeben. Das lässt sich schon bei Marteau feststellen. Er war einer der ersten, der nicht mehr an die Unfehlbarkeit des Unterrichtens von Otakar Ševčík mit seinen unendlichen Bogenübungen geglaubt hat, die mich in meiner Jugend noch zur Verzweiflung gebracht haben. Für Marteau standen diese Dinge alle im Dienste der musikalischen Aussage und dieses Denken hat sich ja auch mittlerweile durchgesetzt.

■ Gibt es nach Ihrer Beobachtung eine Hinwendung zur Quelle, zum Quellenstudium bei der Erarbeitung eines Werks? Oder beobachten Sie eher das Vorbild des Dozenten?

Weiß: Das hängt natürlich immer auch von der Persönlichkeit des Lehrers ab. In meiner Jugend kannte man das „moderne" Quellenstudium noch nicht. Ich kann aber feststellen, dass sich die allermeisten Kollegen an der Quelle orientieren und auch von daher unterrichten. Dabei ist natürlich immer noch die künstlerische Ausstrahlung des Lehrers von größter Bedeutung. Dass diese Dinge bei uns im Haus praktiziert werden, hat sicher auch zu seinem musikpädagogischen Ruf beigetragen.

Wirz: Wir sind immer bemüht,, eine Mischung aus sehr erfahrenen, aber auch jungen aufstrebenden Pädagogen zu finden. So haben wir hier neben den Stammdozenten etwa 25 Prozent neue Lehrer pro Kursjahr, die erstmals im Haus unterrichten und bei Erfolg langfristig zur Stammdozentenschaft aufrücken können.

Beispielhaft ist der Bereich Klavier: Wir haben junge Leute wie Galina Vracheva, Gilead Mishori oder Stefan Arnold, die auf dem Zenit ihrer Solokarriere stehen und bereits sehr erfolgreiche Pädagogen sind. Dann gibt es wiederum eine „ältere" Schule, die die Klaviertradition bis hin zu Edwin Fischer oder Wilhelm Kempff verkörpert: So etwa Detlef Kraus oder Rudolf Kehrer, die noch als über 80-Jährige mit bewundernswerter Hingabe und größtem Erfolg arbeiten und deren Kurse immer noch ausgebucht sind.

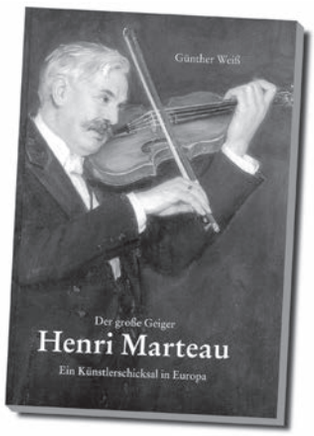
■ **Die Defizite in der musikalischen Bildung sind allgegenwärtig. Ist die Musikbegegnungsstätte Haus Marteau in diesem Zusammenhang eher ein Elfenbeinturm oder erreichen Sie auch die Basis?**

Weiß: Das Haus Marteau ist keineswegs nur ein Elfenbeinturm der Musikpädagogik. Wir haben auch Kurse, die sich an sehr begabte Laien wenden, so etwa die Kurse der oberfränkischen Musikschulen. Sie führen Kurse in eigener Regie durch und halten Kontakt mit uns. So konnten wir vor Jahren einen Millenniumstag der Musik gemeinsam mit diesen Musikschulen durchführen.

Foto: König

„Das Individuelle fördern": Verwaltungsleiter Ulrich Wirz.

Eine besondere Farbe steuert das international bekannte Bläser-Ensemble der Hofer Symphoniker „Rekkenze Brass" bei, das in ganz Europa tourt, aber auch einen klingenden Namen durch seine Hörstunden in oberfränkischen Schulen hat. Ebenso eine Besonderheit ist das Jugendsymphonieorchester Oberfranken, das seit seiner Gründung 1984 vom Bezirk Oberfranken gesponsert wird. Erst kürzlich hat dieses Jugendorchester unter der Obhut des Deutschen Musikrats und des Bayerischen Kultusministeriums zusammen mit Profis des Münchner Rundfunkorchesters u. a. die 1. Symphonie von Brahms im Münchner Gasteig unter der Leitung von Gomez-Martinez gespielt.



Großer Geiger und Lehrer: In seiner Marteau-Biografie wies Günther Weiß rund 200 Schüler des Virtuosen nach. Sie waren in der ganzen Welt tätig, insbesondere in den skandinavischen Ländern. Marteau begründete in Skandinavien eine Geigentradition, von der heute nur noch wenige wissen.

Hervorzuheben ist auch der internationale Henri Marteau Violinwettbewerb, der erstmalig im Jahr 2002 durchgeführt wurde und im vergangenen Jahr wiederholt worden ist. Es gab jeweils ca. 80 internationale Meldungen mit herausragenden Abschlusskonzerten in Oberfranken. Das zeigt, dass wir uns heute auch um eine Breitenarbeit bemühen, wie wir sie uns zu Beginn der Arbeit des Hauses Marteau 1982 nicht haben träumen lassen. Bis heute haben mehr als 30 000 junge Musiker unsere Angebote wahrgenommen.

■ **Wie bewerten Sie die Tendenzen an der Basis, was die musikalische Entwicklung in Deutschland betrifft?**

Weiß: In den 60er bis 80er Jahren gab es mit „Jugend musiziert" einen unerhörten Aufbruch. Die musikalische Förderung der Jugend wurde auf eine völlig neue Basis gestellt. Bis dato war die Breitenarbeit, was die musikalische Bildung betrifft, noch nie so umfangreich gewesen. Die Euphorie ist heute etwas gewichen. Es hat sich herausgestellt, dass im professionellen Musikleben nur diejenigen bestehen können, die zur absoluten Spitze gehören und das sind unter dem Strich nicht allzu viele. Doch wird das Musikleben von dieser „allerersten Sahne" ja nur zum geringen Teil gestaltet. Neben den großen internationalen Solisten haben heute die Professoren an den Hochschulen ein Niveau zu bieten, wie es vor 50 Jahren noch nicht denkbar war.

Das alles ist in den letzten Jahrzehnten gewachsen. Auch die Studienanfänger lassen sich nicht mit jenen von 1952 vergleichen, als ich die Aufnahmeprüfung an der Münchner Musikhochschule gemacht habe.

■ **Der Anteil der Studierenden aus dem Ausland ist stark gestiegen. Das ist eine erfreuliche Entwicklung, zeigt die Attraktivität, bringt aber auch einen Verdrängungswettbewerb mit sich: Ausländische Schüler kommen schon mit einer abgeschlossenen Ausbildung, während Kandidaten aus unseren Musikschulen kaum eine Chance haben. Wie kann man diese Entwicklung beeinflussen?**

Wirz: Grundsätzlich sind alle unsere Dozenten bemüht, auch jungen deutschen Studenten die Chance zu geben, in die Meisterkurse aufgenommen zu werden. Einige der Dozenten sind sich sehr wohl des Problems bewusst, dass das Niveau der ausländischen Studenten, die sich um einen Studienplatz in Deutschland bewerben, mitunter erheblich höher ist als das der deutschen Mitbewerber. Deswegen geben sie ganz bewusst jungen deutschen Anwärtern für ein Hochschulstudium die Möglichkeit, an unseren aufgrund der geringen Teilnehmerzahl sehr intensiven Kursen teilzunehmen.

Weiß: In der Beantwortung dieser Frage schließt sich ein Kreis hinsichtlich des Jubiläums des Hauses Marteau. In den Jahren 1979/80, als die ersten Verhandlungen geführt wurden, war es gefährlich, das Wort „Elitebildung" in den Mund zu nehmen. Das Bild vom ewiggestrigen Bayern musste herhalten und der Beschuss durch die 68er-Generation war beträchtlich. Ich habe mich da nie beirren lassen, denn es ist eine Binsenwahrheit, dass Musikkultur ohne Elitebildung auskommt. In den 80er Jahren war das Haus Marteau die einzige freie Institution, die so etwas wie Elitebildung betrieb und sich auch offen dazu bekannte. Dass wir Recht behalten haben, zeigt heute die enorme Konkurrenz. Mit unserem fantastischen Angebot an weltweit renommierten Lehrern können wir den jungen deutschen wie auch den ausländischen Musikern in Meisterkursen die Gelegenheit geben, sich entsprechend weiterzubilden.

Wirz: Noch ein anderer Aspekt: Die Form, in der wir Elitebildung betreiben, ist eine Maßnahme, um der angesprochenen Entwicklung zu begegnen. Die andere ist die Verbesserung der Musikausbildung an den Schulen

in Deutschland. Deswegen freut es uns besonders, dass der Bayerische Musikrat mit seinen dahin zielenden Initiativen beim Bayerischen Kultusministerium erfolgreich war, sodass das Fach Musik in den bayerischen Schulen erheblich aufgewertet wird. Das ist – in Bezug auf die künftige Arbeit in unserem Haus – eine wichtige Voraussetzung, weil zu hoffen ist, dass die musikalische Ausbildung in der Schule weiter verbessert wird und dort junge Talente schon gezielt gefördert werden.

Weiß: Seitdem ich im Beruf bin, ist das Fach Musik mindestens schon dreißigmal totgesagt worden. Ich muss mich wundern, wie das Fach Musik wie ein Phoenix aus der Asche immer wieder aufersteht. Und immer schöner als je zuvor. Ich glaube das liegt an der Materie selbst.

■ **Zurück zum Thema „Rezeption": Wenn Sie heute Orchester in einer Art Blindverkostung hören, zum Beispiel die dritte Brahms-Sinfonie von verschiedenen Ensembles gespielt, dann ist nach meiner Beobachtung der Grad der Unterschiedlichkeit in den letzten Jahrzehnten zurückgegangen. Das bedeutet, dass die individuellen Klangprofile mehr und mehr verwischen, obwohl es glücklicherweise immer noch viele bekannte Gegenbeispiele und manche Neuentdeckung gibt. Gibt es so etwas wie eine Globalisierung der Klangästhetik und – falls ja – worauf führen Sie das zurück?**

Weiß: Wolfgang Sawallisch hat es mir nicht übel genommen, dass ich ihn einmal als einen der letzten Kapellmeister des 19. Jahrhunderts bezeichnet habe. Er hat es als Kompliment genommen. Der Einfluss eines ständigen Dirigenten bei einem Orchester ist heute längst nicht mehr so groß wie früher. Individuelle Gestaltungen bedeuten viele Proben und die sind, wie wir wissen, teuer. Das kann natürlich zu Lasten der individuellen Gestaltung gehen. Andererseits gibt es immer wieder großartige Überraschungen. Neulich hörte ich im Autoradio die Sechste von Tschaikowsky, die ich seit Kindesbeinen kenne. Ich wusste nicht, wer spielt und dirigiert. Ich erfuhr schließlich, dass es das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons war. Jansonns' individuelle Gestaltung war für mich überwältigend. Bei den Geigern denke ich an die großartigen Gestaltungen von Hillary Hahn.

■ **Das sind positive Beispiele. Andererseits gibt es viele designte Aufnahmen, bei denen man sich fragt: Wo ist hier das unverwechselbare Klangideal? Wie Sie beschreiben, haben die Dirigenten keine großen Einflussmöglichkeiten mehr. Sind die vielen vergleichbaren und ähnlichen Aufnahmen vielleicht auch ein Grund für die Krise auf dem Klassikmarkt?**

Weiß: Mag sein. Aber nach meiner Meinung sind da eben doch wieder wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend. Denken Sie daran, wie viel Probe- und Aufnahmezeit für eine neue Interpretation genehmigt wird. Nur selten erhält ein Dirigent wirklich das Optimum. Nicht immer hat er die notwendige Zeit, seine Intention dem Orchester klarzumachen. Und so hat jeder Programmgestalter die Möglichkeit, zehn dritte Brahmssinfonien aus der Retorte anzubieten. Das kann aber so stinklangweilig werden, dass es jeden Reiz verliert.

Wirz: Ein weiterer Grund für den Verlust individueller Klangcharakteristika und Künstlerpersönlichkeiten mag eine wachsende Sensationslust oder ein zunehmender Drang nach Superlativen und Rekorden welcher Art auch immer sein, ausgelöst in der Korrespondenz zwischen Publikumstendenz und immer stärkerer Kommerzialisierung. So wird die Herausbildung eines uniformen Musiktechnokratentums befördert, wie wir es teilweise in totalitären Staaten unter anderen Vorzeichen schon länger beobachten konnten – im Grunde also auch auf dem Gebiet der Musik eine Verschiebung von „Verantwortungsethik" hin zur „Gesinnungsethik".

Unser bescheidener Beitrag dem entgegenzusteuern, setzt bei der Auswahl der Dozenten an. Wir suchen Lehrkräfte, die auch heute noch das Individuelle fördern und nicht bloße Effekthascherei und schnellstmögliche Schlagzeilen in den Medien im Blickfeld haben. Mit Konzertprogrammen voller Bravourstücke erreicht man vielleicht eine Gewinnmaximierung auf kurze Zeit hin, dauerhaften Erfolg hingegen dürfte das nicht bringen. Wenn man die Szene der letzten Jahre beobachtet, wird offensichtlich, dass sich schnell hochgejubelte Jungstars nicht lange an der Spitze behaupten können. Die Entwicklung, die sich abzeichnet, ist, dass es nur noch wenigen gelingt, sich über Jahrzehnte zu halten. Dies ist so, weil eben das Individuelle verloren geht, weil die individuelle und gefestigte Künstlerpersönlichkeit fehlt, die die Basis für dauerhaften Erfolg ist, für den Stars wie Edda Moser, Brigitte Fassbaender, Daniel Barenboim oder Alfred Brendel stehen.

■ **Herr Weiß, Sie blicken auf ein aufregendes, reichhaltiges Leben zurück, das nicht allein, aber doch wesentlich von der Musik geprägt ist. Das Haus Marteau ist ein Juwel Ihrer Arbeit. Was würden Sie sich heute noch wünschen, wenn Sie drei Wünsche frei hätten?**

Weiß: Eigentlich habe ich nur einen. Nämlich, dass der liebe Gott mir genügend Zeit und Kraft lässt, mich noch möglichst lange um das Haus Marteau kümmern zu können.

Aschaffenburger Erklärung des VdM zur Föderalismusreform

Mit großer Sorge verfolgt der Verband deutscher Musikschulen (VdM), dass der vom Bund im europäischen Kontext geförderte Dialog und das europäische Zusammenwachsen im eigenen Staat gefährdet würden, indem der Staat notwendige Kompetenzen abgebe oder sie ihm genommen würden. Bildung müsse auch im Rahmen der Föderalismusreform als zentrales gemeinsames Anliegen von Bund, Ländern und Kommunen verankert werden.

In der von der VdM-Bundesversammlung am 13. Mai in Aschaffenburg verabschiedeten Erklärung heißt es weiter:

„Bildung ist Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe und ein Schlüsselthema für die weitere Entwicklung unseres Landes. Kinder müssen daher best- und frühestmöglich gefördert werden, ohne dass die Herkunft eines Kindes über seine Bildungs- und somit seine Lebenschancen entscheidet.

Bildung, besonders auch die musikalische Bildung, braucht den Dialog über Ländergrenzen hinweg mit bundesweiter Vergleichbarkeit und geltenden Standards. Diese müssen länderübergreifend durch Schnittstellen auf Bundesebene vereinbart, garantiert und kommuniziert werden.

An über 4 000 Standorten sind rund 950 öffentliche Musikschulen im Verband deutscher Musikschulen (VdM) vertreten und bilden damit eine zentrale Schnittstelle im Bereich der Kultur-, Bildungs-, Jugend- und Familienpolitik. Über eine Million Kinder, Jugendliche und Erwachsene werden Woche für Woche an den öffentlichen Musikschulen unterrichtet. Sie besuchen damit die Bildungsinstitution, die die weitestgehende musikalische Breiten- und Spitzenförderung in ganz Deutschland bewirkt.

Es ist wissenschaftlich belegt und allgemein anerkannt, dass Musizieren den ganzen Menschen in seiner Persönlichkeitsentwicklung positiv prägt, besonders bereits im Kindes- und Jugendalter. Mit den Richtlinien und Rahmenlehrplänen des VdM sowie dem gemeinsamen Strukturplan bieten die öffentlichen Musikschulen im VdM bundesweit gleichartige, hohe Qualitätsstandards für den Unterricht im Singen und Musizieren. Es ist ihnen damit gelungen, dass auch ein problemloser Wechsel zu einer anderen öffentlichen Musikschule möglich ist – bundesweit, ohne durch Ländergrenzen entstehende Unterschiede in den Lehrplänen.

Kinder und Jugendliche haben ein Recht auf kulturelle Bildung und Teilhabe am kulturellen Leben. Der Bund kann und darf sich trotz der föderalistischen Struktur nicht aus der Verantwortung ziehen, dieses Recht deutschlandweit zu garantieren und zu sichern. Als übergeordnete Instanz muss er sich dafür einsetzen, dass weder die soziale oder wirtschaftliche Herkunft noch das Bundesland, in dem ein Kind aufwächst, über seine Bildungs- und damit auch Lebenschancen entscheiden.

Um dieses Ziel zu erreichen, muss als Schwerpunkt der Bildungs- und Kulturpolitik die deutschlandweite Vernetzung durch die Bündelung von Kompetenzen weiter ermöglicht und gesichert werden. Die öffentlichen Musikschulen im VdM bieten als Erfolgsmodell seit über 50 Jahren für Kinder, Jugendliche und auch Erwachsene in ganz Deutschland Chancengleichheit und Zugangsoffenheit für ein bundesweit gleichwertig qualitätvolles Angebot musikalisch-kultureller Bildung.

Angesichts der gegenwärtigen Diskussion in Bundestag und Bundesrat appelliert der Verband deutscher Musikschulen gemeinsam mit dem Deutschen Musikrat, dem Deutschen Kulturrat, dem Kulturausschuss und dem Schul- und Bildungsausschuss des Deutschen Städtetags an Bund und Länder, die gemeinschaftliche Verantwortung für die Bildungspolitik zu erhalten und bundesweit geltende Bildungsstandards zu schaffen. Nur eine gesamtstaatliche Bildungsplanung mit der musikalischen Bildung als festem Bestandteil vermag vergleichbare Bildungs- und Lebenschancen für alle Kinder in Deutschland zu gewährleisten." *f*

Musikpädagogische Forschung im europäischen Austausch

Erstmalig findet im November ein internationales Doktorandenkolloquium für Musikpädagogik statt.

Seit den Bologna-Beschlüssen werden schrittweise vereinheitlichte Studienstrukturen an europäischen Hochschulen eingeführt. Man kann heute in allen EU-Staaten, die in der Europäischen Hochschulrektorenkonferenz organisiert sind, den Doktor Europaeus ablegen, der länderübergreifende Anerkennung findet. Auch durch die Organisation internationaler Tagungen, wie z. B. durch die Kongresse der Europäischen Arbeitsgemeinschaft für Schulmusik, wird zunehmend ein Gedankenaustausch zur Musikpädagogik in den europäischen Ländern ermöglicht.

Als junge Wissenschaft befindet sich die Musikpädagogik international jedoch auf ungleichem Entwicklungsniveau und weist – je nach nationaler Ausprägung – unterschiedliche Formen von forschungsorientierten Einrichtungen und Verbänden auf. Die Entwicklung von Forschungsschwerpunkten und -ergebnissen wird auf europäischer Ebene länder- und sprachenübergreifend bisher nur ansatzweise initiiert und kommuniziert.

Diese heterogenen Strukturen zeigen den Bedarf nach einer europäisch gedachten Austauschebene für Doktoranden der Musikpädagogik auf. Die verschiedenen Fragestellungen, Forschungskontexte und -methoden können in einem internationalen Doktorandenkolloquium präsentiert, miteinander verglichen und auf längere Sicht zielgerichtet und schrittweise vernetzt werden. So könnten zukünftige internationale Kooperationen im Rahmen von Forschungsprojekten angebahnt werden.

Mit diesem Ziel führen nun sechs Hochschullehrende aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und Spanien ein internationales Doktorandenkolloquium für Musikpädagogik durch, für das sich Interessierte frei bewerben können. Die Organisatoren hoffen auf große Resonanz von Doktoranden beim Versuch, zu einer ersten Verständigung und zu ertragreichen Arbeitssituationen zu kommen. Das Kolloquium wird am Rande des 8. Internationalen AGMÖ- Bundeskongresses im November dieses Jahres in Salzburg durchgeführt (siehe Anzeige rechts). Es erhält durch vielfältige Veranstaltungen zum Mozartjahr einen anspruchsvollen künstlerischen Rahmen. *f*

SALZBURGER ABTEILUNG FÜR MUSIKPÄDAGOGIK SAM UNI MOZARTEUM · Universität Potsdam · fsymp Forschungsstelle Systematische Musikpädagogik

Europäisches Doktorandenkolloquium Musikpädagogik

an der Universität Mozarteum in Salzburg vom 5. bis 8. November 2006

Planung und Organisation:

- Prof. Dr. Monika Oebelsberger (Universität Mozarteum Salzburg, Österreich)
- Prof. Dr. Birgit Jank (Universität Potsdam, Deutschland)

Weitere Dozentinnen und Dozenten:

- Prof. Dr. Hermann J. Kaiser (Universität Hamburg, Deutschland)
- Prof. Dr. Niels Knolle (Universität Magdeburg, Deutschland)
- Prof. Dr. José A. Rodriguez Quiles y Garcia (Universität Granada, Spanien)
- Prof. Dr. Maria Spychiger (Universität Freiburg, Schweiz)

Das Doktorandenkolloquium konzentriert sich auf zwei Komponenten:

1. Präsentation und Diskussion der Qualifizierungsvorhaben der teilnehmenden Doktorandinnen und Doktoranden
2. Gemeinsame Bearbeitung einer ausgewählten musikpädagogischen Fragestellung zum Musikalischen Lernen in Arbeitsgruppen unter verschiedenen wissenschaftlichen Forschungsperspektiven

Anmeldung wird erbeten mit formloser Bewerbung und Einsendung einer Kurzvita und eines Exposés zum eigenen Forschungsvorhaben (max. 2 Seiten) an:

Prof. Dr. Monika Oebelsberger, SAM - Salzburger Abteilung für Musikpädagogik, Universität Mozarteum, Fürbergstraße 18-20, A – 5020 Salzburg
monika.oebelsberger@moz.ac.at

Anmeldeschluss: 01.09.2006, Teilnehmergebühr: 80 Euro.

Das Doktorandenkolloquium wird mit einem Zertifikat abgeschlossen.
Ermäßigte Übernachtungsmöglichkeiten werden von der Universität Mozarteum organisiert.

Die Zepernicker „Randspiele" – Szenetreff der Neuen Musik

Impulsive Klänge AM STADTRAND

Fotos: Karin Zapf

Am Rande von Berlin, schon knapp im Land Brandenburg, liegt Zepernick – ein kleiner Ort, in dem sich jährlich die Szene der Neuen Musik in der St. Annenkirche trifft. „Randspiele" finden hier statt, konzipiert und durchgeführt von der Kantorin Karin Zapf und dem Komponisten Helmut Zapf.

Sehr unterschiedliche musikalische Handschriften, Herkünfte und Erfahrungen prallen im sommerlichen Garten der evangelischen Kirche aufeinander. Protagonisten und Publikum kommen schnell ins Gespräch. In Zepernick ist Kommunikation gewünscht. Sie ist sogar Element des Programms, wenn die Zuhörer eng gedrängt und hautnah die Arbeit der Interpreten erleben oder wenn sie der wandernden Livemusik aus dem neuen Gemeindehaus – an Klanginstallationen vorbei – in den Sakralraum nachfolgen müssen. Ästhetische Bandbreite ist favorisiert, und keineswegs erschöpft sich das Kleinfestival im nostalgischen Treff einer Komponistengemeinde, die man andernorts kaum mehr wahrnehmen kann. Eher verhält es sich andersherum. Das Podium gehört in wachsendem Maße den Jungen. Die kamen 2005, im 13. Festivaljahr, aus Slowenien und Finnland, aus Tel Aviv, Basel, Amsterdam und Berlin.

Ursprünglich entstanden die „Randspiele" aus kirchenmusikalischem Engagement. Sie wuchsen sich mit der Zeit zu einer dauerhaften Brandenburger Initiative für avancierte Musik aus. Kantorin Karin Zapf und Komponist Helmut Zapf stehen für Programm, Organisation und Kontinuität und arbeiten an der heute so nötigen Vernetzung der Partner. Die Gemeinde ist interessiert, ein Drittel des Publikums kommt aus dem Ort. Das Amt Panketal und das Land Brandenburg waren zuletzt die finanziell wichtigsten Träger. Weitere Partner sind u. a. Gaudeamus aus Amsterdam, Pro Helvetia, die Berlin-Brandenburgische Akademie der Künste, die GEMA, der Deutsche Musikrat und der Deutschlandfunk.

Zwangsläufig sind die „Randspiele" ein Podium, das Entdeckungen auch aus Wiederaufführungen rekrutiert. Eine Besonderheit des Festivals sind Werke, die zur DDR-Zeit entstanden, die nicht zwingend auch in deren musikalisches Weltbild gehörten und die auf fast allen Podien Neuer Musik mangels Lobby heute schlechterdings fehlen. Sie bieten Diskussionsstoff zum Streit um Werte, auch um die Haltbarkeitsdauer von Neuer Musik. Nicht immer klingen Arbeiten von heute 30- bis 40-Jährigen instruktiver als Musik der Vergangenheit. Die derzeit Jungen produzieren allerdings Klänge dicht am stressigen Heute – und dies höchst impulsiv, unreglementiert und in ihrer Sinnlichkeit provokant.

Trauben von Friedrich Goldmanns Schüler Enno Poppe war im vergangenen Jahr solch ein Stück, das wie der Alltag nicht mehr zur Ruhe kommt. Oder Peter Köszeghys Duo-Stück *Psycho*, das Hysterie in schreiende Töne umsetzt. Oder Sergej Newskis *Bastelmusik*, die Zusammenhanglosigkeit thematisiert und doch ein Ganzes ergibt. In Ostdeutschland – und Zepernick gehört zu den Seismografen dafür – meldet sich heute wieder eine junge, viel versprechende Komponistengeneration.

Wenn vom 7. bis 10. September die 14. „Randspiele Zepernick" anstehen, dann erwartet das Publikum u. a. ein Blick mit den Augen von heute auf einen Mythos von gestern: Brecht und Amerika. Vier amerikanische und vier (ost)deutsche Komponisten verschiedenen Alters beschäftigen sich mit der Thematik. Der Deutschlandfunk vergibt in diesem Zusammenhang Kompositionsaufträge an Ellen Hünigen, Johannes Hildebrandt und Sebastian Stier.

Frank Kämpfer

www.randspiele.de

Fünf Bands im „PopCamp“, dem Meisterkurs für Popmusik

Neue Impulse
FÜR DIE MUSIKSZENE

Das Warten hat ein Ende: Die fünf Teilnehmer-Bands des diesjährigen „PopCamp“, des Meisterkurses für Populäre Musik, stehen fest: „Erik & Me“ und „Hotel“ aus Berlin, „K.ill Y.our D.arling!“ aus Weimar, „Pristine“ aus Bochum und die Stuttgarter„Titans“ haben das Rennen gemacht.

Eine Jury von zwölf Experten wählte im Juni die Besten der Besten aus. Ihr Ziel und zugleich das Anliegen des zum zweiten Mal veranstalteten Meisterkurses: Die Förderung von Bands, die der Musikwelt durch Originalität, Qualität und Innovativität neue Impulse geben können. Acht Stunden lang hörte die Jury im Berliner Generalsekretariat des Deutschen Musikrats Musik, sah sich Videos an, las Pressetexte, Lebensläufe und Booklets. Es wurde darüber diskutiert, wer das meiste musikalische Potenzial, die besten technischen Fähigkeiten und die größten kommerziellen Chancen hat.

So fiel die Wahl zunächst auf die Berliner Popband „Erik & Me“. Jurymitglied Diane Weigmann (Ex-Lemonbabies) war insbesondere von Leadsänger und Gitarrist Erik Lautenschläger angetan: „Die Stimme und die Art und Weise, wie Erik mit leichtem Schwermut singt, berührt mich einfach.“ Überzeugt war die Jury auch von der weiteren Berliner Band „Hotel“, deren Konzerte Gesamtkunstwerke aus rhythmisch-atmosphärischen Soundtexturen und selbst produzierten Videos sind. Jurymitglied Andreas Borcholte, Kultur-Ressortleiter bei Spiegel Online, lobte: „Für mich führt die Band den New Wave-Gedanken weiter.“

Auch die avantgardistische Jazz-Formation „K.ill Y.our D.arling!“ aus Weimar fand den Zuspruch der Jury. Peter Weniger, Musiker und Künstlerischer Direktor des Jazz Instituts Berlin, zeigte sich beeindruckt davon, wie die Formation instrumentaltechnisches Können und diverse musikalische Texturen mit einer Aussage verknüpft und dabei auch die Stimme als eigenständiges Instrument mit einbindet. „Ihre Musik entspricht genau dem, wofür Musik generell stehen sollte – der Vermittlung von Gefühlen.“

Überzeugen konnte die energetische Band „Pristine“ aus Bochum, die eine Mixtur aus Garage-Rock und Punk'n'Roll mit einer guten Portion Indie-Charme und englischen Texten präsentieren. „The Titans“ aus Stuttgart nahmen die Jury mit ihrem Humor und ihrer kreativen Produktionsarbeit für sich ein. Das deutschsprachige HipHop-Duo bezeichnet sich selbst als neue Spezies in der Musikszene. Beeindruckend ihre enorme stilistische Vielfalt.

Über 80 Nominatoren, darunter Landesmusikräte, Medien und Wettbewerbe, hatten 36 Nachwuchsbands für die Spitzenfördermaßnahme der Projektgesellschaft des Deutschen Musikrats vorgeschlagen. Alle Bands überzeugten durch hohes musikalisches Niveau, konnten eigene Musikproduktionen vorweisen und gewannen bereits Musikwettbewerbe. Udo Dahmen, Vizepräsident des Deutschen Musikrats und künstlerischer Direktor der Popakademie Baden-Württemberg, zur Jury-Entscheidung: „Die Auswahl bildet einen wunderbaren Querschnitt von dem, was aktuell in der Musikszene präsent ist.“ Die Teilnehmer erwartet nun ein in mehrere Arbeitsphasen gegliedertes und auf ihre persönlichen Bedürfnisse zugeschnittenes Spitzenförderprogramm. Henning Rümenapp, Ex-Guano Apes-Gitarrist und künstlerischer Leiter des „PopCamp“, wird entsprechend des Förderbedarfs der Bands ein Coaching-Team zusammenstellen. Die erste Arbeitsphase beginnt am 4. September. Anfang November werden die Ergebnisse dann in einem Abschlusskonzert in Berlin zu hören sein.

Michael Teilkemeier

www.musikrat.de/index.php?id=831

Pristine

The Titans

Fotos: Jonathan Gröger / www.emotionaltourism.com / www.pristine.de / www.the-titans.tv

Geiger und Dirigent **Reinhard Goebel** verabschiedet sich von der Szene der

AUF DER SUCHE NACH

„Mich hat immer das Abseitige interessiert": Reinhard Goebel.
Foto: Cornelia Fischer

Mit seinem Ensemble „Musica Antiqua Köln" hat er die Szene der Alten Musik wachgerüttelt: Der Geiger Reinhard Goebel (53) gilt als herausragender Interpret der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Für sein Wirken wurde er mit zahlreichen Preisen wie dem Echo Klassik oder dem Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Gerade verkündete er, Musica Antiqua nicht über das Jahr 2006 hinaus fortzuführen und ästhetisches Neuland zu suchen.

Im Alter von zwölf Jahren erhielt Goebel den ersten Violinunterricht. Er studierte nach dem Abitur zuerst an der Musikhochschule in Köln bei Franzjosef Maier, später bei Saschko Gawriloff an der Folkwangschule in Essen. Es folgten Kurse auf der Barockvioline bei Marie Leonhardt und Eduard Melkus. An der Universität Köln studierte Reinhard Goebel anschließend Musikwissenschaft. Hier wurde der Grundstein zu seinen umfassenden Repertoirekenntnissen gelegt.

1973 gründete Goebel sein Ensemble „Musica Antiqua Köln", das sich ganz der Barockmusik widmet und seit 1981 regelmäßig Konzerttourneen durch Europa, in die USA, nach Australien, Südamerika und Asien durchführt. Zu den erfolgreichsten Einspielungen des Ensembles zählen Arien von Georg Friedrich Händel zusammen mit der Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter und die Filmmusik zu *Der König tanzt*.

Seit vielen Jahren ist Goebels „Kölner Schule" für angehende Barockgeiger ein Begriff. 1990 musste er seine Karriere wegen einer Lähmung der linken Hand unterbrechen. Er entschied sich daraufhin, sein Instrument auf der anderen Körperseite neu zu erlernen.

Seit einiger Zeit widmet er sich mehr dem Dirigat fremder Orchester, auch mit modernem Instrumentarium, um diese mit der Klangwelt des 18. Jahrhunderts vertraut zu machen. **Andreas Bausdorf** sprach mit dem Musiker über Spezialistentum, die Bedeutung von Auszeichnungen und seine zukünftige Arbeit als Dirigent.

Alten Musik. Ein Blick zurück – und nach vorne

Neuland

© www.musica-antiqua-koeln.de

f *Sie haben mit zwölf Jahren begonnen, Geige zu lernen. Gab es notwendige Umwege oder warum fanden Sie erst relativ spät zu Ihrem Instrument?*

Reinhard Goebel: Ich habe sehr früh Begegnungen mit Musik gehabt. Bei uns zu Hause wurde durchaus gesungen, doch waren meine Brüder leider total unmusikalisch, sodass sich das praktische Musizieren zwischen meiner Mutter und mir abspielte. Ein frühes Erlebnis betraf meinen Volksschullehrer in der ersten Klasse, der Geige spielte. Wir nannten ihn Opa Schulte und ich durfte ihm, in der ersten Reihe sitzend, den Geigenkasten öffnen und den Bogen spannen. Mit zwölf Jahren war der Drang zur Geige dann sehr stark und alles weitere ging ziemlich schnell. In der Familie gab es eine Geige. Mit diesem Instrument ging ich zu einem Geigenlehrer und sagte: „Ich möchte gerne Geiger werden". Der guckte mich nur an und sagte: „Das ist aber hochinteressant". So war es.

f *Welche Bedeutung hatten ihr späterer Lehrer Franzjosef Maier und die Arbeit des Collegium Aureum für Ihre weitere Entwicklung?*

Goebel: Eine sehr große. Bei jeder Art von Musizieren geht ohne Tradition und große charismatische Lehrerfiguren wenig bis überhaupt nichts. Die Capella Coloniensis war für mich als Schüler zum Beispiel eine ganz wichtige Hörerfahrung. Sie wurde dann sehr schnell abgelöst vom Collegium Aureum, worauf das Leonhardt-Consort und Harnoncourt folgten. Innerhalb von zwei, drei Jahren lernte ich diese Ensembles kennen und bin dann doch beim Concentus Musicus, also bei Harnoncourt, stehen geblieben. Zum Studium ging ich allerdings zu Franzjosef Maier, nicht nur, weil er quasi „um die Ecke" war; Köln und Siegen, meine Heimatstadt, liegen ja relativ nah beieinander. Er beeindruckte mich als Geiger schon eher als Alice Harnoncourt. Damals gab es keinerlei Spezialausbildung für Alte Musik. Franzjosef Maier hat mir deshalb gleich in der ersten Stunde, lange vor dem Abitur, gesagt: „Bei mir lernen Sie geigen, aber nicht Alte Musik". Das bezeichnete natürlich auch den Dauerkonflikt zwischen uns. Heute bin ich dankbar dafür, dass ich mich nicht im Alter von 18, 19 Jahren schon spezialisieren konnte.

Ich bin nach wie vor der Meinung, dass die Beschäftigung mit Alter Musik, wenn sie zu früh einsetzt, kontraproduktiv sein kann. Deshalb habe ich auch noch keine Lehrstelle für Alte Musik angenommen. Was ich jetzt in Workshops tue und was ich in meinem späteren Leben tun werde, nämlich mich um die Vermittlung des Wissens von Alter Musik an moderne Orchester und modern ausgebildete Musiker zu kümmern, das ist biografisch durch meine Ausbildung vorgegeben und macht mir in der Tat sehr viel Spaß.

f *Sie haben Musica Antiqua Köln vor über dreißig Jahren gegründet. Kann man den Aufbau und die Leitung des Ensembles, mit dem Sie die Rezeption der so genannten Alten Musik seit den siebziger Jahren nachhaltig geprägt und beeinflusst haben, als Lebenswerk bezeichnen?*

Goebel: Ja, ganz sicher. Das Ensemble in seinen wechselnden Strukturen und unterschiedlichen Besetzungen war für dreißig Jahre mein innerer und äußerer Anker. Die eindeutige Spezialisierung und Beschränkung war erstmals in den frühen 70ern möglich und sie war Teil des Erfolgs. Im Gegensatz zu Concentus Musicus und den deutschen Ensembles der „Lehrergeneration",

in der die Musiker alle noch in modernen Orchestern saßen, waren wir das erste Ensemble, dessen Musiker sich einzig und allein mit dieser Art von Musik beschäftigten. Nicht verschwiegen werden sollte, dass es vor allem in den Anfangsjahren der Gruppe Kollegen gab, die mit gleichem Eifer wie ich bei bei der Sache waren. Es gab ja so viel zu entdecken – und manch eine Komposition war einfach atemberaubend, vor allem wenn man sich klar machte, dass sie gleich zum ersten Mal seit 300 Jahren wieder erklingt.

f Die Spezialisierung war also notwendig?

Goebel: Sie war durchaus notwendig, um die Ästhetik insgesamt zu erkämpfen, die Spieltechnik auf das zurückzubringen, was sie gewesen war, und in der dauernden Beschäftigung dieses Ensembles auch „abseitiges" Repertoire zu entdecken, wozu Musiker, die das zwei Monate oder drei Wochen

»Ich habe Bereiche berührt, die man nicht einmal erahnte«

im Jahr machen, gar nicht kommen. Wir hatten die Möglichkeit, Dinge völlig neu zu entdecken, und fingen an mit Carlo Farina (1626) und gelangten über Biagio Marini (1628) hin zu Heinrich Schmelzer (1650). Wir sind zurückgegangen ins 17. Jahrhundert und haben uns nicht auf den Brandenburgischen Konzerten ausgeruht – nach dem Motto: „Die können wir jetzt die nächsten 50 Jahre spielen". Meine Platten dokumentieren, dass ich Bereiche berührt habe, von denen man zeitweise gar nichts wusste, die man noch nicht einmal erahnte.

f War das Studium der Musikwissenschaft, das Sie neben der unglaublich intensiven Arbeit mit dem Ensemble verfolgt haben, auch eine Notwendigkeit?

Goebel: Nein, das war reines Interesse. Ich wollte wissen, wie das Studium geht, was man da macht und habe es in Köln kurzzeitig, aber sehr intensiv betrieben. Später bin ich aktiv auf Forscher wie beispielsweise Christoph Wolf oder die Mitarbeiter der Telemann-Forschung zugegangen und habe immer wieder viel gelernt – nicht nur reines Wissen, sondern vor allem Methoden wissenschaftlichen Denkens, Operierens und Argumentierens und natürlich ganz besonders der programmatischen Dramaturgie.

Es gibt so viel zu entdecken: Reinhard Goebel mit Musica Antiqua Köln.

Foto: Jens von Zoest/www.musica-antiqua-koeln.de

Ich habe keine Angst vor dem Buch. Ich bin bibliophil, irgendwie süchtig, denn jedes Buch, das mich interessiert, muss ich einfach haben. Ich lese und merke mir grundlos und höchst stressfrei die Sachen, die an anderes Wissen anknüpfen. Über Wissen zu verfügen, ist für mich eine innerlich begeisternde Angelegenheit, weil ich es immer wieder anwenden kann, weil es mir immer wieder weiterhilft, weil es Situationen klärt und weil es Interpretationen begründet.

f Sie haben einmal gesagt, dass es für Sie interessant gewesen sei, sich mit einer Musik auseinander zu setzen, in der der Interpret eine ebenbürtige Rolle gegenüber dem Komponisten habe. Sie wollten Spuren hinterlassen. Was steckt letztlich dahinter?

Goebel: Da steht der Stolz eines Musikers dahinter. Nicht die Motivation zu sagen: „Das macht man so", sondern zu sagen: „Das macht man aus diesem oder jenem Grund so". Denn ich hatte noch Lehrer, die mich groß anguckten, wenn ich fragte: „Warum muss ich das so machen?" Es gab keine Begründung, nur die Tradition. Das hat mich immer auf die Palme gebracht. Ich war von früh an ein Individualist. In der Schule sprachen die Mitschüler, die Geigenunterricht hatten, hochtrabend von Brahms-Sonaten und Beethoven-Konzerten. Mich interessierte eher eine Richard Strauss-, eine Grieg- oder eine Mendelssohn-Sonate. Ich weiß nicht, woher es kommt, aber mich hat immer das Abseitige interessiert. Musik, bei der ich als Interpret mit etwas ganz Neuartigem und Unerhörtem vorne stand und niemand sagen konnte: „Der Oistrach spielt das aber ganz anders."

f Was bedeuten Ihnen die vielen Auszeichnungen und Preise wie die Grammy-Nominierung, der Echo Klassik oder der Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen?

Goebel: Gar nichts! Schallplattenpreise müssen einfach ständig vergeben werden. Manche Trophäe würde ich gerne zurück-

geben, wenn ich im Jahr darauf sehe, wer sie als nächster bekommt.

Aber eine solch exklusive Auszeichnung wie den Staatspreis als jüngster Preisträger zu erhalten, das ist schon eine große Ehre. Immerhin wird man damit in einen höchst erlauchten Kreis von Menschen aufgenommen, die dieses Land mitgeformt und geprägt haben, deren Kunstwerke in den Städten stehen und deren Bücher man liest. Das erfüllt mich mit Dank und Ehrfurcht vor den anderen.

Aber es zeigt gleichzeitig auch, dass ich von außen, aus der Nicht-Musikwelt, sehr viel Anerkennung für meine Arbeit bekommen habe. Das erhebt.

f *Warum arbeiten Sie inzwischen verstärkt mit modernen Sinfonieorchestern?*

Goebel: Weil ich glaube, dass die heutigen Spezialisten und viele meiner Kollegen auf dem Holzweg sind. Andererseits, weil die Arbeit mit modern ausgebildeten Musikern für mich eine kreative Herausforderung darstellt, die sich mir im Kampf um die Quote in der Alten Musik nicht mehr bietet. Mich interessiert ästhetisches Neuland und seit für mich persönlich der Abschied von der Alte Musik-Szene entschieden ist, merke ich, dass in meinem Kopf plötzlich Platz für Beethoven frei wird.

Das wird sicherlich nicht sehr viel weiter gehen, aber es sind Kapazitäten freigesetzt, die ich für meine Arbeit an der Mannheimer Schule und der öffentlichen Konzert-

»In meinem Kopf wird plötzlich Platz frei für Beethoven«

Musik des späten 18. Jahrhunderts nutze. Den typischen Klagen von Orchestermusikern über Dirigenten – „der eine Dirigent sagt: *alles ganz richtig, aber genau andersrum!*, der andere: *Zwar ganz schön, aber das macht man völlig anders!*" – gehe ich am besten aus dem Weg, indem ich den Musikern absolutes Neuland zu entdecken gebe. Eine *Sinfonia Concertante* von Carl Stamitz und ein Melodram von Cannabich sind für meinen kreativen Weg von größerer Bedeutung als eine KV 550 von Mozart, denn ich kann Eindrücke hinterlassen und in erheblichem Maße mitbestimmen, wie die Werke in Zukunft gespielt und gehört werden.

Nachwuchsförderung: Für das Dirigentenforum, das Förderprogramm des Deutschen Musikrats, leitete Goebel in diesem Jahr einen Meisterkurs. Von den umfangreichen Probenmöglichkeiten profitierten die Stipendiaten Shi Yeon Sung (unten links) und Johannes Klumpp. Fotos: Cornelia Fischer

f *Sie haben mit den Stipendiaten des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats Quellenstudien betrieben und leiten nun in Zusammenarbeit mit der Neuen Philharmonie Westfalen einen Interpretationskurs. Was möchten Sie an die Stipendiaten, die in der Dirigierausbildung stehen oder sie gerade beendet haben, weitergeben?*

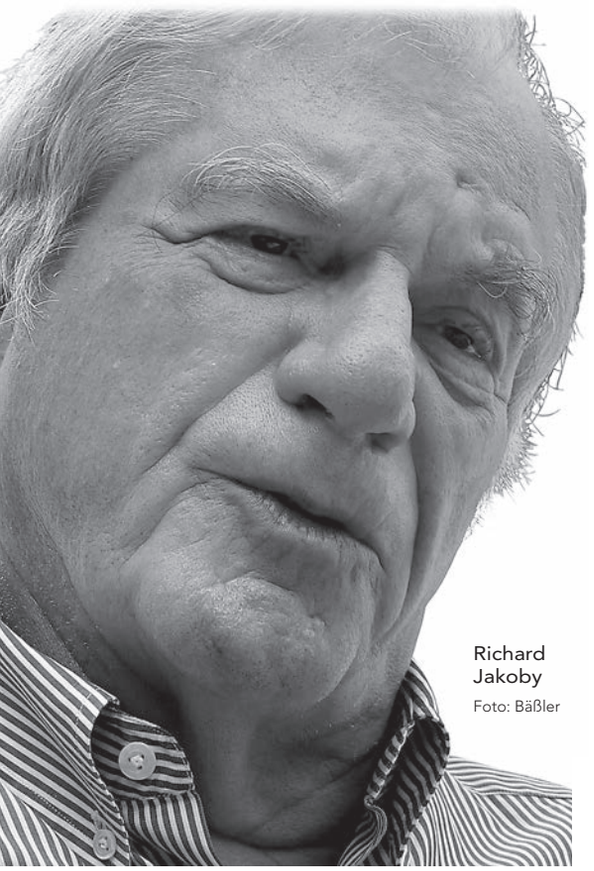
Goebel: Das entscheidet sich immer im Einzelfall. Ich habe ja nur begrenzte pädagogische Erfahrungen mit jungen Kollegen. Sicher schaue ich erst einmal, wie die individuellen Anlagen des jeweiligen jungen Dirigenten sind: Welche Fähigkeiten hat er, welche nicht? Was muss man bzw. der Dirigent ausbauen? Auf jeden Fall aber will ich ihnen vermitteln, dass die Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts nur über Wissen möglich ist und nicht über die Phrase: „Meine Damen und Herren, lassen Sie mal Ihren Gefühlen freien Lauf." Das Virtuose und Kreative, das darin besteht, mit dem Ton dieses oder jenes zu machen, eine Figur so oder anders aufzubauen, das gehört ohnehin dazu.

Ich möchte einerseits zeigen, wie reich und vielfältig die Möglichkeiten der klanglichen Gestaltung sind, aber auch, was als Grundwissen, als conditio sine qua non, unerlässlich ist – so dass bestimmte Wirkungen gleichsam von allein entstehen, während andere, die aus dem Bereich der romantischen Musik-Auffassung und -Interpretation kommen, von vornherein ausgeschlossen sind. *f*

Das Lebenswerk des **Richard Jakoby**:

WEGE EBNEN, GRENZEN EINREISSEN, *Mut machen*

Hans Bäßler über den Musikpolitiker, Hochschullehrer und ehemaligen Präsidenten des Deutschen Musikrats



Richard Jakoby
Foto: Bäßler

Daran wird man nicht rütteln können: Kein anderer deutscher Musikpolitiker verfügt über ein so breites wissenschaftliches Ansehen, kein deutscher Hochschulpolitiker über so viel gestalterisches Gespür, kein Verantwortlicher eines Musikverbands über so viel Anerkennung der Breite – wie Richard Jakoby.

Wenn man von „Lebenswerk" sprechen möchte, dann sieht man normalerweise auf das eine oder das andere Gebiet, auf das sich jemand eingelassen hat. Bei Richard Jakoby ist es anders. Er leistete und leistet auf zahlreichen Gebieten sehr vieles, bewegte andere und warb immer und immer wieder um Verständnis.

Der Deutsche Musikrat ist stolz darauf, dass ihm der jetzige Ehrenpräsident insgesamt fast 30 Jahre an führender Stelle gedient hat, als Präsident, als Leiter der Verbindungsstelle, vorher schon als Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung und Musikpflege und immer wieder in nationalen und internationalen Gremien. Wer hat schon mit einer derart hohen Reputation wie Jakoby für das deutsche Musikleben streiten können, wer hat so sehr das Ohr der Politiker gefunden, hat Künstlerisches und Wissenschaftliches befördern, anderes aber abwehren können?

Ein Dachverband wie der Deutsche Musikrat lebt von der Vielfalt seiner Mitglieder, aber er lebt auch von seinen gewählten Vertretern, die es schaffen zu integrieren. Die Integrationsfähigkeit von Richard Jakoby gehört zu den herausragenden Merkmalen – sonst wäre er nicht immer wieder gewählt worden. Ob es sich um die Laien- oder die Wissenschaftsverbände, um die Berufsausübenden in den Konzerthäusern oder die internationalen Beziehungen der vielen Chöre und Orchester im Laienbereich handelte, stets konnte Jakoby vermitteln. Er gehört zu denen, die es verstanden haben, dass die Laien und die Profis zusammengehören, weil sonst das musikalische Leben in Deutschland nicht seine (relative) Stabilität hätte, die es momentan im Verhältnis zu vielen anderen Ländern besitzt. Dazu muss man die Sprache verstehen, die Mitglieder eines Musikzugs sprechen, genauso wie man um Sensibilitäten gerade professioneller Musiker wissen muss. Dem anderen das jeweilige Recht zuzusprechen, sich zu artikulieren: Dies gilt international, aber auch national und regional.

So war es nur schlüssig, dass Richard Jakoby sowohl in Gremien des Goethe-Instituts arbeitete als auch im IMC, dem International Music Council, in der Ponto-Stiftung und im Beratungsausschuss des Auswärtigen Amts. Oft bedurfte es nur des kleinen Hinweises, damit seine Gesprächspartner verstanden, worum es in der Mittlerstellung zwischen Musikern und Sponsoren geht. Das gelingt nur, wenn man Vertrauen aufbauen kann, das jenseits von Eitelkeiten und Eifersüchteleien wächst.

Wenn es gleichzeitig einen ganz anderen (und doch denselben) Richard Jakoby gibt, der zudem über Jahrzehnte eine Hochschule wie die in Hannover zu einem der bedeutendsten Institute der Republik gemacht hat, dann hängt dies mit seiner Eigenschaft zusammen, einen anderen Sinn von Musiklehren und Musiklernen zu vermitteln. Jakoby, der selbst zahlreiche Unterrichtswerke und Sendungen geschrieben und verantwortet hat, der als Autor und als Herausgeber unglaublich fleißig war, konnte selbst dafür eintreten, dass eine Gesellschaft (nicht nur die deutsche) Musikhochschulen als Orte der Kunst *und* der Wissenschaft braucht, dass an diesen Orten die Exzellenz – und nicht die Arroganz – gepflegt werden muss, dass diese Orte zudem nur glaubwürdig sind, wenn sie Spitzenförderung und Breitenförderung gleichzeitig verfolgen.

Streiter, Vermittler, Ratgeber, Motor

Für ihn war diese Hochschule gleichzeitig Biotop der niedersächsischen Landeshauptstadt, des Landes Niedersachsen und künstlerischer Impuls für die Bundesrepublik. Diese Neuverortung wurde zum Modell anderer Hochschulen der 70er und 80er Jahre, und man wundert sich, warum dieses Erfolgsrezept heute zwar in China und Japan übernommen wird, aber im eigenen Land nur in eingeschränktem Maß Nachahmer findet.

Überhaupt China. Die auswärtige Musikpolitik, die er intensiv bereits in einer Zeit betrieb, als der Eiserne Vorhang zwar durchlässiger, nicht aber durchlässig war, gehörte zu den großen Spielfeldern des Präsidenten des Deutschen Musikrats, Richard Jakoby. Seine Beratungen in China und in der Sowjetunion bereits in den Achtzigern haben den Grundstein für die gegenwärtige auswärtige Musikpolitik gelegt. Seine Diskretion und sein Einlösen von Zusagen sind noch heute legendär. Die Einsicht, dass nur die kleinen Schritte große Erfolge bringen, hat ihn zum Ratgeber der politisch wirklich Einflussreichen gemacht.

Rat und Hilfe aus Komptenz

Sich dabei aber nicht zu verzetteln, war und ist sein Grundsatz. Denn der Deutsche Musikrat, als eine nur mit kleinem Budget ausgerüstete Dachorganisation, kann selbst immer nur Anreger und Berater sein. Dafür bedarf es der Sachkenntnis und der Einsicht in Strukturen, es bedarf der Akzeptanz, dass man zwar nicht die Welt ändern, wohl aber ein klein wenig verbessern kann. Wenn Jakoby – noch heute! – auftritt, weiß jeder, dass er mit jemandem zu tun hat, der aus Kompetenz spricht, rät, vermittelt, hilft. Wer Berge mit einem Schlag versetzen will, liegt falsch; der stete Gebrauch der Kraft des Arguments wiegt am Ende schwerer.

Und so mag am Ende dieses Porträts stehen, was der Verfasser selbst als bei Jakoby promovierend erfahren hat: Dass die kleinen Hinweise, die Fragen nach Schlüssigkeit, nach Präzision und Prägnanz *am Ende* mehr wiegen als die großen rammbockartigen Auftritte, Feststellungen und Proklamationen. Sie gehören zu dem, was ein anderer als ein „tönend Erz" und als „klingende Schelle" bezeichnet hat. Beides klingt nicht, nicht in der Wissenschaft, nicht in der Kunst, nicht in der Politik. Richard Jakoby aber brachte mit seiner Arbeit letztlich die Musik selbst zum Klingen als jemand, der sie ermöglicht, indem er Wege ebnet, Grenzziehungen abreißt, Mut macht.

Seine Arbeit ist nur dann zu verstehen, wenn man weiß, dass die Vielfalt der Musik eine Vielfalt musikalischen Lebens bewirkt, eine Vielfalt aber, die sich aus dem Sein des Menschen heraus definiert. „Musica est vox humana" – für Gremienarbeit, für die Musikpolitik, für die Hochschularbeit sollte dies stets der Leitfaden sein. Dass dann Musik in unzähligen Menschen erklingen kann, das hat Richard Jakoby vorgemacht. Denn alle Strukturen waren für ihn *sein* Instrument, das für andere da war – das Instrument als Mittler. *f*

Wie viel kulturellen Dialog wollen wir im Musikland Deutschland? Welche Chancen ergeben sich aus dem Reichtum kultureller Vielfalt? Diesen Fragen ging eine Fachtagung des Deutschen Musikrats im vergangenen November nach (das MUSIKFORUM berichtete in Nr. 1/2006). Ergebnisse und Handlungsempfehlungen an Politik und Gesellschaft wurden jetzt im „Zweiten Berliner Appell" zusammengefasst.

Wer das Eigene nicht kennt, kann das Andere nicht erkennen

Foto: Himsel

2. Berliner Appell: Zwölf Thesen zum interkulturellen Dialog

Kulturelle Identität und interkultureller Dialog bedingen einander

Deutschland steht, wie seine europäischen Nachbarn, vor großen Herausforderungen in der Gestaltung des Dialogs der Kulturen. Migration und demografische Entwicklung belegen seit längerem die Notwendigkeit, stärker als bisher in die Verbesserung der Rahmenbedingungen kultureller Identitätsbildung und des interkulturellen Dialogs zu investieren. Grundlage dafür sind Bildung und Kultur. Jeder Bürgerin und jedem Bürger unseres Landes muss Chancengleichheit beim Zugang zu einem qualifizierten und vielfältigen Bildungs- und Kulturangebot ermöglicht werden. Der Dialog der Kulturen ist ohne die jeweils eigene selbstbewusste Standortbestimmung nicht möglich. Die Musik ist in ihren vielfältigen Ausdrucksformen als barrierefreies Medium kultureller Identitätsfindung und des interkulturellen Dialogs in besonderer Weise dafür prädestiniert.

Der Deutsche Musikrat sieht sich in der gesellschaftlichen Mitverantwortung, das Bewusstsein für die Stärkung kultureller Identitätsfindung und Öffnung interkultureller Dialoge zu befördern.

In Auswertung der Fachtagung des Deutschen Musikrats vom November 2005 zum Thema „Musikland Deutschland – wie viel kulturellen Dialog wollen wir?", vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen im „Kampf der Kulturen" und in Sorge um die gesamtgesellschaftliche Entwicklung appelliert der Deutsche Musikrat an die Politik und die Zivilgesellschaft, sich für Toleranz und Verständigung einzusetzen und durch die Unterstützung der folgenden Positionen im Bereich der Musik zu konkretisieren:

1 Kulturelle Identitäten stärken – interkulturellen Dialog ermöglichen

Die Wahrnehmung unterschiedlicher Identitäten kann nur über eine Position des sich „Selbst-bewusst-seins" gelingen – denn wer das Eigene nicht kennt, kann das Andere nicht erkennen, geschweige denn schätzen lernen. Die Neugier und Offenheit jedes neugeborenen Kindes sind Chance und Verantwortung zugleich, dieses Selbstbewusstsein im Sinne einer breit angelegten und qualifizierten musikalischen Bildung anzulegen und damit die Voraussetzungen für den Dialog mit anderen Kulturen zu schaffen.

2 Barrierefreier Zugang zur musikalischen Bildung

Jedes Kind muss, unabhängig von seiner sozialen und ethnischen Herkunft, die Chance auf ein qualifiziertes und breit angelegtes Angebot musikalischer Bildung erhalten, das die Musik anderer Ethnien einschließt.

▷

3 Musikalische Ausbildung und interkulturelle Kompetenz für Erzieher(innen)

Die musikalische Früherziehung in Krippe, Kindergarten und Hort muss Bestandteil einer umfassenden Ausbildung der Erzieherinnen und Erzieher sein. Dies schließt auch die Qualifizierung im Umgang mit nichteuropäischer Musik ein.

4 Zukunft Schule: als Ort kultureller Identitätsbildung und interkultureller Begegnung

Musikalische Bildung muss in der Schule wieder selbstverständlicher Teil der Bildung werden. Dazu bedarf es eines qualifizierten, breit angelegten und durchgängigen Musikunterrichts in allen Schularten und allen Jahrgangsstufen, der die Migrantenkulturen mit einbezieht.

5 Das Laienmusizieren muss als Fundament kultureller Identitätsbildung und Plattform interkultureller Dialoge gestärkt und ausgebaut werden

Das Laienmusizieren muss in viel stärkerem Maße als bisher ermöglicht und befördert werden, weil es für alle Bevölkerungsschichten ein wesentlicher Ort kultureller Identitätsbildung sein kann und ein bedeutender Faktor des kulturellen Lebens ist. Die Grundlage dafür ist das Bewusstsein für den Wert der Kreativität und die Anerkennung bürgerschaftlichen Engagements. Das Laienmusizieren ist in seiner breiten Verwurzelung in allen Bevölkerungsschichten und Altersstufen der erste Ort für interkulturelle Begegnungen.

6 Die Verbände und Organisationen der Zivilgesellschaft müssen ihrer Verantwortung für den interkulturellen Dialog stärker gerecht werden

Die Keimzelle jeden interkulturellen Dialogs ist die Kommunikation zwischen Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft. Dazu bedarf es der Bereitschaft und der Möglichkeit zur Begegnung. Die Verbände und Organisationen der Zivilgesellschaft sind in viel stärkerem Maße als bisher gefordert, sich durch ihre Arbeit und ihre Maßnahmen ihrer Multiplikatorenrolle für den interkulturellen Dialog bewusst zu werden.

Der Deutsche Musikrat wird eine Task-Force einsetzen, die seine musikpolitische Arbeit und seine Projekte im Hinblick auf einen interkulturellen Kompetenzzuwachs evaluieren wird.

7 Die Kulturträger sowie die Einrichtungen der Aus-, Fort- und Weiterbildung sind zum Ausbau ihrer interkulturellen Handlungsfelder aufgerufen

Schulen, Musikschulen, Musikvereine, Hochschulen, Musikakademien, Volkshochschulen, Orchester, Musiktheater und viele andere Einrichtungen aus diesen Bereichen sollten ihre Angebote auf den Ausbau möglicher Handlungsfelder zur Beförderung des interkulturellen Dialogs überprüfen. Dabei geht es um langfristig wirkende Maßnahmen und nicht um die mediale Befriedigung eventartiger Kurzschlüsse, die im Sinne einer Nachhaltigkeit eher kontraproduktiv wirken, aber leider in den Förderpraxen von der öffentlichen Hand und privaten Geldgebern gerne gesehen sind.

8 Die Medien müssen ihrer Multiplikatorenrolle für Bildung, Kultur und interkulturellen Dialog viel intensiver gerecht werden

9 Sprachkompetenz: Voraussetzung für Dialog

Der Kompetenzerwerb zur Beherrschung der deutschen Sprache in allen Ausbildungsstufen ist auch und gerade in der Musik Voraussetzung für Verstehen und Verständigung.

10 Die Auswärtige Kulturpolitik ist zentraler Mittler für den interkulturellen Dialog

Die Auswärtige Kulturpolitik muss wieder im Sinne einer dritten Säule der Außenpolitik gestärkt werden und den interkulturellen Dialog vor allem über Begegnungsprogramme auf der Laienmusikebene befördern. Die jungen Musikerinnen und Musiker sind gerade bei nachhaltig angelegten Begegnungsprogrammen ausgezeichnete Multiplikatoren für Toleranz, Weltoffenheit und Verständigung.

11 UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt schnell ratifizieren

Kanada hat als erstes Land der 153 Unterzeichnerstaaten die UNESCO-Konvention ratifiziert. Es wäre ein gutes Zeichen nach außen und innen, wenn Deutschland als zweites Land diese Konvention ratifizieren würde. Die UNESCO-Konvention setzt Standards zum Schutz kultureller Vielfalt und schafft damit auf dem Weg zu einem völkerrechtlichen Instrumentarium Verbindlichkeiten für Bildung, Kultur und die Auswärtige Kulturpolitik. Zudem kann sie Schutz vor den fortschreitenden Liberalisierungstendenzen der Märkte liefern.

12 Die Politik muss in die Entstehungsorte kultureller Identität und interkultureller Dialoge investieren

Alle politischen Entscheidungsträger müssen ihre Prioritätensetzung in der Bildungs-, Kultur,- Sozial- und Wirtschaftspolitik zu Gunsten der Schaffung bzw. Beförderung von Orten der Identitätsbildung und der interkulturellen Begegnung neu ausrichten. Den absehbaren Folgen einer fortgesetzten Abkapselung von Teilkulturen kann nur durch das Verständnis von Investitionen in beiden Bereichen begegnet werden.

Berlin, im März 2006

■ Der 2. Berliner Appell wurde am 10. Juli vom Präsidenten des Deutschen Musikrats, Martin Maria Krüger, und Generalsekretär Christian Höppner im Schloss Bellevue an Bundespräsident Horst Köhler übergeben.

Eine Auswahl von Erstunterzeichnern:

Dr. Walter Scheel (Bundespräsident a. D.), Dr. Richard von Weizsäcker (Bundespräsident a. D.).
Frank Bsirske (Bundesvorsitzender der Vereinigten Dienstleistungsgewerkschaften), Prof. Wolfgang Gönnenwein (Staatsminister a. D.), Katrin Göring-Eckardt, MdB (Vizepräsidentin des Deutschen Bundestags; Kulturpolitische Sprecherin der Fraktion Bündnis 90/Die Grünen), Monika Griefahn, MdB (Kultur- und medienpolitische Sprecherin der SPD), Dr. Lukrezia Jochimsen, MdB (Kulturpolitische Sprecherin der Linksfraktion), Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin (Staatsminister für Kultur und Medien a. D.), Hans-Joachim Otto, MdB (Vorsitzender des Ausschusses für Kultur und Medien), Cem Özdemir (Mitglied des europäischen Parlaments für die Partei Die Grünen), Isabel Pfeiffer-Pönsgen (Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder), Dr. Henning Scherf (Bürgermeister des Senats der Freien und Hansestadt Bremen a. D.; Präsident des Deutschen Chorverbands), Renate Schmidt, MdB (Bundesministerin a. D.), Michael Sommer (Vorsitzender des Deutschen Gewerkschaftsbundes), Dr. h.c. Wolfgang Thierse, MdB (Vizepräsident des Deutschen Bundestags), Christoph Waitz, MdB (Kultur- und medienpolitischer Sprecher der FDP), Klaus Wowereit (Regierender Bürgermeister von Berlin), Christian Wulff (Niedersächsischer Ministerpräsident).
Prof. Dr. Richard Jakoby (Ehrenpräsident des Deutschen Musikrats), Martin Maria Krüger (Präsident des Deutschen Musikrats, für das Präsidium und Mitglieder des Deutschen Musikrats).
Prof. Gerd Albrecht (Dirigent und Initiator des Klingenden Museums), Alfred Brendel (Pianist und Schriftsteller), Prof. Dr. Patrick Dinslage (Vorsitzender der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen in der BRD), Prof. Dr. h. c. Brigitte Fassbaender (Intendantin des Tiroler Landestheaters Innsbruck), Prof. Dr. Dietrich Fischer-Dieskau (Sänger), Prof. Dr. Jürgen Flimm (Intendant der Ruhr Triennale), Dr. Michel Friedman (Rechtsanwalt, Moderator), Prof. Dr. Max Fuchs (Vorsitzender des Deutschen Kulturrats und Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung), Barbara Hendricks (Sängerin), Walter Hirche (Präsident der Deutschen UNESCO-Kommission), Prof. Siegfried Jerusalem (Sänger und Rektor der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg), Prof. Dr. Mauricio Kagel (Komponist und Dozent), Gidon Kremer (Geiger und Dirigent), Prof. Sabine Meyer (Klarinettistin und Hochschulprofessorin), Prof. Dr. Franz Müller-Heuser (Sänger), Prof. Thomas Quasthoff (Sänger, Hochschulprofessor), Prof. Dr. Peter Raue (Rechtsanwalt, Vorsitzender des Vereins der Freunde der Nationalgalerie), Peter Ruzicka (Komponist, Dirigent, Intendant der Salzburger Festspiele), Prof. Dr. Joachim Sartorius (Intendant der Berliner Festspiele), Michael Schindhelm (Generaldirektor der Stiftung Oper in Berlin), Prof. Klaus Staeck (Präsident der Akademie der Künste), Rolf Zuckowski (Musiker, Komponist).
Präsidenten und Rektoren von zahlreichen Hochschulen und Universitäten in Deutschland.
Hans-Jürgen Brackmann (Generalsekretär der Stiftung der Deutschen Wirtschaft), Peter Dussmann (Vorsitzender des Aufsichtsrats der Dussmann AG & Co. KGaA), Dr. Wilhelm Krull (Generalsekretär der Volkswagen-Stiftung), Dr. Otto Graf Lambsdorff (Bundesminister a. D., Vorsitzender der Friedrich-Neumann-Stiftung Potsdam), Prof. Dr. h. c. Klaus-Dieter Lehmann (Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz), Liz Mohn (Stellvertretende Vorsitzende der Bertelsmann Stiftung), Eske Nannen (Geschäftsführerin Stiftung Henri und Eske Nannen), Dr. Monika Wulf-Mathies (ehemalige EU-Kommissarin, Vorsitzende des Kuratoriums der Beethoven-Stiftung für Kunst und Kultur der Bundesstadt Bonn), Dr. h. c. mult. Hans Zehetmair (Staatsminister a. D., Vorsitzender der Hanns-Seidel-Stiftung München).
Herbert Fandel (FIFA-Schiedsrichter, Leiter der Kreismusikschule Bitburg-Prüm), Peter Fischer (Präsident von Eintracht Frankfurt), Götz-Werner von Fromberg (Vorstandsvorsitzender Hannover 96), Klaus Fuchs (Geschäftsführer VFL Wolfsburg), Hans-Hermann Schwick (Präsident DSC Arminia Bielefeld).

Die komplette Erstunterzeichnerliste und eine Einführung zum 2. Berliner Appell von Christian Höppner lesen Sie im MUSIKFORUM 4/2006, das am 15. Oktober erscheinen wird.

Deutscher Musikrat knüpft Kontakt nach China

Erste Begegnung

MIT DEM REICH DER MITTE

China wird zu einem neuen Schwerpunkt in den Auslandsbeziehungen des Deutschen Musikrats (DMR).

Vereinbarung für deutsch-chinesisches Jugendorchester getroffen. Im Gespräch: DMR-Präsident **Martin Maria Krüger**

Die Tatsache, dass es im Reich der Mitte eine wachsende Begeisterung für europäische Musik gibt, beförderte eine erste Kontaktaufnahme: Bereits im November des vergangenen Jahres reiste Präsident Martin Maria Krüger auf Einladung des Chinesischen Musikrats nach China. Ende Mai stattete nun eine vom Executive Vice President Xu Peidong angeführte Delegation des Chinesischen Musikrats einen achttägigen Gegenbesuch ab. Als erstes Ergebnis der Gespräche, in denen es um gemeinsame Projekte, neue Partnerschaften und die Situation der auswärtigen Musikpolitik ging, wurde eine Vereinbarung für ein deutsch-chinesisches Orchester getroffen, das der kaufmännische Geschäftsführer der gemeinnützigen Projektgesellschaft des Deutschen Musikrats, Norbert Pietrangeli, und Xu Peidong unterzeichneten.

Die chinesische Delegation wurde in München von DMR-Präsident Krüger begrüßt, worauf Begegnungen mit Jens Cording vom Siemens Arts Program, Jürgen Wilke und Willi Lang von der Hanns-Seidel-Stiftung und dem stellvertretenden Generalsekretär des Goethe-Instituts, Bruno Fischli, auf dem Programm standen. In Essen trafen die chinesischen Gäste den designierten Vorsitzenden der Rektorenkonferenz, Martin Pfeffer. Anlässlich eines Besuchs der Deutschen Welle in Bonn wurde ein Interview mit Xu Peidong live nach China übertragen. Eine kurze Stipvisite im Beethovenhaus und ein Treffen mit dessen Direktor Andreas Eckardt schlossen sich an.

In Berlin empfing DMR-Generalsekretär Christian Höppner die Delegierten. Das Generalsekretariat hatte ein umfangreiches politisches Programm organisiert, u. a. mit einem Empfang bei der Vizepräsidentin des Deutschen Bundestags, Gerda Hasselfeldt (CDU), einem Gespräch beim Ministerialdirektor des Beauftragten für Kultur und Medien, Hermann Schäfer, einem Treffen mit dem Vorsitzenden der Rektorenkonferenz, Patrick Dinslage, und einem Gesprächstermin im Auswärtigen Amt. Darüber hinaus luden die GEMA und die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL) zu Empfängen ein.

Die Gäste wurden auch beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" in Freiburg begrüßt. Bei diesem Anlass wurde die Vereinbarung für ein deutsch-chinesisches Orchester unterschrieben, das von deutscher Seite aus mit Mitgliedern des Bundesjugendorchesters besetzt wird. Junge Musiker aus beiden Ländern sollen gemeinsam proben und konzertieren und – neben der musikalischen Zusammenarbeit – ihre unterschiedlichen Kulturen kennen lernen.

Über die deutsch-chinesischen Kulturkontakte sprach **Christian Höppner** mit dem Präsidenten des Deutschen Musikrats, **Martin Maria Krüger**.

■ **Der Deutsche Musikrat macht sich nach China auf. Warum China?**

Martin Maria Krüger: Der Anstoß kam aus China. Man hat dort vom Chinesischen Musikrat aus den Kontakt zu uns gesucht. Nach Abstimmung mit unserem Präsidium bin ich dem Ruf gefolgt. Es gibt ein Credo, das sich allmählich im Musikrat durchsetzt: Danach steht der Musikrat an der Seite der deutschen Politik und der Gesellschaft. Nach unserem ersten Schwerpunktpartner Polen, mit dem sich die Zusammenarbeit bewährt hat, ist China ein logischer und sinnvoller zweiter Schwerpunkt, der sich jetzt herausbildet.

■ **Welche Ziele verfolgt der Deutsche Musikrat mit diesem Engagement?**

Letztlich kann er immer wieder nur das Grundziel verfolgen: nationale wie internationale Brücken zu schlagen. Und das kann

Bild oben: Martin Maria Krüger mit dem chinesischen Delegationsleiter Xu Peidong beim Gegenbesuch in Deutschland in der Berliner Botschaft der Volksrepublik China.
Foto: Bu Fengde

er nur über und durch Musik, speziell durch die Begegnung über Musik. Musik ist ja fast immer ein soziales Ereignis. Das heißt konkret: Wenn wir China in seiner Dimension betrachten, müssen wir zentrale Punkte und Themen suchen, in denen wir mit den Chinesen gemeinsame Projekte schaffen und realisieren können, die Zeichen setzen und so eine weiterreichende Wirkung entfalten.

■ **Wie wird dieses Engagement des Musikrats von der deutschen Politik bewertet? Gibt es da schon Reaktionen?**

Vom ersten Augenblick an hat die deutsche Politik das sehr aufmerksam wahrgenommen, das Auswärtige Amt genauso wie der Bundesbeauftragte für Kultur und Medien. Wir können uns insofern nur bestätigt sehen. Ich muss betonen, dass wir ja nicht die ersten im deutschen Musikleben sind, die nach China gehen. Aber wichtig ist, dass auf der nationalen Ebene diese Begegnung ganz offiziell erfolgt und wir da auch erhebliche Unterstützung aus der Bundespolitik erfahren.

■ **Wer ist Ihr Hauptgesprächspartner?**

Mein unmittelbarer Gesprächspartner ist Xu Peidong, der Präsident des Chinesischen Musikrats und Executive Vice President der Chinese Musicians Association, eine Art oberster Musikbehörde. Die haben ein ganzes Hochhaus mit Büros in Peking und ein eigenes Hotel für Gäste aus aller Welt. Und da in China das Protokoll eine noch größere Rolle spielt als bei uns, ist es klar, dass ich der unmittelbare Ansprechpartner für die chinesische Seite bin.

Politische Visite: In Berlin wurden Xu Peidong und DMR-Generalsekretär Christian Höppner von der Vizepräsidentin des Deutschen Bundestags, Gerda Hasselfeldt, empfangen. Foto: Steinwald

■ **Lässt sich schon aus Ihren ersten Eindrücken herleiten, dass Musik in China einen hohen Stellenwert hat?**

Die Botschaft der Chinesen war ganz eindeutig: Deutschland ist für sie das Land der Musik. Das hängt damit zusammen, dass ein großer Teil der chinesischen Bevölkerung, der sich mit so genannter „westlicher" Musik beschäftigt, Klavier spielt und dass die Klaviermusik, dieses Segment klassisch-romantischer Musik, ganz stark von deutsch-österreichischen Komponisten besetzt ist.

■ **Gibt es bereits Überlegungen, bei einer nächsten Reise die Delegation um Vertreter der Musikwirtschaft zu erweitern?**

Über die Bildung von Delegationen haben wir noch nicht nachgedacht, auch weil es eine Kostenfrage ist und eine Frage der Trägerschaft: Wer macht was? Aber ich denke, dieser erste Anstoß, den wir jetzt für konkrete musikalische Projekte gegeben haben, ist eine Angelegenheit der deutschen Musikhochschulrektorenkonferenz. Hier ist der Deutsche Musikrat integriert und konnte dort die entscheidenden Impulse setzen. Am Ende sollte ein deutsch-chinesisches Netzwerk in allen Bereichen stehen. Da müsste und sollte die deutsche Musikwirtschaft eine bedeutende Rolle spielen.

■ **Bedarf es bei der Verständigung mit den chinesischen Partnern eines besonderen Know-how?**

Im Grunde genommen, braucht es das schon. Allerdings habe ich da Glück gehabt, denn wir haben mit Professor Yang Lin einen „Brückenbauer". Er hat in Deutschland studiert und ist in China hochkarätig vernetzt. Ihm ist dieses Projekt ein persönliches Anliegen.

■ **Welche Rolle spielen systembedingte Unterschiede, denken wir etwa an das Thema Menschenrechte?**

Selbstverständlich müssen wir damit in zweierlei Hinsicht sensibel umgehen: Zum einen nach innen, das heißt, wir müssen zu unserer Überzeugung stehen und müssen alles, was wir tun, daraufhin überprüfen, ob wir nicht etwa zur Bestätigung von Menschenrechtsverletzungen beitragen. Zum anderen ist es wichtig, immer wieder Verbindungen zu schaffen, nach außen zu gehen. Das Überzeugendste ist die Begegnung, denn wenn Chinesen Europäern begegnen, dann erfahren sie auch etwas von einer Kultur des Umgangs miteinander, die dann aus der Begegnung ihre Wirkung entfalten wird. Deswegen glaube ich, man soll auf gar keinen Fall – mit dem Hinweis auf innerchinesische Probleme – Begegnung verhindern, sondern einfach auf die Überzeugungskraft der Begegnung an sich vertrauen. Wenn junge Musiker sich eine Zeit lang begegnen und miteinander arbeiten, dann fangen sie an, ihre Kulturen gegenseitig kennen zu lernen.

Eines muss man bei alldem immer wieder betonen: China verfügt über eine große, tiefe, alte Kultur auch in der Philosophie. Nach meiner Erfahrung muss ich sagen, dass junge Deutsche, die mit Chinesen in engen Kontakt kommen, fasziniert sein werden von dem, was sie da auch an menschlicher Begegnung erleben.

■ **Der Musikrat benötigt – als weltweit größter Dachverband im Musikbereich – für diese historische Öffnung zum Reich der Mitte Partnerschaften, um ein langfristiges Konzept der Begegnung beider Kulturwelten entwickeln zu können. Welche Partner sind dabei und welche sollen gewonnen werden?**

Zunächst einmal die vielen Verbandsorganisationen, die Mitglied des Musikrats sind. Da passiert ja an vielen Stellen schon einiges. Ich denke, es wird eine besondere Aufgabe sein, erst einmal alles zu bündeln, kennen zu lernen und daraus dann ein Gesamtnetzwerk zu bilden.

■ **Warum hat China gerade an Deutschland solch ein großes Interesse, wo doch im Wirtschaftsbereich sehr viel kapitalkräftigere Partner Schlange stehen.**

Das liegt daran, dass Deutschland in der Musikgeschichte und Musiktradition, übrigens auch in der Musikerziehung, eine oder sogar *die* zentrale Rolle spielt, eben das „Land der Musik" ist. Daraus ergibt sich eine Augenhöhe, die andere Ausgangspunkte hat als die üblichen nationalen Vergleichsgrößen wie etwa Wirtschaftsdaten. Im Übrigen steht Deutschland in China ohnehin hoch im Kurs. Abgesehen von der Musik waren „Mercedes Benz" oder „Siemens" Begriffe, die in den Begegnungen immer wieder fielen.

■ **Gibt es bei Ihrer Chinareise ein Erlebnis, das Sie besonders beeindruckt hat?**

Es fiel mir auf, mit welcher Begeisterung und Unmittelbarkeit dort Musik von allen Altersklassen aufgenommen wird. Im Zentrum steht da die Erfahrung eines Klavierkonzerts mit einem sehr schweren Programm – u. a. Brahms f-Moll-Sonate – in Mianyang, der zweitgrößten Stadt in Sichuan. Unter den etwa 800 Konzertbesuchern waren 300 Kinder zwischen drei und zehn Jahren. Das zeigt eine Grundeinstellung zur Musik und sagt etwas aus über die chinesische Überzeugung, dass alle Menschen – und ganz besonders Kinder und Jugendliche – mit Musik in Berührung kommen sollten. Vielleicht können wir da, über den Umweg China, etwas über den Umgang mit unserer eigenen Kultur lernen. ♪

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

■ Das **ZKM** in Karlsruhe, eine weltweit einzigartige Kulturinstitution, vereint in seiner Arbeit Produktion und Forschung, Ausstellungen und Veranstaltungen, Vermittlung und Dokumentation.

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

Musik von morgen: Der „Klangdom" im Studio des Instituts für Musik und Akustik des ZKM.

Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)

Karlsruhe

Es war eine regelrechte Pioniertat: 1989, im Jahr der politischen Wende und lange vor dem Internet, entschlossen sich die Stadtväter Karlsruhes gemeinsam mit dem Land Baden-Württemberg dazu, eine „Kulturfabrik für das digitale Zeitalter" zu gründen. Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) verteilte sich mit seinen fünf Forschungsinstituten zunächst über die ganze Stadt. 1997 erfolgte dann die Neueröffnung im denkmalgeschützten Hallenbau einer ehemaligen Munitionsfabrik. Zwei Jahre später übernahm Peter Weibel die Leitung des Hauses, der seitdem die Geschicke des ZKM führt.

Eines der „Highlights" und eine mediale wie museale Innovation: Innerhalb des Medienmuseums wurden die zeitbasierten Künste etabliert: Musik und Film. Das Institut für Musik und Akustik (IMA, Leitung: Ludger Brümmer) des ZKM präsentiert hier, teilweise in Kooperation mit dem Freiburger Experimentalstudio für akustische Kunst, Musik von Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und Yannis Xenakis. Das seinerzeit vom IMA gemeinsam mit der Stanford University initiierte IDEAMA (Internationales digitales elektroakustisches Musikarchiv) bildet mit seinen gut 500 vor dem Zerfall geretteten analogen Kompositionen aus der Zeitspanne von 1930 bis 1970 das Herz der neuen Museumsabteilung.

Das IMA mit seinen in den Kompositionsateliers erarbeiteten Werken von mittlerweile gut 200 Gastkünstlern wird immer wieder als Kooperationspartner von bedeutenden Festivals der zeitgenössischen Musik angesprochen. So wäre Gerhard E. Winklers interaktive Oper *Heptameron* ohne IMA-Kompetenz nicht möglich gewesen. Hier wurden die Sensoren als Impulsgeber für die Echtzeitpartituren und den Gesamtablauf des Werks und das gesamte Programming der Software auf ihre Bühnentauglichkeit hin modifiziert.

Nicht minder spektakulär geriet der an Karlheinz Stockhausen erteilte Kompositionsauftrag *Licht-Bilder* für Ensemble, Ringmodulation, Synthesizer, Klangregisseur und Licht-Bilder im Jahr 2004 für die Donaueschinger Musiktage. Dass der siebenteilige Opernzyklus *LICHT*, eine insgesamt mehr als 29-stündige Darstellung der sieben Wochentage, damit seinen Schlusspunkt in der Arbeit und den Möglichkeiten des IMA fand, unterstreicht die zentrale Bedeutung dieser in Deutschland einzigartigen Institution.

Das von den Stipendiaten der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) gemeinsam mit Absolventen des Stipendiatenprogramms des IMA bestrittene Festival „Quantensprünge" gibt zweimal im Jahr Einblicke in die aktuelle künstlerische Entwicklung. Weitere Festivals widmeten sich der Kombination von Stimme und Elektronik sowie Klavier und Elektronik. Im Bereich der akustischen Kunst kooperiert man mit der ARD: die „ARD-Hörspieltage" finden 2006 und 2007 im ZKM statt.

Neuestes innovatives Projekt ist der „Klangdom", ein im Konzertsaal „Kubus" installiertes Lautsprecherorchester, das die Lautsprecher als variables Rauminstrument bespielt. Die hierfür vom Amerikaner Chandrasekhar Ramakrishnan entwickelte Software macht den Klangdom zu einer wahren „Hörenswürdigkeit" in Karlsruhe. Sie ermöglicht die Anwendung von Raum als musikalischem Parameter und steuert beliebige Bewegungen für verschiedene Klangquellen.

Achim Heidenreich

Kontakt: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Lorenzstr. 19, 76135 Karlsruhe
Fon 0721/81 00 12 00, Fax 0721/81 00 11 39
E-mail: info@zkm.de
www.zkm.de

Öffnungszeiten Medienmuseum: Mi-Fr 10-18 Uhr, Sa-So 11-18 Uhr

akkordeonmusik

Accordion Tribe

Lunghorn Twist
Bratko Bibic (Akkordeon), Lars Hollmer (Akkordeon, Melodica, Harmonium), Maria Kalaniemi (Akkordeon), Guy Klucevsek (Keyboard, Bass, Melodica), Otto Lechner (Akkordeon, Zwitter)
Intuition INT 33892

Es könnte ein Seufzer sein, ein kurzes Wort nur, das im Wind zerspringt. Die kollektive Sanftheit und die kollektive Dynamik im dritten Album des musikalischen Vielseitigkeitsquintetts „Accordion Tribe" macht aus dem einst belächelten und abseits stehenden Akkordeon ein Bündel ausdrucksstarker Klangerlebnisse.

Im Mai vor zehn Jahren verblüffte das Quintett die erstaunte Musikwelt mit einer konzentrierten Ladung ungewöhnlicher Klänge mit einem ungewöhnlichen Instrumentarium: fünf Akkordeons jenseits seemännischer oder volksmusikalischer Schifferklaviervorstellungen. Obwohl sich das Quintett auch in der Folklore des jeweiligen Heimatlandes seiner Mitglieder (Slowenien, Schweden, Finnland, USA, Österreich) bedient, überbringt seine Musik viel mehr als Lagerfeuerromantik und Wanderburschenmystik. Befreit vom verstaubten Image aus Biederkeit und Weltfremdheit zeigt sich das Akkordeon als Frische bringendes Vielseitigkeitsinstrument.

Das dritte Album von Bratko Bibic, Lars Hollmer, Maria Kalaniemi, Guy Klucevsek und Otto Lechner führt genau diese reichhaltigen Traditionsmusiken zusammen und schneidert aus der Summe fünfzehn mitreißende Stücke voller Sehnsucht und emotionaler Größe.

Furios stürmt die Lars-Hollmer-Komposition *Quickstep Tribal* davon, das wunderbare, dreiteilige *Encore* von Bratko Bibic offeriert ganz besonders die Bandbreite des Instruments. *Lunghorn Twist* ist aber kein lupenreines Akkordeonalbum. Verschiedene Tanzstile wie Walzer und Tango bringen fein gesponnene rhythmische Bewegung mit, während sparsam eingesetzter Gesang das Liedhafte des Repertoires betont. Aus Finnlands Tradition entliehen, schuf Maria Kalaniemi mit *Tuuditteie* eine berührende Hymne, die zart in schwebender Atmosphäre von nordischer Wirklichkeit erzählt. Dagegen folgt Guy Klucevsek der populären Ausrichtung des Instruments und führt in *O´O* eine einfache Melodie durch variantenreiche Verzierungen in ein fesselndes Klangabenteuer. Da wird deutlich, welche Improvisationsmöglichkeiten das Akkordeon bietet – von getragen bis nahezu rockig. Für die Choreografin und Tänzerin Sandy Silva komponierte Klucevsek zwei schnelle Stücke: *Waltz for Sand* und *The Return of Lasse*.

Mehr als einen Monat lang brauchte Lars Hollmer dafür, die in seinem Chickenhouse-Studio in Uppsala aufgenommenen Stücke zu bearbeiten und abzumischen. Trotz dieser maschinellen Ausarbeitung bleibt der gute Eindruck handgefertigter Klänge bestehen – eine nicht an Zeiten und Stimmungen gebundene Musik voller Kraft, Schönheit und Individualität.

Klaus Hübner

lautenmusik

Erfreuliche Lautenlust

Barocke Lautenmusik aus Habsburgischen Landen. Werke von Muffat, Lauffensteiner, Weiss, Biber u. a.
Joachim Held (Laute)
Hänssler Classic CD 98.232

The Schele Manuscript

Lute Music of the Renaissance. Werke von Dowland, Kapsberger, van den Hove u. a.
Joachim Held (Laute)
Hänssler Classic CD 98.218

Noch vor 30 Jahren war sie ein exotisches Instrument, gespielt von Außenseitern, die sich – meist noch als Gitarristen ausgebildet – um Musiken kümmerten, die eigentlich keiner hören wollte, die verschollen schienen oder nicht im Druck erschienen waren, sondern nur als Handschriften existierten. Gewiss, die Blüte der Laute in England war so etwas wie ein historisch festes Bezugssystem seit den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts; dies ins Bewusstsein gerufen zu haben, ist sicher ein Verdienst der Jugendmusikbewegung. Aber wer weiß noch heute um den Satz, der in Prag zu Beginn des 18. Jahrhunderts umherging, man könne die Dächer der Stadt mit Lauten decken? Eine Bemerkung, die beweist, dass es in Europa eben noch andere Zentren für die Laute gibt. Die Lautenkunst endete spätestens in der Mitte des 18. Jahrhunderts, und damit verschwand gleichzeitig das historische Gedächtnis für eine große musikalische Kultur. Erst der historischen Aufführungspraxis ist es mit Beginn der 70er Jahre gelungen, das Instrument und seine Literatur wieder in den Vordergrund der Wissenschaft, aber auch in den Konzertbetrieb zu rücken.

Zu den herausragenden Interpreten der jüngeren Generation gehört der in Hamburg lebende Joachim Held, der mit dem Concentus musicus Wien genauso zusammenarbeitet wie mit Cecilia Bartoli oder Il giardino armonico. Die für Hänssler gerade eingespielten Aufnahmen des „Schele-Manuskripts" und der „Barocken Lautenmusik aus Habsburgischen Landen" beweisen den unglaublichen Reichtum und die stilistische Spannweite dieser intimen Musik. Gewiss, man muss sich auf eine „Musik aus der Stille" einlassen können. Die Binnenspannungen, die Korrespondenzen, der Humor und die Melancholie liegen wie sonst kaum dicht beieinander. Und sie herauszustellen, ohne in eine falsche Dramatisierung zu geraten, ist die alles entscheidende Kunst des Spielers. Held gelingt dies meisterlich; seine geradezu traumwandlerische Sicherheit, mit der musikalischen Zeit souverän umzugehen, sucht ihresgleichen. Die Ruhe des Pulses garantiert die Binnendramatik auf das Schönste. Kein Satz ist langweilig, obwohl man befürchten müsste, dass die Kleingliedrigkeit der Werke (auf der Schele-Manuskript-CD gibt es nur ein einziges Werk, das siebeneinhalb Minuten lang ist, fast alle liegen zwischen einer und drei Minuten) zu einem Spannungsabbau führen müsste.

Und wenn man sich in, sagen wir, die *Passacaglia* von Georg Muffat (dem ersten Werk auf *Erfreuliche Lautenlust*) hineinhört, ist man sofort von der sich entwickelnden Variationskette gefangen genommen; man spürt den Tanz, die unterschiedlichen Charaktere, die Darstellung, die eigentlich so ganz anders ist als die musikalischen Gegenwartserfahrungen. Held liefert mit beiden CDs Blicke in andere Welten, andere Kulturen und schafft es, stilistisch genau zwischen der Musik der Spätrenaissance (Schele-Manuskript) und dem „Vermischten Stil" des Spätbarock zu differenzieren. Sein Spiel erzählt – was kann man Besseres über und durch Musik sagen?

Hans Bäßler

Geschichte der Musikalischen Bildung

Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen
Karl Heinrich Ehrenforth
Schott, Mainz 2005; 554 Seiten, 62 Euro, ISBN: 3-7957-0502-9.

„Der Meistersang war Frucht einer Endzeit, die Johan Huizinga (1919) treffend als ‚Herbst des Mittelalters' bezeichnet hat. Mitten in diesem Herbst aber sprangen schon überall die Knospen eines neuen geistigen Frühlings auf. Er trägt heute unterschiedliche Namen: Renaissance, Humanismus, Reformation. Wenn diese Zuweisungen auch nicht einfach austauschbar sind, weil sie sich in ihren Wurzeln unterscheiden, so drücken sie doch viel Gemeinsames aus."

So beginnt Station 20, überschrieben *Der erste Platz nach der Theologie – Luther und die Musik*, am Anfang von Kapitel VII, *Aufbruch in die Neuzeit – Von Martin Luther zu Johann Sebastian Bach*, eines bereits in seinem neun Seiten umfassenden Inhaltsverzeichnis ansprechenden Buchs, das alles in allem als ein großer Wurf gewürdigt zu werden verdient. Die kleine Leseprobe weist darauf hin, welchem Spannungsbogen sich Ehrenforth darin selbst unterzogen hat, mit welcher geisteswissenschaftlichen Souveränität und sprachlichen Ausdruckskraft er dem eigenen Anspruch auch gerecht wird. Sein in der Einführung definierter inhaltlicher Anspruch ist dabei nicht weniger als „die Erörterung der philosophischen, theologischen, politologischen, sozialen und erziehungsgeschichtlichen Aspekte musikalischer Bildung" von den historischen Ursprüngen bis in die Gegenwart.

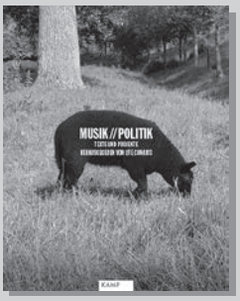
Den größere Epochen, am Ende jeweils ein Jahrhundert umfassenden Kapiteln sind Zeittafeln mit kulturhistorisch wichtigen Ereignissen, Lebens- oder Herrschaftsdaten und bedeutenden Neuerungen zur Orientierung vorangestellt. Aber die 40 Stationen, quasi Unterkapitel, stellen weitgehend in sich abgeschlossene und daher auch einzeln lesbare Essays dar, die mit zumeist gut ausgewählten Abbildungen zusätzlich angereichert sind.

Diese Gliederung sowie die Art der Darstellung ergeben sich aus dem Gegenstand sowie der hermeneutischen Methodik Ehrenforths, die es nicht zuließen, „eine kontinuierliche Geschichte zu bieten". Sie reflektieren jedoch auch den pädagogischen Eros eines engagierten Hochschullehrers, der eine sehr komplexe, interdisziplinär verschlungene Materie auf hohem Niveau transparent, bisweilen geradezu spannend darzustellen vermag. Der bringt es sogar fertig, dass man schon beim ersten Durchblättern dauernd hängen bleibt, um gleich einmal solchen Fragen nachzugehen, wo die Stärken und die Schwächen in Theodor W. Adornos Kritik der Musikpädagogik liegen (Station 38) oder wie sich nach Meinung von Philosophen wie Hans-Georg Gadamer und Martin Buber Kunst und Erkenntnis zueinander verhalten (Station 39).

Ein – freilich im Hinblick auf die Fülle des Materials und der Denkanstöße erträgliches – Defizit liegt in der vom Autor selbst eingestandenen allmählichen Verengung der Blickperspektive von „welthistorischer Offenheit (Frühe Hochkulturen)" auf „europäische und schließlich nationale Entwicklungen". Diese Verengung gestattet (in Station 37) noch einen Exkurs über Zoltán Kodály und seine „pädagogische Mission", klammert aber mindestens ebenso interessante Entwicklungen in anderen Regionen aus, etwa das Chorwesen und die Bands in den USA oder, noch aktueller und sehr spannend, die mit erheblicher pädagogischer und sozialer Mission ausgestattete Jugendorchester-Bewegung in Venezuela.

Das aber schmälert kaum den Gesamtwert einer Publikation für alle, denen die Bedeutung von Musik für das Bildungswesen der Zukunft nicht gleichgültig ist.

Michael Jenne



Musik // Politik

Texte und Projekte [zur Musik im politischen Kontext]
Ute Canaris (Hg.)
Kamp, Bochum 2005; 372 Seiten, 26 Euro, ISBN: 3-89709-350-2.

Ute Canaris grenzt sich ab von landläufigen Meinungen, nach denen politische Musik ein Sündenfall der reinen Musik ist, und entwirft ein weites und zugleich engmaschiges Netz verschiedener Bezüge zwischen den Sphären von Musik, Politik, Herrschaft, Gesellschaft. Einige Variationen dieses bedeutenden Themas deutet schon ein Titel an: „Dienerin, Gefährtin oder Wegweiserin? Was Musik mit Politik zu tun hat." Die Buchbeiträge führen einiges davon durch und weiter.

Ein Zentrum bildet die Suche nach neuen Wegen wie Auswegen aus den Aporien einer „marktwirtschaftlichen" Gesellschaftsunordnung. Da das Buch im Auftrag des Landes NRW entstand, unterstützt vom dortigen Landesmusikrat, stehen regionale Aktivitäten im Vordergrund. Aber auch andere Bundesländer kommen föderal-liberal in den Blick. Für neuere musikkulturelle Entwicklungen stehen hier vor allem nationale, regionale und lokale Wechselwirkungen mit Musiken der Welt, Immigranten- bzw. „Migrationsmusik". Diese unterliegen ihrerseits modischen Wellen, bereichern aber das Spektrum (möglicher) Populärmusik erheblich. Dabei zeigen sich Tendenzen zu Separation statt Integration von beiden Seiten. Ersichtlich ist die Selbst-Segregation von Arbeitsimmigranten, auch eine Reaktion auf die nicht nur ideologisch aggressive „Leitkultur", die neuerdings gern wieder „christlich" buchstabiert wird.

Umrahmt sind diese Bilder aus dem Bereich der vorwiegend progressiven Populärmusik u. a. von Berichten aus anderen Musikbereichen. Nicht ohne Ironie diskutiert werden an sich löbliche Aktivitäten, es dem Publikum leichter mit schwieriger Musik zu machen. Wird das Publikum zum Kunden, ist nicht dieser König, sondern der Kommerz. Das damit verbundene Prinzip des Easy Listening führt nur allzu leicht dazu, dass die Programme konsequent um anspruchsvolle Musik erleichtert werden.

Michael Rappe verweist in „Ich rappe, Also Bin Ich! HipHop als Grundlage einer Pädagogik der Actionality" auf die im HipHop als eine musikalische „Weltsprache" besonders nachhaltigen Wechselwirkungen zwischen Glo-balem und Lokalem. Und Bernhard Hanneken diskutiert sehr informativ, facettenreich und kritisch über „Der Welten Klang – Migration und Integration", ergänzt durch Martin Laurentius mit *Folklore Imaginaire*, sowohl theoretisch als auch anhand von Kontroversen und Projekten (v. a. *Kölner Jazzhaus*).

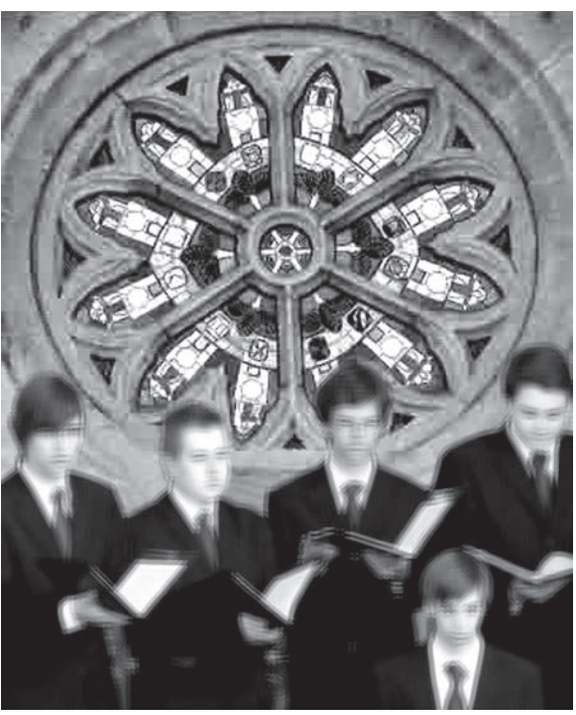
Fast alles von dem hier Vorgestellen wäre zu erweitern, vieles zu differenzieren, zu kritisieren, aber vor allem weiterzudiskutieren. Insgesamt gelingt es, „den Reichtum musikalischer (und textlicher) Ausdrucksformen über gesellschaftliche Themen – politisch, soziale, kulturelle – und ihrer öffentlichen Präsentation in kreativen Projekten und ungewöhnlichen Zusammenhängen bewusst [zu] machen" und „Neugier" auf entsprechende eigene theoretische oder praktische Aktivitäten zu wecken.

Hanns-Werner Heister

Schu-bi-du…

…wir woll'n den Herrn loben, schu-bi-du, schu-bi-du, schu-bi-duuuu – schallte es mir bei meinem (vorläufig) letzten Gottesdienstbesuch entgegen.

Ungläubig beugte ich mich über die Brüstung der Seitenempore, um die Protagonisten dieses Konfirmandengottesdienstes und ihren Vortrag nicht nur zu hören, sondern auch in Augenschein zu nehmen. Vielleicht ist es ja meinem hohen Alter geschuldet, dass ich dieses (für mich) neue Ritual noch nicht kannte: „Sacro-Pop" nennt man das wohl. Mein akustischer Ersteindruck einer kakofonen Schnitzeljagd wurde durch das hilflose Gehampel der Pfarrerin nur verstärkt – wie auch durch die stocksteife Konfirmandenschar, die in ihrem Verhalten zwischen kichernder Unsicherheit und einem zumindest körperlich vermittelten „Ich bin gar nicht hier" schwankte.



Schu-bi-duuuu…

Liturgie? Fehlanzeige! – Kirchenlieder? Fehlanzeige! Es sei denn, man zählt die Melange aus substanzlosen Stimmfasern und vibrato-geschwängerten Dominanten zu dieser Spezies.

Predigt? Fehlanzeige! Als solche war die im weiteren Verlauf des „Gottesdienstes" vorgetragene Story, die gut einem langweiligen Groschenroman oder der TV-Soap des Vorabends hätte entnommen sein können, *weiß Gott* nicht zu bezeichnen.

Misslungenes Kabarett? Grenzenlose Anbiederung an eine vermeintliche aktuelle Jugendkultur? Was *um Himmels willen* sollte dies alles bedeuten?

Schu-bi-du-huhuu…

Die ganze Veranstaltung – „Gottesdienst" mochte ich das nicht mehr nennen – schien mir unter dem Motto zu stehen: „Denn sie wissen nicht, was sie tun." Die Dramaturgie wurde vor allem von knipsenden und videofilmenden, stolzen Vätern bestimmt.

Ach du heiliger Bimbam: Ist das nun der neue Zugang der Kirche zur Jugend? Und umgekehrt: Ist das etwa der Königsweg, Jugend für die Idee von Kirche zu gewinnen?

Oder doch nur heilige Einfalt?

Hilfe!!! Liebe Leser, ich bitte Sie ernsthaft um Unterstützung bei der Beantwortung dieser Fragen! Schreiben Sie mir Ihre Erfahrungen und Ihre Meinung zu diesem Thema!

Mehr als schu-bi-du!

Weil es bei der Stimmbildung nicht nur von Kindern und Jugendlichen gewaltig hapert, freue ich mich ganz besonders, dass sich die kommende Ausgabe des **MUSIKFORUMS** mit dem Schwerpunktthema „Stimme" befassen wird. Da geht es dann u. a. um die gesellschaftliche Dimension der Stimme, um die Situation der Sängerausbildung und die des Konzertbetriebs.

Dieses und vieles mehr…

Karl Senftenhuber

Das nächste **MUSIKFORUM** erscheint am 15. Oktober 2006

MUSIKforum
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Die Herausgeber

Deutscher Musikrat
Gemeinnützige Projektgesellschaft mbH,
Weberstr. 59, 53113 Bonn
(generalsekretariat@musikrat.de)

in Zusammenarbeit mit
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
(musikforum@schott-musik.de)
Koordination: Rolf W. Stoll

Verantwortlich i. S. d. Pressegesetzes:
Christian Höppner

Die Redaktion

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

Dr. 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)

Die Anzeigen

Leitung: Dieter Schwarz
Service: Almuth Willing
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–24 68 52, Fax 06131–24 68 44
(zeitschriften.anzeigen@schott-musik.de)

Der Vertrieb

Leserservice: Nicolas Toporski, Verena Runde
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–24 68 57, Fax 06131–24 64 83
(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 Redaktion.

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

© 2006 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Printed in Germany